

POLIFONIE

Storia e teoria della coralità



VIII, 2-3
2008

FONDAZIONE
GUIDO D'AREZZO
CENTRO STUDI
GUIDONIANI

Fondazione Guido d'Arezzo

Regione Toscana, Provincia di Arezzo

Comune di Arezzo, Amici della Musica di Arezzo



Centro Studi Guidoniani

Provincia di Arezzo, Comune di Arezzo

Provincia di Ferrara, Comune di Codigoro

Fondazione Guido d'Arezzo

Fondatori

Regione Toscana

Provincia di Arezzo

Comune di Arezzo

Amici della Musica di Arezzo

Presidente-Sovrintendente

Francesco Luisi

Consiglieri

Sabrina Candi, *Provincia di Arezzo*

Maurizio Dini, *Regione Toscana*

Silvio Gennai, *Amici della Musica di Arezzo*

Francesco Luisi, *Amici della Musica
di Arezzo*

Brunetto Mori, *Comune di Arezzo*

Paolo Nepi, *Comune di Arezzo*

Carlo Alberto Neri, *Provincia di Arezzo*

Angela Notaro, *Regione Toscana*

Mario Rotta, *Comune di Arezzo*

Collegio dei Revisori

Maria Pilar Mercanti (Presidente),

Regione Toscana

Ferruccio Razzolini, *Comune di Arezzo*

Paola Carboni, *Provincia di Arezzo*

Centro Studi Guidoniani

Il Centro Studi Guidoniani è stato istituito dalla Fondazione Guido d'Arezzo su proposta della Giunta esecutiva del Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Millenario della nascita di Guido d'Arezzo. A partire dal 2006 la Fondazione Guido d'Arezzo, con l'attività del Centro Studi Guidoniani, è riconosciuta come Istituzione culturale dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per i Beni e gli Istituti Culturali.

Responsabile scientifico

Francesco Luisi

Fondazione Guido d'Arezzo

POLIFONIE

Storia e teoria della coralità
History and theory of choral music

Organo del / *Journal of the*
Centro studi guidoniani



VIII, 2-3
2008

Fondazione Guido d'Arezzo
Centro Studi Guidoniani

POLIFONIE

Storia e teoria della coralità
History and theory of choral music

Organo del / *Journal of the*
Centro studi guidoniani

Rivista quadrimestrale / *Four-monthly review*

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

Comitato scientifico / *Scientific board*

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

Direttore / *Editor*

Francesco Luisi

Redattore / *Review editor*

Antonio Addamiano

Consulente per la lingua inglese / *English language consultant*

Susan Rutherford

Direzione e Redazione / *Editorial office*

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

© Fondazione Guido d'Arezzo onlus 2008

Polifonie, periodico quadrimestrale - VIII, n. 2-3, 2008

ISSN 1593-8735

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

Direttore Responsabile: Francesco Luisi

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

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

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

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

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

MATTEO ARMANINO

GIACOMO BAROFFIO

HEINRICH BESSELER

MARCO CAPRA

IVANO CAVALLINI

MICHELA CIAMPELLI

GIOVANNI CONTI

FRANCESCO FACCHIN

GABRIELE GIACOMELLI

MARCO GOZZI

FLORIAN GRAMPP

ALDO IOSUE

FRANCESCO LUISI

CECILIA LUZZI

WALTER MARZILLI

GUIDO MILANESE

ARNALDO MORELLI

FRANCO MUSARRA

BASIL OKEKE

ANDREA PADUANO

ELISABETTA PASQUINI

NINO PIRROTTA

FULVIO RAMPI

DONATELLA RESTANI

ANGELO RUSCONI

PAOLO RUSSO

CLAUDIO SANTORI

SILVIA SCOZZI

ANTENORE TECARDI

RODOBALDO TIBALDI

POLIFONIE
VIII, 2-3 - 2008

Saggi / Articles

ALBA SCOTTI – MICHAEL KLAPER

Il ruolo della cattedrale nella trasmissione medievale dei tropi ed il caso del duomo di Parma	Pag.	9
<i>The role of the cathedral in the mediaeval transmission of tropes, and the case of the duomo of Parma</i>	”	45

DANIELE V. FILIPPI

Riscritture policorali e creatività sonora in Palestrina e Victoria	”	63
<i>Polychoral rewritings and sonic creativity in Palestrina and Victoria</i>	”	143

FABRIZIO BIGOTTI

Logos & Melos. La «Rhetorica» aristotelica nell'estetica musicale del Seicento italiano: dalla «seconda prattica» alla «teoria degli affetti»	”	183
<i>Logos & Melos. The aristotelian «Rhetoric» in the musical Aesthetics of seventeenth-century Italy: from the «seconda prattica» to the «teoria degli affetti»</i>	”	201

Norme per gli autori / <i>Instructions for contributors</i>	”	221
---	---	-----

Indice dell'annata VIII, 2008	”	223
-------------------------------------	---	-----

Il ruolo della cattedrale nella trasmissione medievale dei tropi
ed il caso del duomo di Parma¹

Fino all'anno 1000 il processo di trasmissione di fonti manoscritte contenenti tropi – i canti risultanti dall'aggiunta di nuovo materiale melodico con o senza testo ad un canto liturgico preesistente – è legato principalmente ad istituzioni monastiche. Circa dalla metà dell'XI secolo, però, il numero di testimonianze relative alla presenza di tropi nella tradizione liturgica delle cattedrali aumenta, tanto da permetterci di ricostruire un panorama culturale complesso ed articolato, in cui il 'monastero' e la 'cattedrale' acquistano pari importanza nell'attenzione e interesse verso i tropi, mostrando in alcuni casi caratteristiche comuni all'interno del repertorio.

Nel primo quarto dell'XI secolo, ad esempio, il vescovo di Minden commissionò ai monaci di San Gallo nuovi libri liturgici per la sua comunità e tra questi un tropario sequenziario.² L'importanza di questo manoscritto (codice Be 11³) è legata al tipo di repertorio contenutovi: i tropi trasmessi, chiaramente influenzati dal repertorio sangallense, presentano però anche elementi assenti in fonti del monastero elvetico, che lasciano riconoscere le tracce di una tradizione propria del duomo di Minden.⁴ Un altro caso di particolare interesse è quello del tropario sequenziario della cattedrale di Metz, il codice Me 452 della seconda metà

¹ Ringraziamo vivamente don Alfredo Bianchi dell'Archivio Capitolare di Parma per averci fornito tutto il materiale necessario per lo svolgimento di questo studio.

² Cfr. ANDREAS HAUG, *Sankt Gallen*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, *Personenteil*, vol. 8, Kassel, Bärenreiter-Metzler, 1998, coll. 948-969: 953s.

³ Per una lista delle abbreviazioni dei manoscritti citati in questo studio si veda la tavola in appendice.

⁴ Si veda *Tropi carminum, Liber hymnorum Notkeri Balbuli* (Berlin, Ehem. Preussische Staatsbibliothek, Ms. theol. lat. qu. 11, z. Zt. Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Depositum), a cura di Karlheinz Schlager/Andreas Haug, München, Lengsfelder, 1993 (Codices illuminati medii aevi, 20).

dell’XI secolo.⁵ Si tratta dell’unica testimonianza relativa alla prassi dell’usare tropi in un centro che sembra aver avuto un ruolo importante nella storia dei processi culturali che hanno portato al diffondersi dell’uso di ampliare il *corpus* della *cantilena romana* attraverso nuovi canti liturgici: Metz, infatti, è situata in quella regione fra la Senna ed il Reno di grande importanza per la genesi e per la prima diffusione dei tropi nel IX secolo. Ed anche in Italia numerose fonti testimoniano la conoscenza e l’uso di cantare tropi nella prassi liturgica di molte cattedrali, anche in quelle da cui non ci sono pervenuti tropari. Un caso esemplare è quello del duomo di Firenze, in cui la presenza di una tradizione di tropi è testimoniata non da un tropario ma da un libro normativo, il *liber ordinarius*, così come ha mostrato Giulio Cattin nei suoi studi.⁶ Il manoscritto (Fir 3005) riporta per alcune festività l’incipit di un tropo per l’introito (il canto introduttivo della messa), un genere di canto liturgico che spesso è l’unico ad apparire come tropato in manoscritti italiani.

Degno di nota è un documento poco conosciuto in contesto musicologico: parliamo del libro ordinario della cattedrale Notre-Dame di Amiens, redatto nel 1291 da Raoul de Rouvroy.⁷ Il codice rappresenta l’unica testimonianza che ad Amiens, nel nord della Francia, venissero cantati tropi durante la celebrazione della messa. Tale fonte acquista maggior significato se si considera il fatto che da questa regione ci sono pervenuti ben pochi documenti che rimandano alla presenza di tropi nella prassi liturgica locale. Di grande interesse sono le indicazioni fornite in relazione alla ‘messinscena’ ed all’esecuzione dei brani che dovevano essere cantati. Il passo più interessante è questo:

In introitu misse incipit precentor versiculos tropi *Sanctus Gregorius presul*

⁵ A proposito di questo manoscritto si veda soprattutto lo studio di PIERRE-MARIE GY, *L’hypothèse lotharingienne et la diffusion des tropes*, in *Recherches nouvelles sur les tropes liturgiques*, a cura di Wulf Arlt/Gunilla Björkwall, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1993 (Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia, 36), pp. 231-237.

⁶ Cfr. GIULIO CATTIN, *Novità dalla cattedrale di Firenze: polifonia, tropi e sequenze nella seconda metà del XII secolo*, «Musica e storia», 6, 1998, pp. 7-36.

⁷ Per un’edizione moderna di questo libro ordinario si veda *Ordinaire de l’église Notre-Dame cathédrale d’Amiens par Raoul de Rouvroy (1291)*, a cura di Georges Durand, Amiens, Société des Antiquaires de Picardie, 1934 (Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie, 22). Ringraziamo la professoressa Lori Kruckenberg per le sue informazioni riguardanti questa fonte.

et alios mittit ad sacerdotes canonicos. Ultimum mittitur subdiacono canonico qui canendo *Tunc composuit hunc libellum* debet monstrare librum quem tenet legens ante chorum. Hoc versu dicto, conversus ad cantorem, si presens sit, dicit canendo *Eya Domine eya*. Cantor autem alta voce incipit *Ad te levavi*. Si vero deest, alius bene cantans incipiat et cantatur integre ante psalmum. Quo cantato dicitur Ps. *Vias tuas*. Quo dicto reincipitur introitus, et dicitur usque *irrideant me*, et statim dicitur *Gloria Patri*. Quo dicto, cantatur tropus in ordine, scilicet *Almifico clarisonans*, et in sequenti incipitur *Ad te levavi* sicut in gradalibus continetur.⁸

Il passo riporta la descrizione dell'inizio della messa celebrata la prima domenica d'Avvento. L'introito è preceduto da un *Einleitungstropus* (tropo d'introduzione), il famoso *Gregorius praesul*, in questo caso citato con la variante *sanctus* rispetto alla versione *standard*.⁹ Il tropo fa riferimento alla leggenda che attribuisce la composizione del cosiddetto 'canto gregoriano' al papa Gregorio I, detto Gregorio il Grande. Un gesto sottolinea come questo canto sia da identificare con il repertorio contenuto nel graduale usato nella comunità: appena si canta *Tunc composuit hunc libellum* (Poi compose questo libro), il graduale viene mostrato. Dopo il tropo viene cantato l'introito (*Ad te levavi*) per la prima volta, seguito dal verso di un salmo (*Vias tuas*), da una parte dell'introito stesso, dalla dossologia (*Gloria patri*) e da un altro tropo d'introito (*Almifico clarisonans*); concludendo si esegue di nuovo per intero l'introito. Il complesso, costituito dal tropo e dal canto primario, può essere così ricostruito:

(Sanctus) Gregorius praesul
 AD TE LEVAVI (completo)
 VIAS TUAS
 AD TE LEVAVI (fino ad IRRIDEANT ME)
 GLORIA PATRI
Almifico ... clarisonans (clarisonans)
 AD TE LEVAVI

Il libro ordinario di Amiens è importante sotto diversi punti di vista: per la

⁸ *Ordinaire de l'église Notre-Dame*, cit., p. 25.

⁹ La versione *standard* di questo tropo la si può leggere nel *Corpus troporum I. Tropes du propre de la messe 1: Cycle de Noël*, a cura di Ritva Jonsson, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1975 (Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia, 21), p. 102.

descrizione dettagliata del modo di usare due tropi d'introduzione per la stessa festa, e per quanto concerne la trasmissione dei tropi stessi. Mentre il primo, *Gregorius praesul*, aveva avuto un'ampia diffusione in Francia, in Germania ed in Italia (si veda l'esempio 1, elemento 1), il secondo, *Almifico*, era noto fino ad oggi solo come trasmesso in tre manoscritti, tutti inglesi.¹⁰ Non c'è da meravigliarsi, quindi, che Alejandro Enrique Planchart – che non conosceva il libro ordinario di Amiens – abbia ritenuto che il tropo *Almifico* fosse di origine inglese.¹¹ La trasmissione in regioni del Nord della Francia, però, ne lascia aperta la possibilità di un'origine francese, la cui storia ed i tratti 'francesi' non potevano essere ricostruiti per la mancanza di fonti.

Dagli esempi sopracitati risulta come le cattedrali, come istituzioni, ed i loro libri ordinari, come fonti, ricoprono un ruolo di grande importanza per la comprensione dello scenario della trasmissione medievale dei tropi. Ma come si colloca la cattedrale di Parma in questo scenario? Anche dal duomo parmense ci è pervenuto un *liber ordinarius*, risalente al 1417.¹² Il manoscritto non fa riferimento all'uso di tropi, né all'uso di sequenze; soltanto in un passaggio si prescrive l'esecuzione di una sequenza durante la messa per i defunti.¹³ Le poche informazioni desumibili dal *liber ordinarius* non permettono, però, di escludere la prassi di cantare tropi nelle celebrazioni liturgiche della cattedrale, un dato di fatto che viene confermato da altre tre fonti manoscritte conservate nell'Archivio Capitolare di Parma: un tropario sequenziario e due gradualia. Il primo è noto in contesto scientifico da circa 100 anni, ma è diventato oggetto di studio e di

¹⁰ Cfr. *Corpus troporum I*, cit., p. 57.

¹¹ Si veda ALEJANDRO ENRIQUE PLANCHART, *The Repertory of Tropes at Winchester*, Princeton/ New Jersey, Princeton University Press, 1977, vol. 1, pp. 145 (n. 1) e 153-156; IDEM, *On the Nature of Transmission and Change in Trope Repertories*, «Journal of the American Musicological Society», 41, 1988, pp. 215-249: 233.

¹² *Ordinarium Ecclesiae Parmensis e vetustioribus excerptum reformatum a. 1417*, a cura di Luigi Barbieri, Parma, Pietro Fiaccadori, 1866 (Monumenta historica ad provincias Parmensem et Placentinam pertinentia).

¹³ «Deinde, ipsis finitis, incipiatur Missa cum Diacono et Subdiacono; et, cantata Sequentia, quae nullo modo obmittatur, pulsetur tertium signum praedicationis» (*Ordinarium Ecclesiae Parmensis*, cit., p. 47).

edizioni solo pochi anni fa.¹⁴ Si tratta di un grande tropario sequenziario che porta la segnatura AC 12, citato nell'edizione dei tropi in manoscritti italiani curata da Raffaella Camilot-Oswald e Michael Klaper come Parm 12. Gli altri due libri liturgici sono il graduale F 01 (di seguito citato come Parm 1), che trasmette i canti del Proprium della messa per il periodo liturgico compreso tra Pasqua e la Domenica XXIII dopo Pentecoste, ed il graduale F 05 (di seguito citato come Parm 5), che contiene i canti della messa per le festività dei Santi.¹⁵ Una chiara differenza intercorre tra le tre fonti: i graduali trasmettono tropi dell'Introito per alcune festività – di Pasqua, dell'Ascensione, di Pentecoste (Parm 1) e dei Santi Giovanni Battista, Pietro e degli Onnisanti (Parm 5) –, mentre il tropario sequenziario (Parm 12) contiene tropi per l'intero anno liturgico ed inoltre per alcune feste di Santi, presentando quindi un maggior numero di tropi rispetto agli altri codici.

Per quel che riguarda la datazione di queste fonti, la studiosa Giuseppa Z. Zanichelli le fa risalire allo stesso periodo, agli anni 1340-1350 circa, e non (come si era pensato prima) al XV secolo.¹⁶ I codici in questione sono enumerati per la prima volta in un inventario del duomo di Parma redatto nel 1436.¹⁷ Esiste,

¹⁴ Si veda MARIA LUCIA INGUSCIO, *Le sequenze nella tradizione della Chiesa di Parma*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 21, 2000, pp. 195-233; EADEM, *I tropi d'introito nella tradizione della Chiesa di Parma*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 23, 2002, pp. 65-93; *Introitus-Tropen II. Introitus-Tropen in Quellen ober- und mitteltalienenischer Herkunft: Kritische Edition der Melodien*, a cura di Raffaella Camilot-Oswald/Michael Klaper (Monumenta monodica medii aevi, 9) [in corso di stampa]. Non abbiamo avuto a disposizione la tesi di laurea di MARIA LUCIA INGUSCIO, *I tropi d'introito nella tradizione della Cattedrale di Parma: Manoscritto AC 12 (sec. XIV-XV)*, Università degli Studi di Pavia. Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, anno accademico 1997-1998 [dattiloscritta].

¹⁵ Per questi codici si veda la descrizione di GIACOMO ZAROTTI, *Codici e corali della Cattedrale di Parma*, «Archivio storico per le province parmensi», 20, 1968, pp. 181-216: 191s., 197s. e di GIUSEPPA Z. ZANICHELLI, *I conti e il minio: codici miniati dei Rossi 1325-1482*, Parma, Istituto di Storia dell'Arte, 1996 (Quaderni di Storia dell'Arte, 18), pp. 138-143, 154s. Per una descrizione codicologica di Parm 12 si veda anche INGUSCIO, *Le sequenze*, cit., pp. 196-200.

¹⁶ Si veda ZANICHELLI, *I conti e il minio*, cit., pp. 138, 140-141, 143, 154s. Per la datazione di Parm 12 alla seconda metà del XV secolo cfr., ad esempio, HEINRICH HUSMANN, *Tropen- und Sequenzhandschriften*, Monaco/Duisburg, Henle, 1964 (Répertoire International des Sources Musicales, B 5.1), pp. 179s.

¹⁷ Quest'inventario è stato riprodotto da ZANICHELLI, *I conti e il minio*, cit., pp. 99-122. Secondo Zanichelli, il numero 213 dell'inventario («Primo unum graduale festivum cum comune sanctorum cuius principium est 'Dominus secus mare', finis vero 'templum regis', in assidibus

quindi, un *terminus ante quem* per la loro stesura; ma resta aperta, come sottolinea Maria Lucia Inguscio, la possibilità, che Parm 12 sia stato copiato «tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo». ¹⁸ Come mostreremo più avanti, è molto probabile, però, che Parm 1, Parm 5 e Parm 12 siano coevi.

In ogni caso, il tropario Parm 12 risulta essere uno degli ultimi rappresentanti in Italia ed in Europa di un manoscritto liturgico di questo tipo. ¹⁹ Pur offrendo un termine relativamente tardo relativo alla prassi liturgica del duomo, è purtroppo difficile accertare a quale periodo possa essere fatta risalire la presenza di tropi nel duomo di Parma, visto che prima del Tre-Quattrocento non se ne hanno notizie. Parm 12 è un codice ben strutturato, con poche ed insignificanti rasure, con una sola aggiunta di mano tardiva ²⁰ e senza lacune nella notazione musicale. Riteniamo che il repertorio trasmesso da Parm 12, la cui stabilità corrisponde ad una chiara pianificazione del manoscritto, non fosse nuovo a Parma all'epoca della stesura del codice.

L'esempio 1 presenta una lista di tutti i tropi contenuti in Parm 12, di cui vengono riportati gli incipit; sono indicate inoltre la destinazione liturgica dei tropi e le loro sigle, che si rifanno all'edizione testuale del *Corpus troporum*. Ulteriori informazioni sono presentate dalla colonna contenente le concordanze con altri manoscritti, ripartiti per aeree geografiche e citati sempre secondo i

feratis et coreo nigro cupertis et habet cartas centum sexaginta septem») può essere identificato con il graduale Parm 5, ed il numero 214 («Item graduale dominicale cuius principium est 'Resurexi' [sic], finis vero 'fiet vobis' qui habet cartas centum sexaginta quinque») con il graduale Parm 1 (cfr. ZANICHELLI, *I conti e il minio*, cit., p. 112). Il numero 246 di quest'inventario («Item unum partitum sequentiarum cuius principium est 'Gregorius', finis 'seculorum amen' in assidibus copertis coreo nigro atque satis est novum»; ivi, p. 114) si riferisce ovviamente a Parm 12. Tutti e tre codici riemergono in un altro inventario del duomo di Parma del 1483, pubblicato da ANGELO PEZZANA, *Storia della città di Parma. Tomo quarto: 1477-1483*, Parma, Giorgio Franz, 1852, pp. 72-84 dell'appendice: 74s.

¹⁸ Cfr. INGUSCIO, *Le sequenze*, cit., p. 202.

¹⁹ Cfr. ANDREAS HAUG, *Tropen im südostdeutschen und im norditalienischen Raum: Untersuchungen zu ihren Überlieferungswegen*, in *Itinerari e stratificazioni dei tropi: San Marco, l'Italia settentrionale e le regioni transalpine. Testi d'un convegno e sessioni di studio negli anni 1992-1995 presso la Fondazione Ugo e Olga Levi*, a cura di Wulf Arlt e Giulio Cattin, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2008, pp. 137-175; ringraziamo il professor Haug per averci dato in lettura una copia del saggio prima della pubblicazione.

²⁰ L'ultima sequenza in Parm 12, *Veni sancte spiritus* (cc. 183r-184v), è stata aggiunta da mano posteriore.

criteri del *Corpus troporum*. Da questa tabella risulta che i tropi in Parm 12 sono senza eccezione tropi d'introduzione all'introito (non ci sono dei *Binnenelemente*, i tropi d'interpolazione). Nel manoscritto manca sempre l'indicazione del canto tropato; di solito compare solo una rubrica che fa riferimento alla festività in cui il trovo veniva cantato e alla sua posizione nel rito, con l'espressione *ante officium*, cioè prima della messa. L'esclusione di tutti quei tropi che non risultano essere elementi d'introduzione collega Parm 12 con il tipo di tropario descritto per la prima volta da Andreas Haug e da lui chiamato *Kurztropar*.²¹ Questo tipo di libro liturgico si distingue da altri manoscritti volti alla stessa funzione per una tendenza alla riduzione del repertorio, circoscritto a tropi dell'introito, ad elementi d'introduzione e ad un unico elemento per ogni festa. Secondo Haug il *Kurztropar* è un fenomeno del tardo medioevo. Va detto, però, che non è chiaro se il repertorio di tropi di Parm 12 rispecchi la riduzione di un repertorio più ampio e più antico. La complessità dello stato della trasmissione, più articolata di quanto si pensi, viene avvalorata dalla testimonianza dei graduali Parm 5 e, soprattutto, Parm 1.

L'esempio 2 mostra i tre introiti tropati di Parm 1 così come compaiono nel manoscritto.²² La struttura del complesso dell'introito è sempre la stessa.²³ in prima posizione è notato, accompagnato dalla rubrica *ante officium*, un trovo d'introduzione all'introito; dopo l'introito è presente un *versus*, notato con la formula melodica dei versetti salmodici; solo dopo il *versus* sono presenti altri elementi di tropi – un secondo elemento d'introduzione e poi due elementi d'interpolazione. Infine viene riportata l'indicazione riguardante la dossologia, seguita nell'esecuzione dall'introito, in questo caso senza tropi. Dalla testimonianza di Parm 1 si deduce che a Parma, infatti, si conoscevano ed usavano tropi d'interpolazione – un tipo di trovo non presente nel tropario Parm 12 né nel graduale Parm 5 che (come il tropario) contiene solamente dei tropi d'introduzione all'introito:

²¹ Cfr. ANDREAS HAUG, *Troparia tardiva. Repertorium später Tropenquellen aus dem deutschsprachigen Raum*, Kassel, Bärenreiter, 1995 (Monumenta monodica medii aevi. Subsidia, 1), pp. 7s.

²² Il trovo *Terrigenas summus* ed il complesso *Spiritus almus a throno - Replens mentes fidelium - Virtutum perfundens roribus* sono stati trascritti da INGUSCIO, *I tropi d'introito*, cit., pp. 91s.

²³ Si vedano le immagini.

(Giovanni Battista) *Hodie exultent iusti* (c. 31r) = tropo 11 in Parm 12

(San Pietro) *Beatissimus Petrus* (c. 36r) = tropo 12 in Parm 12

(Onnisanti) *Hodie mundo festivus* (c. 59r) = tropo 14 in Parm 12

A questo punto bisogna chiedersi quale relazione intercorra tra le tre fonti: è possibile che il graduale Parm 1 documenti una fase della prassi di tropare antecedente a quella documentata in Parm 5 e Parm 12, e che il repertorio di tropi parmense fosse stato ridotto nel corso del XIV/XV secolo? Documentano i manoscritti la prassi liturgica di due o più istituzioni religiose differenti per le quali erano stati copiati?

Siamo del parere che la risposta a questi quesiti sia un'altra. Un confronto dettagliato fra Parm 1, Parm 5 e Parm 12 indica come i tre codici siano rappresentativi della stessa tradizione: le feste della *pars estivalis* e dei Santi tropate in Parm 1 e Parm 5 da un lato, e in Parm 12 dall'altro, sono le stesse (Pasqua, Ascensione, Pentecoste, San Giovanni Battista, San Pietro, Onnisanti²⁴); i tropi d'introduzione che appaiono al primo posto in Parm 1/Parm 5 sono gli stessi notati in Parm 12 (*Hora est psallite*, *Hodie redemptor mundi*, *Hodie spiritus sanctus procedens*, *Hodie exultent iusti*, *Beatissimus Petrus*, *Hodie mundo festivus*); e la trasmissione dei testi dei tropi è identica.²⁵ Inoltre si riscontra come un fenomeno di trasmissione osservabile in Parm 1 e Parm 5 possa essere spiegato attraverso Parm 12: i tropi in Parm 5 così come i tropi copiati come primi in Parm 1, quelli che si trovano anche in Parm 12, non sono stati notati, ma sono riportati intenzionalmente soltanto come testi;²⁶ gli altri tropi in Parm 1, invece, sono accompagnati dalle loro melodie. O un fenomeno raro, questo, che non conosciamo in nessun altro codice. Ma forse è spiegabile con il fatto che gli elementi senza notazione in Parm 1/Parm 5 siano quelli notati melodicamente in Parm 12: gli scribi dei codici potrebbero avere considerato inutile fissare la stessa melodia due volte. Questo significherebbe che Parm 1, Parm 5 e Parm 12 non

²⁴ In Parm 5 manca soltanto l'Ascensione della Vergine.

²⁵ Va annotato, però, che la versione del tropo *Hodie exultent iusti*, così come è trasmessa in Parm 5, contiene una variante rispetto alla versione di Parm 12. Mentre la versione di Parm 5 trasmette «*Hodie exultent iusti natus est sanctus Johannes dicite gratias dicite eia*», la versione di Parm 12 ha «*deo*» invece del primo «*dicite*» in Parm 5. O molto probabile tuttavia che la ripetizione del «*dicite*» in Parm 5 sia un errore.

²⁶ Cfr. le immagini, c. 1r.

appartengono a periodi differenti ma contemporanei e che venivano considerati come tre libri liturgici complementari. Se questa interpretazione rispecchiasse la realtà storica, dovremmo modificare il quadro finora vigente relativo alla trasmissione di tropi a Parma: una conclusione logica sarebbe l'affermazione che nel medioevo ci fossero stati altri gradualisti parmensi con tropi ed almeno uno per la *pars hiemalis*. In questo caso il repertorio di tropi parmensi sarebbe ricostruibile solo parzialmente. Ciò nonostante parlare del 'tropario parmensi' comporta dal nostro punto di vista riferirsi tanto al contenuto di Parm 12 quanto a quello di Parm 1 e Parm 5 nel loro insieme.

Rispetto alle concordanze si può osservare come tutti i 17 tropi del tropario parmensi siano trasmessi in altre fonti italiane (si vedano gli esempi 1 e 2), fatta eccezione di un canto che è un *unicum* molto particolare (di cui parleremo più avanti). Sette dei tropi presenti a Parma sono trasmessi soltanto in manoscritti italiani e potrebbero avere (almeno in parte) la loro origine proprio nella penisola.²⁷ È da notare, però, che sia il secondo tropo per Pentecoste (*Spiritus almus a throno* = tropo 17) sia il tropo per l'ascensione della vergine (*Hodie virgo Maria caelorum* = tropo 13) hanno solo un'unica concordanza italiana: il manoscritto Piacenza 65 (seconda metà del XII secolo) proveniente dall'omonimo duomo. *Hodie virgo Maria* è apparentemente un tropo antico: è già documentato nel X secolo in fonti provenienti dalla regione del Reno (Lo 19768), dal nord della Francia (Ba 30) e dall'Aquitania (Vat 222), un tropo 'composto' nella cosiddetta 'zone de transition' (intercorrente tra il settore occidentale ed orientale dell'impero franco secondo la delimitazione del Reno), e poi diffusosi in regioni diverse. La trasmissione del tropo in regioni transalpine termina nel XII secolo; forse è arrivato nella penisola già nel X/XI secolo attraverso il sud della Francia, come indica la concordanza con due manoscritti redatti in quell'epoca e provenienti da quella regione (Apt 17 e Pa 1118), che presentano una variante in comune con i due testimoni italiani (Pia 65 e Parm 12): i quattro codici trasmettono «et nos» invece di «eia» come

²⁷ I tropi 3 (*Hora est iam nos de somno*), 5 (*Circumdede runt me gemitus*), 6 (*Ingresso Iesu in praetorio*), 10 (*Hodie spiritus ... procedens*), 11 (*Hodie exultent iusti ... Iohannes*), 12 (*Beatis-simus Petrus*) e 17 (*Spiritus almus a throno*).

nelle altre fonti.²⁸ *Spiritus almus* invece è presente solo in Pia 65 ed ora in Parm 1, il che sottolinea ancora una volta le strette relazioni intercorrenti tra le cattedrali di Piacenza e di Parma per quanto riguarda i tropari.

Le concordanze del tropario parmense con manoscritti delle regioni occidentali dell'impero franco (compresi i codici inglesi) sono generalmente molte; le concordanze con manoscritti delle regioni orientali invece sono rare.²⁹ Riteniamo che in nessun caso sia plausibile ipotizzare un'influenza diretta della regione tedesca sul repertorio di tropi di Parma.

Il tropo *Hodie descendit Christus* per l'epifania, ad esempio, veniva trasmesso in due redazioni differenti, in una 'tedesca' ed in una 'italiana', indipendenti l'una dall'altra:³⁰

Redazione tedesca: «Hodie descendit Christus in Iordane **ad Iohannem** ibi expurgat nostra facinora eia»

Redazione italiana: «Hodie descendit Christus in Iordane ibi expurgat nostra facinora **deo gratias dicite**»

La redazione italiana si divide in due famiglie secondo la formula conclusiva del tropo:

Redazione italiana I: «deo gratias dicite» (Vro 107, RoC 1741, Bo 2824, RoN 1343, RoA 123)

Redazione italiana II: «deo gratias dicite **eia**» (gli altri manoscritti ed i codici d'Aquitania)

È significativo in questo caso che Parm 12 non concordi con i codici di Nonantola (RoC 1741, Bo 2824, RoN 1343), con cui ha in comune più della metà

²⁸ Cfr. *Corpus troporum IX. Tropes for the Proper of the Mass 4: The Feasts of the Blessed Virgin Mary*, a cura di Ann-Katrin Andrews Johansson, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1998 (Acta Universitatis Stockholmiensis. Corpus Troporum, 9), p. 196 (dove tuttavia manca il riferimento a Parm 12 rispetto alla variante «et nos»).

²⁹ Cfr. HAUG, *Tropen im südostdeutschen und im norditalienischen Raum*, cit.

³⁰ Cfr. WULF ARLT, *Aspekte des Repertoires: Die Propriumstropen*, in *Stiftsbibliothek Sankt Gallen, Codices 484 & 381*, edizione in facsimile a cura di Wulf Arlt/Susan Rankin, vol. 1, Winterthur [Svizzera], Amadeus, 1996, pp. 105-164: 118s.; IDEM, *Die Präsenz des St. Galler Tropenrepertoires der Handschriften SG 484 und 381 in Italien bis ins frühe 12. Jahrhundert*, in *Itinerari e stratificazioni dei tropi*, cit., pp. 73-136.

dei suoi tropi, ma segua invece le tradizioni di Novalesa (Ox 222), Balerna (Vce 186), Monza, Pavia (Ivr 60) e Bobbio (To 18), nella regione Nord occidentale dell'Italia.

Una concordanza significativa è il graduale con tropi e sequenze di Bologna, RoA 123: come Parm 12, anche RoA 123 dopo il tropo dialogato per Pasqua (*Quem quaeritis in sepulchro*) trasmette di seguito il *Surrexit Christus iam*, che secondo il *Corpus troporum* è l'elemento «Quem quaeritis K», presente solo nei codici parmense e bolognese.³¹ Riteniamo che, nonostante tale identità, l'uso che veniva fatto del tropo fosse differente a Parma ed a Bologna. Nel manoscritto bolognese il *Surrexit Christus iam* è copiato direttamente dopo la fine del *Quem quaeritis*, e poi seguito dall'*incipit* dell'introito di Pasqua (*Resurrexi*), come preannuncia la rubrica all'inizio della pagina: «Incipit Trophus in diem Sanctum Pasche ad introitum».³² Il *Surrexit Christus iam* a Bologna viene usato come tropo d'introduzione all'introito della messa. Il manoscritto parmense invece non fa riferimento all'introito *Resurrexi*: la rubrica del *Quem quaeritis* riporta «Officium sepulchri. Versus» (c. 23r), e solo dopo il *Surrexit Christus iam* segue la rubrica «In resurrectione domini ... Ante officium» (c. 23v), cui segue il tropo *Hora est psallite* – secondo noi una chiara indicazione che il complesso *Quem quaeritis / Surrexit Christus* non servisse, a Parma, come tropo d'introito, e quindi per la messa di Pasqua, ma per un'altra celebrazione liturgica. Tale ipotesi viene confermata dal libro ordinario parmense, che contiene sotto la rubrica «In Matutino Paschae» una descrizione della rappresentazione del *Quem quaeritis*:

In Matutino Paschae ... Ante inchoationem Matutini duo Guardachorii et duo Cantores cum pivialibus SEPULCRUM DOMINI reverenter intrans cum thuribus et incenso, cereis ante SEPULCRI ostium duobus positus. Et, incensantes SEPULCRO, quaerunt de Corpore Christi ... et palpant linteamina munda, quibus id erat involutum. Quod non invenientes, revertuntur ad ostium SEPULCRI, foris tamen non euntes sed, versus altare maius, iuxta quod sint

³¹ Cfr. *Corpus troporum III. Tropes du propre de la messe 2: Cycle de Pâques*, a cura di Gunilla Björkvall/Gunilla Iversen/Ritva Jonsson, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1982 (Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia, 25), p. 221 (dove tuttavia manca il riferimento a Parm 12).

³² Si veda l'edizione in facsimile di questo manoscritto: *Le codex 123 de la Bibliothèque Angélique de Rome (XIe siècle) graduel et tropaire de Bologne*, a cura di Jacques Froger, Bern, Herbert Lang, 1969 (Paléographie musicale, 18), c. 214r.

aliqui Clerici, dicentes: QUEM QUAERITIS? Qui Clerici respondentes dicant: IESUM NAZARENUM. Quibus primi respondeant: NON EST HIC; SURREXIT, SICUT DIXIT et cetera. Postea egrediuntur SEPULCRUM isti quatuor, praevis dictis cereis, et dicunt, versus populum, antiphonam: SURREXIT CHRISTUS, IAM NON MORITUR.³³

Il dialogo presso il sepolcro vuoto di Cristo veniva rappresentato da due *guardachorii*, da due *cantores* e da altri *clerici*; alla fine di questo ‘dramma liturgico’ veniva cantata, come è detto, un’antifona, cioè *Surrexit Christus*, trasmessa come tale nell’antifonario veronese dell’XI secolo edito da Hesbert nel *Corpus antiphonalium officii*.³⁴ Siccome a Parma il *Quem quaeritis / Surrexit Christus* veniva cantato non prima della messa, ma nel contesto dell’ufficio, una connessione diretta tra Bologna e Parma in questo caso pare inverosimile.

Sulla base di queste riflessioni risulta chiaro come il tropario parmense si inserisca in una tradizione italiana settentrionale, nord-occidentale, costituita dalla coesistenza di materiale recepito da regioni site ad ovest del Reno, facenti parte dell’impero franco, ed una produzione locale di tropi. Le particolarità del tropario parmense risultano chiaramente delineate, se confrontate con quelle di un tropario tipico (per così dire) dell’Italia settentrionale, così come descritto in un libro normativo. Abbiamo scelto il libro ordinario della cattedrale di Genova (Lo 42503, prima metà del XV secolo), reso noto di recente in contesto musicologico da Giacomo Baroffio.³⁵

Destinazione liturgica	Lo 42503	Parm 12
Avvento, Domenica I	Gregorius praesul	Gregorius praesul
Natale	Quem quaeritis in praesepe	Quem quaeritis in praesepe
Natale		Hora est iam nos de somno

³³ *Ordinarium Ecclesiae Parmensis*, cit., pp. 147ss.

³⁴ Cfr. *Corpus antiphonalium officii*, a cura di René-Jean Hesbert, vol. 3, Roma, Herder, 1968 (Rerum ecclesiasticarum documenta. Series maior: fontes, 9), n. 5078 (p. 498).

³⁵ Si veda GIACOMO BAROFFIO, *Tropi e tropari: spigolando tra codici e frammenti italiani*, «Musica e storia», 8, 2000, pp. 303-324: 312s.

Epifania	Hodie descendit Christus	Hodie descendit Christus
Settuagesima		Circumdede runt me gemitus
Domenica <i>in ramis palmarum</i>		Ingresso Iesu in praetorio
Pasqua	Quem quaeritis in sepulchro	Quem quaeritis in sepulchro
Pasqua		Hora est psallite
Ascensione	<Hodie redemptor mundi>	Hodie redemptor mundi
Pentecoste	Hodie spiritus sanctus	Hodie spiritus sanctus
S. Giovanni Battista	Hodie exultent iusti	Hodie exultent iusti
S. Pietro	Beatissimus Petrus	Beatissimus Petrus
S. Lorenzo	Qui suo Laurentio	
Ascensione della vergine		Hodie virgo Maria caelorum
Onnisanti		Hodie mundo festivus ... hodie martyrum turba

Tutti i tropi citati nel codice genovese, tranne uno per S. Lorenzo, sono presenti in Parm 12, per un totale di otto dei 14 tropi contenuti nel codice parmense. Tra questi si trovano tropi ampiamente trasmessi in codici italiani, come il *Quem quaeritis in sepulchro* per Pasqua, l'*Hodie redemptor mundi* per l'Ascensione, l'*Hodie spiritus sanctus procedens* per Pentecoste ed il *Beatissimus Petrus* per San Pietro. In alcuni casi le caratteristiche della trasmissione in Parm 12 permettono di riconoscere le tradizioni liturgiche accumulate dagli stessi elementi. Gunilla Björkvall ed Andreas Haug hanno mostrato come la trasmissione testuale nel codice parmense del tropo *Hodie redemptor mundi* corrisponda a quella di un gruppo di manoscritti italiani tra cui, per esempio, i codici di Novalesa (Ox 222), di Vercelli, di Balerna (Vce 186), di Pavia (Ivr 60) e di Piacenza (Pia 65).³⁶ Una

³⁶ Cfr. HAUG, *Tropen im südostdeutschen und im norditalienischen Raum*, cit. [in corso di stampa]. L'autore ritiene che ci siano tre tradizioni italiane differenti per il tropo *Hodie redemptor mundi*. Secondo Haug, Parm 12 appartiene al gruppo da lui chiamato «Italia IIa» che trasmette il tropo con la variante «caelos ascendit» invece di «ascendit caelos».

situazione simile rivela la trasmissione in Parm 12 dell'*Hodie spiritus sanctus procedens*, corrispondente a quella in testimoni provenienti, ancora una volta, da Novalesa (Ox 222), da Balerna (Vce 186), da Pavia (Ivr 60) e da Bobbio (To 18).³⁷ Si tratta di alcune osservazioni che chiaramente andranno supportate da ulteriori ricerche, non permettendo da sole di poter determinare da quale tradizione dipenda direttamente il tropario di Parma.

Una particolare posizione ricoprono da questo punto di vista quei tropi trasmessi nei codici della cattedrale parmense che presentano poche concordanze, come ad esempio *Hora est iam nos* per Natale (trasmesso nei manoscritti di Novalesa, di Borgosesia, di Monza, di Mantova, di San Giulio sul lago d'Orta,³⁸ di Pavia, di Nonantola e di Bologna) e l'*Ingresso Iesu* per la Domenica delle palme (in fonti provenienti da Monza, da Mantova, da Nonantola e da Ravenna). Lo stato della trasmissione di quest'ultimo tropo è piuttosto articolato:³⁹ se una variante accomuna Parm 12 ed i manoscritti di Nonantola («in praetorium» invece di «in praetorio»), un'altra lega il codice parmense a quello di Ravenna («de quo propheta» invece di «de quo David propheta»);⁴⁰ inoltre ve ne sono alcune che nel quadro della trasmissione risultano essere degli unici, conosciuti solo nel codice parmense (per esempio «Iudaei dicebant» invece di «Iudaei clamabant»). Una posizione particolare ricopre il codice Parm 12 anche nel caso del tropo *Hora est iam nos*:⁴¹ il codice trasmette la variante «et apertis oculis surgere» invece di «et aperti sunt oculi nostri surgere» delle altre fonti.⁴²

Vorremmo discutere, infine, due casi particolari per offrire ulteriori delucidazioni sulle caratteristiche del repertorio dei tropi presenti in Parm 12.

1) Il tropo dialogato *Quem quaeritis in praesepe* per il Natale, che chiaramente imita il *Quem quaeritis in sepulchro* per la festività pasquale, è trasmesso in

³⁷ Cfr. HAUG, *Tropen im südostdeutschen und im norditalienischen Raum*, cit.

³⁸ Si veda GIACOMO BAROFFIO, *Tropi e sequenze in Italia: nuove testimonianze*, «Musica e storia» 11, 2003, pp. 445-464: 451s.

³⁹ Cfr. *Corpus troporum III*, cit., p. 125 (dove tuttavia manca il riferimento a Parm 12).

⁴⁰ Inguscio erroneamente afferma che il nome «David» sia «assente solo» in Parm 12: INGUSCIO, *I tropi d'introito*, cit., p. 75.

⁴¹ Cfr. *Corpus troporum I*, cit., p. 113 (dove tuttavia manca il riferimento a Parm 12).

⁴² Questa particolarità di Parm 12 è stata notata anche da INGUSCIO, *I tropi d'introito*, cit., p. 75.

Parm 12 in una versione più breve di quella *standard*: è assente il passo «Alleluia alleluia iam vere scimus Christum natum in terris de quo canite omnes cum propheta dicentes»,⁴³ che serve da connessione fra il tropo e l'introito *Puer natus est*, dove il «propheta» nel tropo fa allusione ad Isaia come autore del testo dell'introito. Ci sono quattro manoscritti in cui lo stesso passaggio del testo è assente: il manoscritto di Piacenza (Pia 65), due manoscritti di Padova (Pad 16, Pad 697) ed un manoscritto di Ravenna (Bo 7). Quest'ultimo si distacca dagli altri codici poiché presenta il tropo in maniera del tutto differente, non usandolo come elemento d'introduzione e ripartendolo in quattro sezioni: la prima sezione funge da introduzione mentre le altre da interpolazioni dell'introito. La relazione intercorrente fra le fonti provenienti da Piacenza, Parma e Padova invece è più stretta: sia a Piacenza che a Parma il *Quem quaeritis in praesepe* è trasmesso prima della seconda messa di Natale, benché in genere lo si cantasse per la terza messa di Natale; anche a Padova il tropo è trasmesso non per la *missa maiora*, ma (secondo Pad 16) per la notte di Natale. Né Pia 65 né Parm 12 contengono una rubrica che rimanda all'uso del *Quem quaeritis in praesepe*; Parm 12 (come Pad 16), però, trasmette di seguito il canto *Christus natus est nobis venite adoremus*, e cioè l'invitatorio per l'ufficio.⁴⁴

In modo molto simile al *Quem quaeritis in sepulchro* il *Quem quaeritis in praesepe* aveva la funzione di dramma liturgico nel contesto della liturgia delle ore tanto a Parma che a Padova e probabilmente a Piacenza. Il codice Pad 16 rende un'idea più precisa di come fosse eseguito attraverso le indicazioni presenti nelle rubriche:⁴⁵

*In nocte natalis domini. In matutinis post Deus in adiutorium cantant obstetrices
ad presepe
Quem queritis in presepe ...
Respondeant pastores
Salvatorem Christum ...
Respondeant obstetrices*

⁴³ Citato dal *Corpus troporum I*, cit., p. 174.

⁴⁴ Edito in *Corpus antiphonarium officii*, cit., n. 1055 (p. 6). Inguscio erroneamente afferma che il *Christus natus est nobis* alla fine del *Quem quaeritis in praesepe* sia «tipica di Parma»: INGUSCIO, *I tropi d'introito*, cit., p. 75.

⁴⁵ Il complesso viene citato qui secondo *Introitus-Tropen II*, cit. [in corso di stampa].

Adest hic parvulus ... quia natus est
 Et tunc pastores cantant invitatorium
 CRISTUS NATUS EST

Il passo «Iam vere scimus ... cum propheta dicentes» è chiaramente assente per la sua allusione al testo dell'introito *Puer natus*, che in questa tradizione non segue il *Quem queritis*. A Parma, comunque, il passo è stato conservato come tropo d'introduzione della terza messa di Natale, ma senza il dialogo precedente – non c'è nessun altro manoscritto con questa disposizione delle sezioni del tropo. Rispetto alla trasmissione testuale Parm 12 conserva qualche variante particolare, tra cui una presente anche a Piacenza («Christum natum infantem» invece di «Salvatorem Christum dominum infantem»⁴⁶). Accanto alle varianti in comune tra Piacenza e Parma un ruolo importante ricoprono le differenze intercorrenti tra le due trasmissioni che permettono di escludere una dipendenza diretta della tradizione di una cattedrale dall'altra.

2) Particolare ed alquanto stupefacente è anche il caso dell'*unicum* di Parm 12, *Circumdede runt me gemitus*, per la Settuagesima. Per quel che sappiamo, è l'unico tropo per quell'occasione liturgica, che apre un tempo dell'anno in cui generalmente non si usavano né tropi né sequenze. Il testo è caratterizzato da un parallelismo fra due sezioni separate dalla rubrica 'Versus':⁴⁷

Circumdede runt me gemitus mortis dolores inferni circumdede runt me
 Versus
 Conturbaverunt me terrores eius eterna supplicia conturbaverunt me

Le due sezioni o 'versus' hanno praticamente lo stesso numero di sillabe (la prima 23, la seconda 24) e la stessa costruzione delle frasi; inoltre le parole corrispondenti (poste in posizione anch'essa corrispondente) sono quasi sempre della stessa lunghezza. Poiché oltre a ciò si aggiunge l'identità melodica per entrambe le sezioni, il tropo ricorda nell'insieme due strofe di un inno.⁴⁸ Richiama inoltre il cosiddetto 'parallelismus membrorum' della poesia biblica

⁴⁶ Cfr. *Corpus troporum I*, cit., p. 174.

⁴⁷ Citato secondo *Introitus-Tropen II*, cit. [in corso di stampa].

⁴⁸ Si veda la trascrizione del tropo in INGUSCIO, *I tropi d'introito*, cit., p. 84.

dei salmi, dove è da cercarsi il modello del tropo, in particolare nei salmi 17 ed 87 – dove si ritrovano tutte le formulazioni, fatta eccezione di «eterna supplicia». ⁴⁹ Si potrebbe dire che si tratta di una parafrase di salmi, ma c'è qualcosa di più. Il testo dell'introito, cui il tropo funge da introduzione, è preso dal salmo 17: «Circumdederunt me gemitus mortis, dolores inferni circumdederunt me...». ⁵⁰ Si tratta anche in questo caso di un tropo del tipo 'parafrase', nel senso che cita il canto tropato con le stesse parole, ma cantate su un'altra melodia.

Qual'è l'origine del tropo *Circumdederunt me*? Forse il duomo di Parma? In ogni caso il tropo si inserisce perfettamente nello scenario della trasmissione italiana di tropi, per il suo carattere di inno e per la sua melodia ripetitiva – come si sa, due caratteristiche comuni a molti tropi conservati in manoscritti italiani. ⁵¹ Inoltre è opportuno ricordare come il tropo del tipo 'parafrase' sembra aver avuto una certa popolarità nelle tradizioni della penisola. D'altra parte, però, va ricordato come il *Circumdederunt me* si differenzi notevolmente, proprio per il suo carattere poetico, dai tropi 'parafrase' studiati da John Gearey Johnstone, interpretati dallo studioso come uno dei tipi privilegiati nella prima epoca della prassi di tropi. ⁵²

Come abbiamo potuto dimostrare, il repertorio di tropi nella cattedrale di Parma fu più ricco rispetto a quanto immaginato finora. Lo prova il graduale Parm 1 per la *pars estivalis* dell'anno liturgico; è da ritenere che un libro simile esistesse anche per la *pars hiemalis* e forse per il Santorale. Parm 1 testimonia come il repertorio dei tropi della cattedrale comprendesse non soltanto tropi d'introduzione, ma anche tropi d'interpolazione, ordinati probabilmente sempre allo stesso modo (un'introduzione antecedente la prima esecuzione dell'introito,

⁴⁹ Cfr. il salmo 17, 5-6: «Circumdederunt me dolores mortis, Et torrentes iniquitatis conturbaverunt me. / Dolores inferni circumdederunt me, Praeoccupaverunt me laquei mortis»; ed il salmo 87, 17-18: «In me transierunt irae tuae, Et terrores tui conturbaverunt me. / Circumdederunt me sicut aqua tota die; Circumdederunt me simul».

⁵⁰ Citato dal *Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae de tempore et de sanctis*, Ratisbona-Roma, Friedrich Pustet, 1920, p. 58.

⁵¹ A questo proposito si veda, ad esempio, ALEJANDRO ENRIQUE PLANCHART, *Italian Tropes*, «Mosaic», 18, 1985, pp. 11-31: 27.

⁵² Si veda JOHN GEAREY JOHNSTON, *The Offertory Trope. Origins, Transmission, and Function*, Ann Arbor [Michigan], UMI, 1984.

un'altra introduzione e due elementi d'interpolazione dopo l'esecuzione del salmo o 'versus'). Bisogna ricordare, però, che il tropario parmense oggi è conosciuto solo in parte. Risulta difficile, quindi, collocare precisamente la cattedrale di Parma in un panorama storico complesso riguardante la trasmissione di tropi nella penisola. Le tendenze che abbiamo potuto identificare sono almeno due: mentre le concordanze con i tropari dell'abbazia di Nonantola risultano essere numerose, le varianti testuali trasmesse dal tropario del duomo di Parma indicano come questo manoscritto sia legato ad una o, ancora più probabilmente, a più tradizioni dell'Italia nord-occidentale. L'istituzione più vicina alla cattedrale di Parma è ovviamente la cattedrale di Piacenza, anche se è impossibile sostenere una diretta dipendenza del tropario dell'una da quello dell'altra o viceversa. I manoscritti parmensi vanno quindi considerati come testimoni di una tradizione locale rigogliosa, di cui ci sono pervenute però solo alcune tracce.

Esempio 1: I tropi contenuti in Parm 12 e le loro concordanze
Ex. 1: Tropes in Parm 12 and related concordances

Parm 12	Tropo	Destinazione liturgica / CT	Altri manoscritti
1r	1) Gregorius praesul maeritis	Prima domenica dell'Avvento / Adv I intr 5	Francia: Pa 9449, Pa 1235, Pa 1235 (bis), Pa 13252, Pro 12 Aquitania: Pa 776(?), Pa 1120 Germania II: Ka 25, Mti 14322, MtiU 156 Italia: Ox 222, Vce 56b, Nvr G3, Vce 56a, Mza 75, Mza 76, To 18, Intra, Pia 65, Vro 107, RoA 123(?), Ivr 60, Pst 121a, Lo 42503 (incipit), Vol 39
3r	2) Quem quaeritis in praesepe	Terza messa di Natale / Nat III intr 62	Francia: Pa 9449, Pa 1235, Pa 13252 Aquitania: Pa 1121, Pa 909, Pa 1119, Pa 1084b, Pa 887, Apt 17, Pa 903, Pa 1871, Pa 779, Pa 1118 Catalania: Vic 106 Italia: Ox 222, Nvr G3 (incompleto), Nvr 116, Vce 146, Vce 161 (oct), Vce 162 (oct), Vce 62 (oct), To 20, To 18, Pia 65, Pad 16, Pad 697, Vro 107, Ivr 60, Pad 47, Mod 7, Bo 7, Pst 121a, Lo 42053 (incipit), Vol 39, Vat 10645
3v	3) Hora est iam nos de somno	Seconda messa di Natale / Nat II intr 15	Italia: Ox 222, Nvr G3, Mza 11, Vro 107, San Giulio, Ivr 60, RoC 1741, Bo 2824, RoN 1343, RoA 123
4r	... Iam vere scimus Christum	terza messa di Natale / Nat III intr 62	<i>vedi sopra</i>
19v	4) Hodie descendit Christus	Epifania / Epiph intr 51	Germania I: SG 484, SG 381, Lo 19768 Aquitania: Apt 17, Apt 18 Germania II: Ka 25, Ba 6 Italia: Ox 222, Nvr G3, Vce 186, Mza 75, Mza 76, Mza 77, Mza 11, To 18, Vro 107, San Giulio, Ivr 60, RoC 1741, Bo 2824, RoN 1343, RoA 123, Lo 42503 (incipit), Vol 39

22r	5) Circumdederunt me gemitus V. Conturbaverunt me	Settuagesima / <i>manca</i>	<i>nessuna concordanza</i>
22v	6) Ingresso Iesu in praetorio	Domenica in <i>ramis palmarum</i> / Palm intr 18	Italia: Mza 77, Vro 107, Mod 7, RoC 1741, Bo 2824, RoN 1343 Germania I: SG 484, SG 381, SG 376, Be 11, Ba 5, Zü 97, Zü 132, Wo 1008, Eng 1003 Inghilterra: Cdg 473, Ox 775 Francia: Cai 75, Me 452, Pa 9448, Pa 10510, Pa 9449, Pa 1235, Ba 30, PaA 1169 Aquitania: Pa 1240, Pa 1121, Pa 909, Pa 1120, Pa 1119, Pa 1084b, Pa 887, Apt 17, Pa 1871, Pa 779, Pa 1118, Apt 18 Catalania: Vic 106, Vic 105, Vic 105 (sec) Germania II: Ka 25, Ba 6, Ox 27, Mü 14083, Mü 14845 Italia: Ox 222, Vce 56b, Vce 146, Vce 161, Vce 162, Vce 62, Ivrr 42, Mza 76, Mza 77, Mza 11, Ud 234, Be 40608, Fir 3005 (incipit), Vol 39, Vro 90, Vro 107, San Giulio, Ivrr 60, Pia 65, To 20, To 18, Pad 47, Mod 7, Bo 7, RoC 1741, Bo 2824, RoN 1343, RoA 123, Pst 121a, Pst 121b, Lo 42503 (incipit), Vat 4770, Ben 34, Ben 35, Ben 38, Ben 39, Ben 40, Vat 602
23r	7) Quem quaeritis in sepulchro	Pasqua / Quem quaeritis Q	
23v	Surrexit Christus iam	Pasqua / Quem quaeritis K	Italia: RoA 123
	8) Hora est psallite	Pasqua / Resurr intr 164	Aquitania: Pa 903 Italia: Pad 47, Mod 7, Bo 7, Vat 10646
		Nat III intr 119	Italia: Ivrr 60
		Epiph intr 1	Germania I: SG 484, SG 381
		Ioh ev intr 66	Italia: Vce 146, Vce 161, Vce 162, Vce 62

			<p>Aquitania: Apt 17, Pa 1118, Apt 18 Catalania: Vic 106, Vic 105 Germania II: Ox 27 Italia: Vol 39, Vro 90, Vro 107, RoC 1741, Bo 2824, RoN 1343, Pst 121a, Pst 121b</p>	<p>Quem quaeritis G</p>	<p>Aquitania: Apt 17, Pa 1118, Apt 18 Catalania: Vic 106, Vic 105 Germania II: Ox 27 Italia: Vol 39, Vro 90, Vro 107, RoC 1741, Bo 2824, RoN 1343, Pst 121a, Pst 121b</p>
33v	9) Hodie redemptor mundi		<p>Inghilterra: Cdg 473, Ox 775, Lo 14 Francia: Pa 9449, Pa 1235, Pa 13252, Pro 12, Lei 33 Aquitania: Pa 1240, Pa 1121, Pa 909, Pa 1120, Pa 1834, Pa 1119, Pa 1084b, Pa 887, Apt 17, Pa 1871, Pa 1118 Italia: Ox 222, Vce 56b, Vce 56a, Vce 146, Vce 161, Vce 162, Vce 186, Mza 76, Mza 77, Mza 11, Vro 107, San Giulio, Pad 697, Pad 20, Pad 16, Ivtr 60, Pia 65, To 20, To 18, Intra, Civ 35, Civ 79, Gor I, Be 40608, Fir 3005 (incipit), Pad 47, Mod 7, Bo 7, RoC 1741, Bo 2824, RoN 1343, RoA 123, Pst 121a, Lo 42503 (?)</p>	<p>Ascensione / Ascens intr 18</p>	<p>Inghilterra: Cdg 473, Ox 775, Lo 14 Francia: Pa 9449, Pa 1235, Pa 13252, Pro 12, Lei 33 Aquitania: Pa 1240, Pa 1121, Pa 909, Pa 1120, Pa 1834, Pa 1119, Pa 1084b, Pa 887, Apt 17, Pa 1871, Pa 1118 Italia: Ox 222, Vce 56b, Vce 56a, Vce 146, Vce 161, Vce 162, Vce 186, Mza 76, Mza 77, Mza 11, Vro 107, San Giulio, Pad 697, Pad 20, Pad 16, Ivtr 60, Pia 65, To 20, To 18, Intra, Civ 35, Civ 79, Gor I, Be 40608, Fir 3005 (incipit), Pad 47, Mod 7, Bo 7, RoC 1741, Bo 2824, RoN 1343, RoA 123, Pst 121a, Lo 42503 (?)</p>
36v	10) Hodie spiritus ... procedens		<p>Italia: Ox 222, Vce 146, Vce 161, Vce 162, Vce 186, Mza 76, Mza 77, Mza 11, Vro 107, San Giulio, Pad 697, Pad 20, Pad 16, Ivtr 60, To 20, To 18, Intra, Gor I, Be 40608, Mod 7 (oct), RoC 1741, Bo 2824, RoN 1343, RoA 123, Pst 121a, Lo 42503 (incipit), Ben 38</p>	<p>Pentecoste / Pent intr 78</p>	<p>Italia: Ox 222, Vce 146, Vce 161, Vce 162, Vce 186, Mza 76, Mza 77, Mza 11, Vro 107, San Giulio, Pad 697, Pad 20, Pad 16, Ivtr 60, To 20, To 18, Intra, Gor I, Be 40608, Mod 7 (oct), RoC 1741, Bo 2824, RoN 1343, RoA 123, Pst 121a, Lo 42503 (incipit), Ben 38</p>
98v	11) Hodie exultent iusti ... Iohannes		<p>Italia: Be 40608, Ox 222, Vce 186, Mza 76, Mza 77, San Giulio, Ivtr 60, Pad 47, Mod 7, RoC 1741, Bo 2824, RoN 1343, RoA 123, Pst 121a, Lo 42503 (incipit), Ben 39</p>	<p>Giovanni Battista / De ventre intr 31</p>	<p>Italia: Be 40608, Ox 222, Vce 186, Mza 76, Mza 77, San Giulio, Ivtr 60, Pad 47, Mod 7, RoC 1741, Bo 2824, RoN 1343, RoA 123, Pst 121a, Lo 42503 (incipit), Ben 39</p>
101v	12) Beatissimus Petrus (Hodie Simon Petrus)		<p>Italia: Ox 222, Nvr G3, Vce 161, Vce 146, Vce 162, Vce 186, Mza 76, Mza 77, Mza 11, Vro 107, Pad 697, Pad 20, Pad 16, Pad 59, Pad E 36, Gor I, Ivtr 60, Pia 65, To 20, To 18, Fir 3005 (incipit), Pad 47, Mod 7, RoC 1741, Bo 2824, RoN 1343, Vol 39, RoA 123, Pst 121a, Lo 42503 (incipit)</p>	<p>San Pietro / Nunc scio intr 80</p>	<p>Italia: Ox 222, Nvr G3, Vce 161, Vce 146, Vce 162, Vce 186, Mza 76, Mza 77, Mza 11, Vro 107, Pad 697, Pad 20, Pad 16, Pad 59, Pad E 36, Gor I, Ivtr 60, Pia 65, To 20, To 18, Fir 3005 (incipit), Pad 47, Mod 7, RoC 1741, Bo 2824, RoN 1343, Vol 39, RoA 123, Pst 121a, Lo 42503 (incipit)</p>
118v	13) Hodie virgo Maria caelorum		<p>Germania: Lo 19768, Ka 15 Francia: Ba 30, Me 452, Pa 9449, Pa 1235 Aquitania: Vat 222, Pa 1120, Pa 1119, Pa 887, Apt 17, Pa 1118 Italia: Pia 65</p>	<p>Ascensione della vergine / Gaud 23</p>	<p>Germania: Lo 19768, Ka 15 Francia: Ba 30, Me 452, Pa 9449, Pa 1235 Aquitania: Vat 222, Pa 1120, Pa 1119, Pa 887, Apt 17, Pa 1118 Italia: Pia 65</p>

131v	14) Hodie mundo festivus	Onnisanti / Gaudeamus intr 33	<p>Inghilterra: Cg 473, Ox 775 Francia: Pa 9449, Pa 1235, Pa 13252, Pro 12 Aquitania: Vat 222, Pa 1240, Pa 1121, Pa 909, Pa 1120, Pa 1119, Pa 779, Pa 887, Pa 1084b, Pa 903, Pa 1871, Pa 1118, Apt 18, Apt 17 Catalania: Ger 4, Vic 105, Vic 106 Italia: Ox 222, Vce 161, Vro 107, Ivr 60, To 20, To 18, Vol 39, RoA 123, Bo 2493, Pst 121a, Ben 34, Ben 39, Ben 40</p>
	... hodie martyrum (caelestis) turba	Onnisanti / Gaudeamus intr 34	<p><i>come l'elemento 33</i> p<i>ij</i> Italia: Pia 65</p>

Esempio 2: Trascrizione dei tropi contenuti in Parm 1

Ex. 2: Transcriptions of the Tropes in Parm1

(c. 1r) *In resurrectione domini: Ante officium*

Hora est psallite iubet dominus canere eia dicite

Introitus. cum trophis

RESURREXI ET ADHUC TECUM SUM ... SCIENTIA TUA ALLELUYA
ALELUYA [sic]

Versus

DOMINE PROBASTI ME ... ET RESURRECTIONEM MEAM

15) *Trophus*

Christus devicta morte resonat voce preclara patri dicens

RESURREXI

Versus

Cum sevens Iudeorum me circumdaret turba

POSUISTI

Versus

Cuncta quia oculis maiestatis tue sunt aperta

MIRABILIS

Versus

GLORIA

Concordanze

Christus devicta morte, Cum saeviens Iudaeorum, Cuncta quia oculis (Resurr
intr 67-69):

Zona di transizione: Pa 9448 **Aquitania:** Pa 1118 **Germania II:** Ka 15 **Italia:**
Vce 186, Vro 107, Ivrr 60, Pad 47, Mod 7, Bo 7, RoA 123 (oct), Vat 10646, San
Giulio

(c. 40v) *In die ascensionis domini ante officium*

Hodie redemptor mundi celos ascendit mirantur apostoli angelique eis locuti sunt
dicentes

Introitus misse

VIRI GALILEI QUID ADMIRAMINI ... ITA VENIET ALLELUYA ALLELUYA
ALLELUYA

Versus

CUMQUE INTUERENTUR IN CELUM ... QUI ET DIXERUNT¹

¹ Aggiunta di mano posteriore in margine: OMNES GENTES PLAUDITE MANIBUS JUBI-
LATE DEO IN VOCE EXULTATIONIS.

16) *Trophe*

Terrigenas summus affatur celicus ordo

VIRI GALILEI

Versus

Hic deus et homo celorum compos et orbis

QUEMADMODUM

Versus

Ut reddat cunctis gestorum membra suorum

ITA

Versus

GLORIA

Concordanze

Terrigenis summis (Ascens intr 15):

Germania I: Ba 5, Stu 160, Lo 19768, Aa 13 **Inghilterra:** Cdg 473, Ox 775

Francia: Cai 75, Me 452, Pa 9448, Pa 10510, Pa 9449, Pa 13252, PaA 1169

Aquitania: Pa 1240, Pa 1121, Pa 909, Pa 1120, Pa 1834, Pa 1119, Pa 1084b, Pa

887, Apt 17, Pa 903, Pa 1871, Pa 779, Pa 1118, Apt 18 **Germania II:** Ka 15, RoA

948, Mü 14083, Kre 309, Ud 78 **Italia:** Vol 39, Vro 107, Iv 60, To 20, To 18,

Pad 47, Mod 7, Bo 7, RoC 1741, RoN 1343, RoA 123, Pst 121a, Vat 4770, Ben

39, Be 40608

Hic deus et dominus, Ut reddat cunctis (Ascens intr 16-17):

Germania I: Lo 19768 **Inghilterra:** Cdg 473, Ox 775 **Francia:** Cai 75, Me 452,

Pa 9448, Pa 10510, Pa 9449, Pa 13252, PaA 1169 **Aquitania:** Pa 1240, Pa 1121,

Pa 909, Pa 1120, Pa 1834, Pa 1119, Pa 1084b, Pa 887, Apt 17, Pa 903, Pa 1871,

Pa 779, Pa 1118, Apt 18 **Germania II:** Ka 15, Mü 14083, Kre 309, Ud 78 **Italia:**

Vol 39, Vro 107, Iv 60, To 20, To 18, Pad 47, Mod 7, Bo 7, RoC 1741, RoN 1343,

RoA 123, Pst 121a, Vat 4770, Ben 39, Be 40608

(c. 56v) *In pentecosten ante officium*

Hodie spiritus sanctus procedens a throno apostolorum pectora invisibiliter
penetravit deo gratias dicite eia

Introitus

SPIRITUS DOMINI REPLEVIT ORBEM ... HABET VOCIS ALLELUYA

ALLELUYA ALLELUYA

Versus

OMNIUM EST ENIM ARTIFEX OMNEM HABENS VIRTUTEM OMNIA
PROSPICIENS²

² Aggiunta di mano posteriore in margine: EXURGAT DEUS ET DISSIPENTUR INIMICI
EJUS: ET FUGIANT QUI ODERUNT EUM A FACIE EJUS.

17) *Trophe*

Spiritus almus a throno procedens Christi gloria apostolorum corda replevit
purgans nostra crimina de quo ovantes dicemus

SPIRITUS

Versus

Replens mentes fidelium altithroni spiritus illustrat et tribuens karismata omnia

ET HOC

Versus

Virtutum perfundens roribus aspirando dans fidelibus gratiam

OMNIA

Versus

GLORIA

Concordanze

Spiritus almus a throno, Replens mentes fidelium, Virtutem perfundens (Pent intr
89-91):

Italia: Pia 65

Tavola: Lista dei manoscritti citati
Table: List of sources

- Aa 13
Aachen, Diözesanbibl. 13, Aachen, fine XII sec.
- Apt 17
Apt, Arch. Basilique Ste. Anne 17, Apt, XI sec.
- Apt 18
Apt, Arch. Basilique Ste. Anne 18, Apt (?), fine X/inizio XI sec.
- Ba 5
Bamberg, Staatsbibl. lit. 5, Reichenau, ca. 1001
- Ba 6
Bamberg, Staatsbibl. lit. 6, Bamberga, X sec.
- Ba 30
Bamberg, Staatsbibl. bibl. 30, Reims (?), ca. 1000
- Be 11
Berlin, Staatsbibl. th. lat. 4° 11, Sankt Gallen per Minden, 1024-1027
- Be 40608
Berlin, Staatsbibl. mus. 40608, Venezia, XIII sec.
- Ben 34
Benevento, Bibl. cap. VI 34, Benevento (?), XII sec.
- Ben 35
Benevento, Bibl. cap. VI 35, Benevento (?), inizio XII sec.
- Ben 38
Benevento, Bibl. cap. VI 38, Benevento, prima metà XI sec.
- Ben 39
Benevento, Bibl. cap. VI 39, Benevento, fine XI sec.
- Ben 40
Benevento, Bibl. cap. VI 40, Benevento, prima metà XI sec.
- Bo 7
Bologna, Civico museo Q 7, Ravenna/Forlimpopoli, XI sec.
- Bo 2493
Bologna, Biblioteca universitaria 2493, Ravenna (?), XII sec.
- Bo 2824
Bologna, Biblioteca universitaria 2824, Nonantola, XII sec.
- Cai 75
Cambrai, Bibl. mun. 75, Arras, XI sec.
- Cdg 473
Cambridge, Corpus Christi College 473, Winchester, 996-1006
- Civ 35
Cividale, Museo archeologico nazionale 35bis, Cividale, XV sec.
- Civ 79
Cividale, Museo archeologico nazionale 79, Cividale, seconda metà XIV sec.
- Eng 1003
Engelberg, Stiftsbibliothek 1003, Engelberg, XII sec.

- Fir 3005
Firenze, Bibl. Riccardiana 3005, Firenze, seconda metà XII sec.
- Ger 4
Gerona, Archivum del seminario episcopale 4, Gerona, XIV sec.
- Gor I
Gorizia, Bibl. del Seminario teologico centrale I, Aquileia, XIV sec.
- Intra
S. Vittore a Verbania/Intra, Archivio parrocchiale 10 (3), Intra, prima metà XIV sec.
- Ivr 42
Ivrea, Bibl. capitolare XLII, Ivrea (?), XI sec.
- Ivr 60
Ivrea, Bibl. capitolare LX, Pavia (?), metà XI sec.
- Ka 15
Kassel, Landesbibl. 4° theol. 15, Kaufungen, XI/XII sec.
- Ka 25
Kassel, Landesbibl. 4° theol. 25, Seon per Hersfeld, 1010-30
- Kre 309
Kremsmünster, Stiftsbibliothek 309, Kremsmünster, XII sec.
- Lei 33
Leiden, Universiteitsbibl. Voss. lat. 4° 33, Auxerre, IX sec.
- Lo 14
London, Brit. Libr. Cotton Caligula A. XIV, Winchester per Worcester (?), XI sec.
- Lo 19768
London, Brit. Libr. add. 19768, Mainz, seconda metà X sec.
- Lo 42503
London, Brit. Libr. add. 42503, Genova, prima metà XV sec.
- Me 452
Metz, Bibl. mun. 452, Metz, seconda metà XI sec.
- Mod 7
Modena, Bibl. cap. O I 7, Forlimpopoli (?), XI/XII sec.
- Mü 14083
München, Staatsbibliothek clm 14083, Regensburg, prima metà XI sec.
- Mü 14322
München, Staatsbibliothek clm 14322, Regensburg, prima metà XI sec.
- Mü 14845
München, Staatsbibliothek clm 14845, Regensburg, XI/XII sec.
- MüU 156
München, Universitätsbibl. 2° 156, Moosburg, 1355-1360

- Mza 11
Monza, Bibl. capitolare k-11, Italia settentrionale, XIII sec.
- Mza 75
Monza, Bibl. capitolare c-12/75, Monza, prima metà XI sec.
- Mza 76
Monza, Bibl. capitolare c-13/76, Monza, XI sec.
- Mza 77
Monza, Bibl. capitolare c-14/77, Monza, XII/XIII sec.
- Nvr 116
Novara, Bibl. cap. di S. Maria CXVI, Novara, XIV sec.
- Nvr G3
Novara, Arch. storico diocesano G 3, Borgosesia, XII sec.
- Ox 27
Oxford, Bodl. Selden supra 27, Eichstätt / Freising (?), fine X sec.
- Ox 222
Oxford, Bodl. Douce 222, Novalesa, seconda metà XI sec.
- Ox 775
Oxford, Bodl. 775, Winchester, ca. 1050
- Pa 776
Paris, Bibl. nat. lat. 776, Gaillac/St. Michel, XI sec.
- Pa 779
Paris, Bibl. nat. lat. 779, Limoges (?), seconda metà XI sec.
- Pa 887
Paris, Bibl. nat. lat. 887, Aurillac (?), fine X/XI sec.
- Pa 903
Paris, Bibl. nat. lat. 903, St. Yrieix, metà XI sec.
- Pa 909
Paris, Bibl. nat. lat. 909, Limoges, 1000-1034
- Pa 1084b
Paris, Bibl. nat. lat. 1084b, Limoges, inizio XI sec.
- Pa 1118
Paris, Bibl. nat. lat. 1118, Auch?, fine X/XI sec.
- Pa 1119
Paris, Bibl. nat. lat. 1119, Limoges, ca. 1030
- Pa 1120
Paris, Bibl. nat. lat. 1120, St. Martial, primo terzo XI sec.
- Pa 1121
Paris, Bibl. nat. lat. 1121, St. Martial, primo terzo XI sec.
- Pa 1235
Paris, Bibl. nat. n. a. lat. 1235, Nevers, XII sec.
- Pa 1240
Paris, Bibl. nat. lat. 1240, Limoges, primo terzo X sec.
- Pa 1834
Paris, Bibl. nat. lat. 1834, Limoges/St. Martial, fine X sec.

- Pa 1871
Paris, Bibl. nat. n. a. lat. 1871, Moissac?, seconda metà XI sec.
- Pa 9448
Paris, Bibl. nat. lat. 9448, Prüm, 990-995
- Pa 9449
Paris, Bibl. nat. lat. 9449, Nevers, 1059-1060
- Pa 10510
Paris, Bibl. nat. lat. 10510, Echternach, seconda metà XI sec.
- Pa 13252
Paris, Bibl. nat. lat. 13252, Paris, seconda metà XI sec.
- PaA 1169
Paris, Bibl. de l'Arsenal 1169, Autun, 996-1024
- Pad 16
Padova, Bibl. capitolare B 16, Padova, fine XIII sec.
- Pad 20
Padova, Bibl. capitolare A 20, Padova, inizio XIV sec.
- Pad 47
Padova, Bibl. capitolare A 47, Ravenna, inizio XII sec.
- Pad 57
Padova, Bibl. capitolare E 57, Padova, prima metà XIII sec.
- Pad 59
Padova, Bibl. capitolare C 59, Padova, prima metà XIII sec.
- Pad 697
Padova, Bibl. del seminario 697, Padova, prima metà XII sec.
- Pad E 36
Padova, Arch. capitolare frammento E 36, Padova, XIII sec.
- Parm 1
Parma, Arch. della fabbriceria della cattedrale F 01, Parma, XIV/XV sec.
- Parm 5
Parma, Arch. della fabbriceria della cattedrale F 05, Parma, XIV/XV sec.
- Parm 12
Parma, Arch. della fabbriceria della cattedrale AC 12, Parma, XIV/XV sec.
- Pia 65
Piacenza, Bibl. capitolare 65, Piacenza, seconda metà XII sec.
- Pro 12
Provins, Bibl. mun. 12, Chartres, prima metà XIII sec.
- Pst 121a
Pistoia, Bibl. capitolare C 121, Pistoia, XII sec.
- Pst 121b
Pistoia, Bibl. capitolare C 121, Pistoia, XII sec.
- RoA 123
Roma, Bibl. angelica 123, Bologna, fine XI sec.
- RoA 948
Roma, Bibl. angelica 948, ?, inizio XII sec.
- RoC 1741

- Roma, Bibl. casanatense 1741, Nonantola, seconda metà XI sec.
RoN 1343
Roma, Biblioteca nazionale 1343, Nonantola, seconda metà XI sec.
San Giulio
San Giulio d'Orta, Bibl. cap. 3, San Giulio d'Orta, ?
SG 376
Sankt Gallen, Stiftsbibl. 376, St. Gallen, ca. 1070
SG 381
Sankt Gallen, Stiftsbibl. 381, St. Gallen, 925-950
SG 484
Sankt Gallen, Stiftsbibl. 484, St. Gallen, 925-950
Stu 160
Stuttgart, Landesbibl. cod. brev. 160, Weingarten, XII sec.
To 18
Torino, Bibl. nazionale univ. F IV 18, Bobbio, prima metà XII sec.
To 20
Torino, Bibl. nazionale univ. F V 20, Bobbio, seconda metà XI sec.
Ud 78
Udine, Bibl. arcivescovile 78, ?, XII sec.
Ud 234
Udine, Bibl. arcivescovile 234, per Moggio?, fine XI sec.
Vat 222
Roma, Bibl. vat. reg. lat. 222, Bourges, X sec.
Vat 602
Roma, Bibl. vat. urb. lat. 602, Montecassino, XI-XII sec.
Vat 4770
Roma, Bibl. vat. lat. 4770, Subiaco (?), prima metà XI sec.
Vat 10645
Roma, Bibl. vat. lat. 10645, Italia centrale, XI-XII sec.
Vat 10646
Roma, Bibl. vat. lat. 10646, Italia centrale, XI-XII sec.
Vce 56a
Vercelli, Bibl. capitolare LVI, Vercelli, XIV sec.
Vce 56b
Vercelli, Bibl. capitolare LVI, Ivrea?, XII/XIII sec.
Vce 62
Vercelli, Bibl. capitolare LXII, Vercelli, seconda metà IX sec.
Vce 146
Vercelli, Bibl. capitolare CXLVI, Vercelli, inizio XII sec.
Vce 161
Vercelli, Bibl. capitolare CLXI, Vercelli, fine XI sec.
Vce 162
Vercelli, Bibl. capitolare CLXII, Vercelli, XII sec.
Vce 186
Vercelli, Bibl. capitolare CLXXXVI, Balerna, fine XI/inizio XII sec.

- Vic 105
Vic, Bibl. Museo Episc. 105, Vic, seconda metà XI/XIII sec.
- Vic 106
Vic, Bibl. Museo Episc. 106, Vic, prima metà XIII sec.
- Vol 39
Volterra, Bibl. Guarnacci L.3.39, Italia settentrionale, XI sec.
- Vro 90
Verona, Bibl. capitolare XC, Monza, metà X sec.
- Vro 107
Verona, Bibl. cap. CVII, Mantova (Polirone?), XI sec.
- Wo 1008
Wolfenbüttel, Herzog August Bibl. Helmst. 1008, Sankt Gallen per Minden, ca. 1030
- Zü 97
Zürich, Zentralbibl. Rh. 97, ?, XI sec.
- Zü 132
Zürich, Zentralbibl. Rh. 132, Rheinau, XI sec.

In resurrectione dni. In
offm. Hora est psal
tere iubet commus
canere cia dicere. ~
inaditus. ai trophis.

Esur
rexi et adhuc
tecum sum al le lu ya Do su
isti super me ma num tu am al
le lu ya Mira bilis facta

The manuscript page features Gregorian chant notation on four-line red staves. The text is written in a Gothic script. The page is highly decorated with intricate floral and foliate patterns in the margins. Two large, ornate initials are present: a 'D' at the top left and a 'D' at the bottom center, both containing miniature illustrations of figures. The paper shows signs of age, including some staining and wear.

Parm1, c. 1r

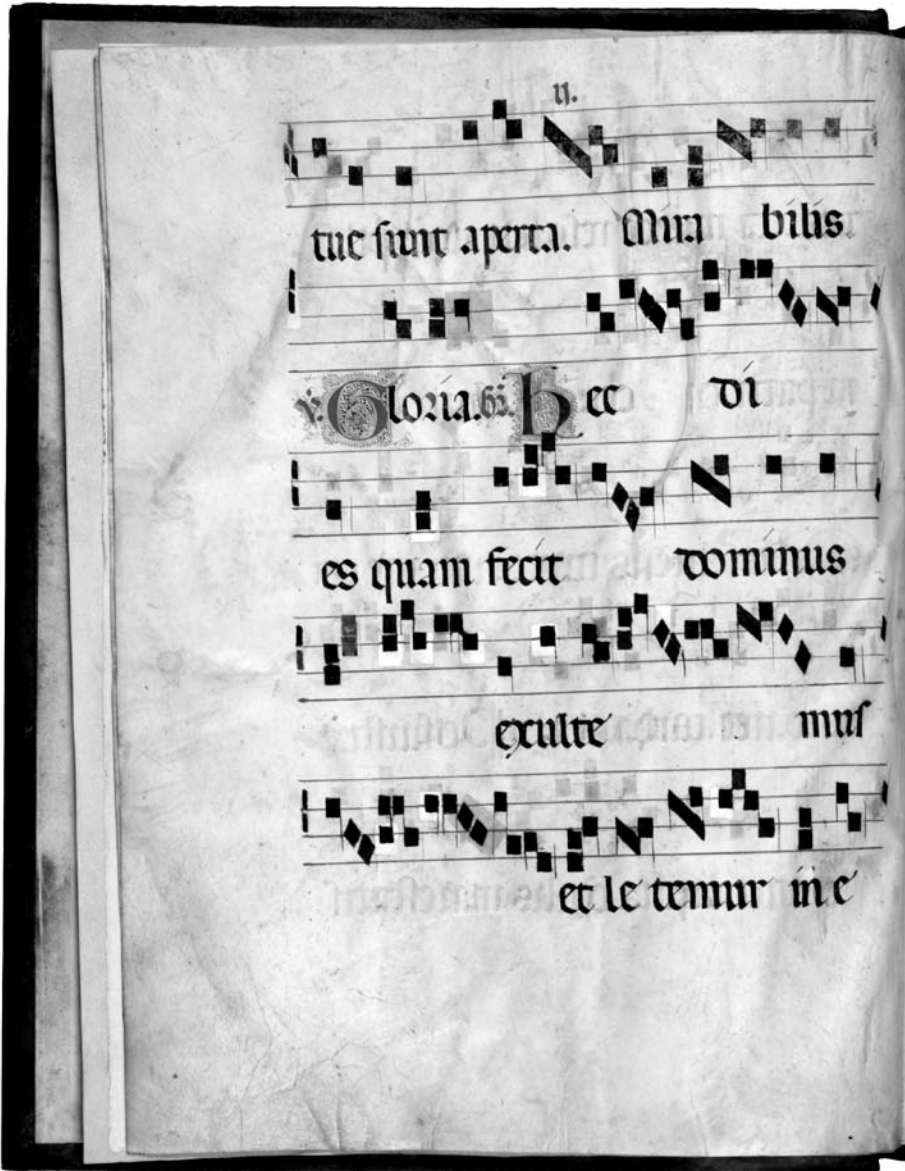


Parm1, c. 1v: *Domine probasti me*

deuicta morte resonat uoce p̄cla
ra patri dī cens. Resurrexi. V.
Cum scilicet iudeorum me cir
cundaret turba. ¶ Posuisti V.
Cuncta quia oculis maiestatis

The image shows a page from a medieval manuscript. It features six staves of musical notation, each with square neumes on a four-line staff. The text is written in a Gothic script. The first line of text is 'deuicta morte resonat uoce p̄cla'. The second line is 'ra patri dī cens. Resurrexi. V.'. The third line begins with a large decorated initial 'C' and reads 'Cum scilicet iudeorum me cir'. The fourth line continues 'cundaret turba. ¶ Posuisti V.'. The fifth line begins with another large decorated initial 'C' and reads 'Cuncta quia oculis maiestatis'. The manuscript is bound on the right side, and the paper shows signs of age and wear.

Parm1, c. 2r: *Resurrexi V. Posuisti V.*



Parm1, c. 2v: *Gloria hec dies*

The role of the cathedral in the mediaeval transmission of tropes, and the case
of the duomo of Parma¹

Up until 1000 A.D., the transmission of manuscript sources containing tropes – chants resulting from the addition of new melodic material with or without text to pre-existing liturgical chants – was linked principally to monastic institutions. Around the middle of the eleventh century, however, evidence relative to the presence of tropes in the liturgical tradition of cathedrals increases. The extent of this evidence allows us to reconstruct a complex cultural panorama in which the ‘monastery’ and the ‘cathedral’ acquire equal importance in the attention paid towards the tropes, showing in some cases common characteristics within the repertory.

In the first quarter of the eleventh century, for example, the bishop of Minden commissioned from the monks of Saint Gall new liturgical books for his community, including a troper–sequentiary.² The importance of this manuscript (codex Be 11³) is tied to the type of repertory it contained. Although clearly influenced by the Saint Gall repertory, the transmitted tropes also present elements absent in the sources of the Helvetic monastery, thus enabling us to recognise traces of a tradition proper to the cathedral of Minden.⁴ Another case of particular interest is that of the troper–sequentiary of the cathedral of Metz, codex Me 452 dating

¹ We warmly thank Don Alfredo Bianchi of the Archivio Capitolare of Parma for having provided us with all the materials necessary for the purposes of this study.

² Cfr. ANDREAS HAUG, *Sankt Gallen*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, new edition, ed. Ludwig Finscher, *Sachteil*, vol. 8, Kassel etc., Bärenreiter-Metzler, 1998, coll. 948-969: 953-954.

³ For a list of the abbreviations of the manuscripts cited in this study, see the *Table* in the appendix.

⁴ See *Tropi carminum, Liber hymnorum Notkeri Balbuli* (Berlin, *Ehem. Preussische Staatsbibliothek, Ms. theol. lat. qu. 11, z. Zt. Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Depositum*), ed. Karlheinz Schlager/Andreas Haug, München, Lengenfelder, 1993 (Codices illuminati medii aevi, 20).

from the second half of the eleventh century.⁵ It provides unique evidence relative to the practice of using tropes in a centre that apparently had an important role in the history of cultural processes leading to the diffusion of the use of enlarging the *corpus* of the *cantilena romana* through new liturgical chants: Metz, in fact, is situated between the Seine and the Rhine, a region of great importance for the genesis and early diffusion of tropes in the ninth century. In Italy, also, numerous sources testify to the knowledge and use of singing tropes in the liturgical practices of many cathedrals, even in those where no tropers have been retrieved. An exemplary case is that of the duomo in Florence, in which the presence of a tradition of tropes is corroborated not by a troper but by a rule-book, the *liber ordinarius*, as Giulio Cattin has demonstrated.⁶ The manuscript (Fir 3005) relates for some feasts the incipit of a trope for the introit (the introductory chant of the mass), a type of liturgical chant that often is the only one to appear as troped in Italian manuscripts.

A little-known document within the musicological context is worthy of note: we refer to the ordinal of the cathedral of Notre-Dame in Amiens, drafted in 1291 by Raoul de Rouvroy.⁷ This codex represents the only testimony that in Amiens, in northern France, tropes were sung during the celebration of mass. Such a source acquires greater significance if we consider the fact that very few documents referring to the presence of tropes in local liturgical practices have emerged from this region. The indications relative to the staging and performance of sung passages are of great interest. The most important passage is cited below:

In introitu misse incipit precentor versiculos tropi *Sanctus Gregorius presul* et alios mittit ad sacerdotes canonicos. Ultimum mittitur subdiacono canonico qui canendo *Tunc composuit hunc libellum* debet monstrare librum quem tenet

⁵ Apropos this manuscript, see above all the study of PIERRE-MARIE GY, *L'hypothèse lotharingienne et la diffusion des tropes*, in *Recherches nouvelles sur les tropes liturgiques*, ed. Wulf Arlt/Gunilla Björkvall, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1993 (Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia, 36), pp. 231-237.

⁶ Cfr. GIULIO CATTIN, *Novità dalla cattedrale di Firenze: polifonia, tropi e sequenze nella seconda metà del XII secolo*, «Musica e storia», 6, 1998, pp. 7-36.

⁷ For a modern edition of this ordinal see *Ordinaire de l'église Notre-Dame cathédrale d'Amiens par Raoul de Rouvroy (1291)*, ed. Georges Durand, Amiens, Société des Antiquaires de Picardie, 1934 (Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie, 22). We are grateful to Professor Lori Kruckenberg for information regarding this source.

legens ante chorum. Hoc versu dicto, conversus ad cantorem, si presens sit, dicit canendo *Eya Domine eya*. Cantor autem alta voce incipit *Ad te levavi*. Si vero deest, alius bene cantans incipiat et cantatur integre ante psalmum. Quo cantato dicitur Ps. *Vias tuas*. Quo dicto reincipitur introitus, et dicitur usque *irrideant me*, et statim dicitur *Gloria Patri*. Quo dicto, cantatur tropus in ordine, scilicet *Almifico clarisonans*, et in sequenti incipitur *Ad te levavi* sicut in gradalibus continetur.⁸

The passage describes the beginning of the mass celebrated on the first Sunday of Advent. The introit was preceded by an *Einleitungstropus* (introductory trope), the famous *Gregorius praesul*, in this case cited with the *sanctus* variant in respect to the standard version.⁹ The trope makes reference to the legend that attributed the composition of the so-called ‘Gregorian chant’ to Pope Gregory I, known as ‘Gregory the Great’. One gesture underlines how this chant might be identified with the repertory contained in the gradual used by the community: as soon as *Tunc composuit hunc libellum* (Then he composed this book) was sung, the gradual was displayed to the congregation. After the trope, the introit (*Ad te levavi*) was sung for the first time, followed by the verse of a psalm (*Vias tuas*), one part of the same introit, the Doxology (*Gloria patri*) and another introit trope (*Almifico clarisonans*); in conclusion, the entire introit was performed again. The whole, constituted by the trope and by the primary plainchant, can be reconstructed thus:

(Sanctus) Gregorius praesul
 AD TE LEVAVI (complete)
 VIAS TUAS
 AD TE LEVAVI (until IRRIDEANT ME)
 GLORIA PATRI
Almifico ... clarisonas (clarisonans)
 AD TE LEVAVI

The ordinal of Amiens is important from various perspectives: for the detailed description of the method of using two introductory tropes for the same

⁸ *Ordinaire de l'église Notre-Dame*, p. 25.

⁹ The standard version of this trope can be read in the *Corpus troporum I. Tropes du propre de la messe I: Cycle de Noël*, ed. Ritva Jonsson, Stockholm, Almquist & Wiksell, 1975 (Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia, 21), p. 102.

feast, and also with regard to the transmission of the tropes themselves. While the first, *Gregorius praesul*, was widely diffused in France, Germany and Italy (see example 1, element 1), the second, *Almifico*, was known until today only as transmitted in three manuscripts, all English.¹⁰ It is not surprising, therefore, that Alejandro Enrique Planchart – who was unaware of the Amiens ordinal – claimed that the *Almifico* trope was of English origin.¹¹ The transmission in regions of northern France, however, leaves open the possibility of a French origin of the trope, whose history and ‘French’ traits could not be reconstructed owing to a lack of sources.

The above cited sources reveal how the cathedrals as institutions, and their ordinals as sources, occupy a role of great importance for understanding the background of the mediaeval transmission of tropes. But how is the duomo of Parma positioned in this context? A *liber ordinarius*, dating from 1417, has also reached us from this cathedral.¹² The manuscript does not refer to the use of tropes or sequences; only in one passage is the performance of a sequence during the Requiem Mass prescribed.¹³ However, the sparse information deducible from the *liber ordinarius* does not allow us to exclude the practice of singing tropes in the liturgical celebrations of the cathedral, as is confirmed by three other manuscripts conserved in the Archivio Capitolare of Parma: one troper–sequentiary, and two graduals. The first has been known in a scientific context for around a hundred years, but became the object of scholarship and publication only relatively recently.¹⁴ It consists of a large troper–sequentiary bearing the shelf mark AC

¹⁰ Cfr. *Corpus troporum I*, p. 57.

¹¹ See ALEJANDRO ENRIQUE PLANCHART, *The Repertory of Tropes at Winchester*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press, 1977, vol. 1, pp. 145 (n. 1) and 153-156; IDEM, *On the Nature of Transmission and Change in Trope Repertories*, «Journal of the American Musicological Society», 41, 1988, p. 215-249: 233.

¹² *Ordinarium Ecclesiae Parmensis e vetustioribus excerptum reformatum a. 1417*, ed. Luigi Barbieri, Parma, Pietro Fiaccadori, 1866 (Monumenta historica ad provincias Parmensem et Placentinam pertinentia).

¹³ «Deinde, ipsis finitis, incipiatur Missa cum Diacono et Subdiacono; et, cantata Sequentia, quae nullo modo obmittatur, pulsetur tertium signum praedicationis» (*Ordinarium Ecclesiae Parmensis*, p. 47).

¹⁴ See MARIA LUCIA INGUSCIO, *Le sequenze nella tradizione della Chiesa di Parma*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 21, 2000, pp. 195-233; EADEM, *I tropi d'introito nella tradizione della Chiesa di Parma*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 23, 2002, pp.

12, cited as Parm 12 in the edition of the tropes in Italian manuscripts edited by Raffaella Camilot-Oswald and Michael Klaper. The other two liturgical books are the gradual F 01 (Parm 1), which transmits the Proper chants of the mass for the liturgical period between Easter and the twenty-third Sunday after Pentecost; and the gradual F 05 (Parm 5), which contains the chants of the mass for the feasts of the Saints.¹⁵ A clear difference exists between the three sources: the graduals transmit introit tropes for some feasts – Easter, Ascension, Pentecost (Parm 1), of St. John the Baptist and St. Peter, and of All Saints (Parm 5) –, while the troper–sequentiary (Parm 12) contains tropes for the entire liturgical year as well as for some saints’ feast-days, presenting therefore a greater number of tropes in respect to the other codices.

As regards the dating of these sources, the scholar Giuseppa Z. Zanchielli attributes them to the same period, around 1340-1350, and not (as thought previously) from the fifteenth century.¹⁶ The codices in question are enumerated for the first time in an inventory of the duomo of Parma compiled in 1436.¹⁷ A

65-93; *Introitus-Tropen II. Introitus-Tropen in Quellen ober- und mittelitalienischer Herkunft: Kritische Edition der Melodien*, ed. Raffaella Camilot-Oswald/Michael Klaper (Monumenta monodica medii aevi, 9) [in press]. We have not had at our disposal the *tesi di laurea* of MARIA LUCIA INGUSCIO, *I tropi d’introito nella tradizione della Cattedrale di Parma: Manoscritto AC 12 (sec. XIV-XV)*, Università degli Studi di Pavia. Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, anno accademico 1997-1998 [typewritten].

¹⁵ For these codices, see the descriptions of GIACOMO ZAROTTI, *Codici e corali della Cattedrale di Parma*, «Archivio storico per le province parmensi», 20, 1968, pp. 181-216: 191-192, 197-198 and of GIUSEPPA Z. ZANICHELLI, *I conti e il minio: codici miniati dei Rossi 1325-1482*, Parma, Istituto di Storia dell’Arte, 1996 (Quaderni di Storia dell’Arte, 18), pp. 138-143, 154-155. For a codicological description of Parm 12, see also INGUSCIO, *Le sequenze*, pp. 196-200.

¹⁶ See ZANICHELLI, *I conti e il minio*, pp. 138, 140-141, 143, 154-155. For the dating of Parm 12 at the second half of the fifteenth century cfr., for example, HEINRICH HUSMANN, *Tropen- und Sequenzhandschriften*, München/Duisburg, Henle, 1964 (Répertoire International des Sources Musicales, B 5.1), pp. 179-180.

¹⁷ This inventory has been reproduced by ZANICHELLI, *I conti e il minio*, pp. 99-122. According to Zanchielli, number 213 of the inventory («Primo unum graduale festivum cum comune sanctorum cuius principium est ‘Dominus secus mare’, finis vero ‘templum regis’, in assidibus feratis et coreo nigro cupertis et habet cartas centum sexaginta septem») can be identified with the gradual Parm 5, and number 214 («Jtem graduale dominicale cuius principium est ‘Resur-exi’ [sic], finis vero ‘fiet vobis’ qui habet cartas centum sexaginta quinque») with the gradual Parm 1 (cfr. ZANICHELLI, *I conti e il minio*, p. 112). Number 246 of this inventory («Jtem unum partitum sequentiarum cuius principium est ‘Gregorius’, finis ‘seculorum amen’ in assidibus copertis coreo nigro atque satis est novum»; *ibid.*, p. 114) obviously refers to Parm 12. All

terminus ante quem for their drafting therefore exists; but as Maria Lucia Inguscio underlines, the possibility that Parm 12 might have been copied ‘between the end of the fourteenth and the beginning of the fifteenth century’ remains open.¹⁸ As we will show later, it is very probable, however, that Parm 1, Parm 5 and Parm 12 are contemporaneous.

In any case, the troper Parm 12 represents one of the last examples in Italy and Europe of a liturgical manuscript of this type.¹⁹ Although offering a relatively late date for the duomo’s liturgical practices, it is unfortunately difficult to ascertain at which period the presence of tropes in the duomo of Parma was first established, given that no mention of them is made prior to the 1300s or 1400s. Parm 12 is a well-structured codex, with few and insignificant erasures, with a single addition of a later hand²⁰ and without lacunae in the musical notation. We maintain that the repertory transmitted by Parm 12, whose stability matches a clear organization of the manuscript, was not new to Parma at the time of the drafting of the codex.

Example 1 presents a list of all the tropes contained in Parm 12, with their incipits; moreover, the liturgical destination of the tropes and their signatures, which are retraced in the textual edition of the *Corpus troporum*, is indicated. Further information is presented in the column containing the concordances with other manuscripts, divided by geographical areas and cited according to the criteria of the *Corpus troporum*. From this table, it emerges that the tropes in Parm 12 are without exception introductory tropes to the introit (there are no *Binnenelemente*, interpolatory tropes). The indication of the troped chant is always missing from the manuscript; usually only a rubric appears referring to the feast in which the trope would be sung and to its position in the rite, with the

three codices re-emerge in another inventory of the duomo of Parma in 1483, published by ANGELO PEZZANA, *Storia della città di Parma. Tomo quarto: 1477-1483*, Parma, Giorgio Franz, 1852, pp. 72-84 of the appendices: 74-75.

¹⁸ Cfr. INGUSCIO, *Le sequenze*, p. 202.

¹⁹ Cfr. ANDREAS HAUG, *Tropen im südostdeutschen und im norditalienischen Raum. Untersuchungen zu ihren Überlieferungswegen*, in *Itinerari e stratificazioni dei tropi: San Marco, l’Italia settentrionale e le regioni transalpine*, ed. Wulf Arlt/Giulio Cattin, Venezia, Fondazione Levi, 2008 (Edizioni Fondazione Levi: Serie 4, Collezione speciale per la musica veneta. A, Monumenti), pp. 137-175.

²⁰ The last sequence in Parm 12, *Veni sancte spiritus* (ff. 183r-184v), has been added by a later hand.

expression *ante officium* (before the Mass). The exclusion of all those tropes that were not introductory elements connects Parm 12 to the type of troper described for the first time by Andreas Haug, which he dubbed *Kurztropar*.²¹ This type of liturgical book is distinguished from other manuscripts designed for the same function by a tendency toward the abridgement of the repertory, circumscribed by introit tropes, introductory elements and a single element for every feast. According to Haug, the *Kurztropar* is a phenomenon of the late mediaeval period. It remains to be said, however, that it is not clear if the repertory of tropes of Parm 12 reflects the abridgement of a more extensive and older repertory. The complexity of the state of the transmission, more comprehensive than might be thought, is borne out by the testimony of the graduals Parm 5, and above all, Parm 1.

Example 2 shows the three troped introits of Parm 1 as they appear in the manuscript.²² The structure of the complex of the introit is always the same.²³ First, an introductory trope to the introit (accompanied by the rubric *ante officium*) is noted; after the introit comes a *versus*, notated with the melodic formula of the psalmodic verses; only after the *versus* are other elements of the tropes presented – a second introductory element and then two elements of interpolation. Finally, the indication regarding the Doxology is relayed, followed in the performance by the introit, in this case without tropes. From the testimony of Parm 1, one deduces that at Parma, in fact, interpolatory tropes were known and used – a type of trope not present in the troper Parm 12 nor in the gradual Parm 5 that (like the troper) contains only introductory tropes to the introit:

(St. John the Baptist) Hodie exultent iusti (f. 31r) = trope 11 in Parm 12

(St. Peter) Beatissimus Petrus (f. 36r) = trope 12 in Parm 12

(All Saints) Hodie mundo festus (f. 59r) = trope 14 in Parm 12

At this point, it is necessary to ask what relationship exists between the three

²¹ Cfr. ANDREAS HAUG, *Troparia tardiva. Repertorium später Tropenquellen aus dem deutschsprachigen Raum*, Kassel etc., Bärenreiter, 1995 (Monumenta monodica medii aevi. Subsidia, 1), pp. 7-8.

²² The trope *Terrigenas summus* and the complex *Spiritus almus a throno - Replens mentes fidelium - Virtutum perfundens roribus* have been transcribed by INGUSCIO, *I tropi d'introito*, pp. 91-92.

²³ See the pictures.

sources: is it possible that gradual Parm 1 documents a phase of troping prior to that documented in Parm 5 and Parm 12, and that the repertory of the Parmense tropes was reduced in the course of the fourteenth and fifteenth centuries? Do the manuscripts document differently the liturgical practices of two or more religious institutions for which they had been copied?

We suggest there might be another response to these questions. A detailed comparison between Parm 1, Parm 5 and Parm 12 indicates how the three codices may be representative of the same tradition. The feasts of the *pars estivalis* and of the Saints troped in Parm 1 and Parm 5 (Easter, Ascension, Pentecost, St. John the Baptist, St. Peter, All Saints)²⁴ are the same as in Parm 12; the introductory tropes that appear in the first place in Parm 1/Parm 5 are the same as those noted in Parm 12 (*Hora est psallite, Hodie redemptor mundi, Hodie spiritus sanctus procedens, Hodie exultent iusti, Beatissimus Petrus, Hodie mundo festivus*); and the transmission of the texts of the tropes is identical.²⁵ Moreover, a phenomenon of transmission observable in Parm 1 and Parm 5 can be explained through Parm 12: the tropes in Parm 5 like the tropes copied first in Parm 1, and which are also found in Parm 12, have not been notated, but have been intentionally recorded only as texts;²⁶ the other tropes in Parm 1, instead, are accompanied by their melodies. This is a phenomenon that we don't encounter in any other codex. But perhaps it is explainable by the fact that the elements without notation in Parm 1/Parm 5 are those notated melodically in Parm 12: the scribes of the codices might have considered it needless to attach the same melody twice. This would mean that Parm 1, Parm 5 and Parm 12 do not belong to different but rather contemporary periods, and should be considered as three complementary liturgical books. If this interpretation reflects historical reality, we should modify previously-held ideas relating to the transmission of tropes at Parma. One logical conclusion would be the affirmation that in the mediaeval period there would have been other

²⁴ Parm 5 lacks only the Assumption of the Virgin.

²⁵ It has to be noted, however, that the version of the trope *Hodie exultent iusti*, as transmitted in Parm 5, contains a variant with respect to the version of Parm 12. While the version of Parm 5 transmits «Hodie exultent iusti natus est sanctus Johannes dicite gratias dicite eia», the version of Parm 12 has «deo» instead of the first «dicite» in Parm 5. Nevertheless, it is very probable that the repetition of the «dicite» in Parm 5 is an error.

²⁶ Cfr. the pictures, c. 1r.

Parmense graduals with tropes, and at least one for the *pars hiemalis*. In this case, the repertory of Parmense tropes would be only partially reconstructable. This notwithstanding, in our view to speak of the ‘Parmense troper’ involves referring to the content of Parm 12 as much as that of Parm 1 and 5 taken as a whole.

With respect to the concordances, we can observe how all 17 tropes of the Parmense troper are transmitted in other Italian sources (see examples 1 and 2), with the exception of a chant that is a very particular *unicum* (of which we will speak later). Seven of the tropes present at Parma are transmitted only in Italian manuscripts and would have had (at least in part) their origin on the peninsula.²⁷ It should be noted, however, that both the second trope for Pentecost (*Spiritus almus a throno* = trope 17) and the trope for the Assumption of the Virgin (*Hodie virgo Maria caelorum* = trope 13) have only one single Italian concordance: the manuscript Piacenza 65 (dating from the second half of the twelfth century), from the duomo of the same name. *Hodie virgo Maria* is apparently an antique trope. Already documented in the tenth century in sources deriving from the Rhineland (Lo 19768), from northern France (Ba 30) and from Aquitaine (Vat 222), it was a trope ‘composed’ in the so-called ‘zone de transition’ (running between the western and eastern sectors of the Frankish empire marked by the Rhine), and then diffused in various regions. The transmission of the trope in transalpine regions ends in the twelfth century. It had perhaps already arrived in the peninsula in the tenth and eleventh centuries from the south of France, as indicated by the concordance with two manuscripts compiled at that time and in that region (Apt 17 e Pa 1118), which present a variant in common with the two Italian testimonies (Pia 65 e Parm 12): the four codices transmit «et nos» instead of «eia» as in the other sources.²⁸ However, *Spiritus almus* is present only in Pia 65 and now in Parm 1, which underlines once again the close relationship existing between the cathedrals of Piacenza and Parma as regards the tropers.

²⁷ Tropes 3 (*Hora est iam nos de somno*), 5 (*Circumdede runt me gemitus*), 6 (*Ingresso Iesu in praetorio*), 10 (*Hodie spiritus ... procedens*), 11 (*Hodie exultent iusti ... Iohannes*), 12 (*Beatis simus Petrus*) and 17 (*Spiritus almus a throno*).

²⁸ Cfr. *Corpus troporum IX. Tropes for the Proper of the Mass 4: The Feasts of the Blessed Virgin Mary*, ed. Ann-Katrin Andrews Johansson, Stockholm, Almquist & Wiksell, 1998 (Acta Universitatis Stockholmiensis. Corpus Troporum, 9), p. 196 (where nevertheless reference to Parm 12 in respect to the variant «et nos» is missing).

The concordances of the Parmense troper with manuscripts from the western regions of the Frankish empire (including the English codices) are generally numerous; concordances with manuscripts from the eastern regions are instead rare.²⁹ We maintain that in no case is it plausible to hypothesize a direct influence from the German region on the repertory of the tropes of Parma.

The trope *Hodie descendit Christus* for Ephiphany, for example, was transmitted in two different versions, one ‘German’, the other ‘Italian’, both independent from each other:³⁰

German version: «Hodie descendit Christus in Iordane **ad Iohannem** ibi expurgat nostra facinora eia»

Italian version: «Hodie descendit Christus in Iordane ibi expurgat nostra facinora **deo gratias dicite**»

The Italian version is divided into two families according to the conclusive formula of the trope:

Italian version I: «deo gratias dicite» (Vro 107, RoC 1741, Bo 2824, RoN 1343, RoA 123)

Italian version II: «deo gratias dicite **eia**» (the other manuscripts and the codices of Aquitaine)

It is telling that in this case Parm 12 does not concord with the codices of Nonantola (RoC 1741, Bo 2824, RoN 1343), with which it shares more than half its tropes, but follows instead the traditions of Novalesa (Ox 222), Balerna (Vce 186), Monza, Pavia (Ivr 60) and Bobbio (To 18), in the north-western region of Italy.

A significant concordance is the gradual with tropes and sequences from Bologna, RoA 123. Like Parm 12, after the dialogue-form trope set for Easter (*Quem quaeritis in sepulchro*), RoA 123 transmits *Surrexit Christus iam*, which,

²⁹ Cfr. HAUG, *Tropen im südostdeutschen und im norditalienischen Raum*.

³⁰ Cfr. WULF ARLT, *Aspekte des Repertoires: Die Propriumstropen*, in *Stiftsbibliothek Sankt Gallen, Codices 484 & 381*, edition in facsimile by Wulf Arlt/Susan Rankin, vol. 1, Winterthur, Amadeus, 1996, pp. 105-164: 118-119; IDEM, *Die Präsenz des St. Galler Tropenrepertoires der Handschriften SG 484 und 381 in Italien bis ins frühe 12. Jahrhundert*, in *Itinerari e stratificazioni dei tropi*, pp. 73-136.

according to the *Corpus troporum*, is the element «Quem quaeritis K», present only in the Parma and Bologna codices.³¹ Notwithstanding such similarity, we consider that the use made of this trope differed at Parma from Bologna. In the Bologna manuscript, *Surrexit Christus iam* is copied directly after the end of the *Quem quaeritis*, and is then followed by the *incipit* of the Easter introit (*Resurrexi*), as the rubric at the top of the page announces: «Incipit Trophus in diem Sanctum Pasche ad introitum».³² At Bologna, *Surrexit Christus iam* was used as the introductory trope to the introit of the Mass. In contrast, the Parmense manuscript does not refer to the introit *Resurrexi*. The rubric of *Quem quaeritis* states «Officium sepulchri. Versus» (c. 23r), and only after *Surrexit Christus iam* appears the rubric «In resurrectione domini ... Ante officium» (c. 23v), which follows the trope *Hora est psallite* – according to us, a clear indication that the complex *Quem quaeritis* / *Surrexit Christus* did not serve, at Parma, as an indroit trope, and therefore for the Easter Mass, but for another liturgical celebration. This hypothesis is confirmed by the Parmense ordinal, which under the rubric «In Matutino Paschae» contains a description of the performance of *Quem quaeritis*:

In Matutino Paschae ... Ante inchoationem Matutini duo Guardachorii et duo Cantores cum pivialibus SEPULCRUM DOMINI reverenter inrant cum thuribulis et incenso, cereis ante SEPULCRI ostium duobus positus. Et, incensantes SEPULCRO, quaerunt de Corpore Christi ... et palpant linteamina munda, quibus id erat involutum. Quod non invenientes, revertuntur ad ostium SEPULCRI, foris tamen non euntes sed, versus altare maius, iuxta quod sint aliqui Clerici, dicentes: QUEM QUAERITIS? Qui Clerici respondentes dicant: IESUM NAZARENUM. Quibus primi respondeant: NON EST HIC; SURREXIT, SICUT DIXIT et cetera. Postea egrediuntur SEPULCRUM isti quatuor, praevis dictis cereis, et dicunt, versus populum, antiphonam: SURREXIT CHRISTUS, IAM NON MORITUR.³³

³¹ Cfr. *Corpus troporum III. Tropes du propre de la messe 2: Cycle de Pâques*, ed. Gunilla Björkvall/Gunilla Iversen/Ritva Jonsson, Stockholm, Almquist & Wiksell, 1982 (Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia, 25), p. 221 (where nevertheless reference to Parm 12 is missing).

³² See the edition in facsimile of this manuscript: *Le codex 123 de la Bibliothèque Angelica de Rome (XIe siècle) graduel et tropaire de Bologne*, ed. Jacques Froger, Bern, Herbert Lang, 1969 (Paléographie musicale, 18), c. 214r.

³³ *Ordinarium Ecclesiae Parmensis*, pp. 147ss.

The dialogue at the empty sepulchre of Christ was represented by two *guardachorii*, two *cantores* and by other *clerici*. At the end of this ‘liturgical drama’, an antiphon, *Surrexit Christus*, was sung, transmitted as such in the Veronese antiphoner of the eleventh century published by Hesbert in the *Corpus antiphonalium officii*.³⁴ Since at Parma *Quem quaeritis / Surrexit Christus* was sung not before the Mass but in the context of the Office, a direct connection between Bologna and Parma in this case seems unlikely.

On the base of these reflections, it is apparent how the Parmense troper is embedded in a northern and north-western Italian tradition, constituted by the co-existence of material received from regions making part of the Frankish empire situated to the west of the Rhine, and a local production of tropes. The particularity of the Parmense troper is clearly delineated, if compared with that of a typical troper (so to speak) of northern Italy, as described in a rule-book. We have chosen the ordinal of the church of Genoa (Lo 42503, dating from the first half of the fifteenth century), recently noted in the musicological context by Giacomo Baroffio:³⁵

Liturgical destination	Lo 42503	Parm 12
Avvento, Domenica I	Gregorius praesul	Gregorius praesul
Natale	Quem quaeritis in praesepe	Quem quaeritis in praesepe
Natale		Hora est iam nos de somno
Epifania	Hodie descendit Christus	Hodie descendit Christus
Settuagesima		Circumdederunt me gemitus
Domenica <i>in ramis palmarum</i>		Ingresso Iesu in praetorio

³⁴ Cfr. *Corpus antiphonalium officii*, ed. René-Jean Hesbert, vol. 3, Roma, Herder, 1968 (Rerum ecclesiasticarum documenta. Series maior: fontes, 9), n. 5078 (p. 498).

³⁵ See GIACOMO BAROFFIO, *Tropi e tropari: spigolando tra codici e frammenti italiani*, «Musica e storia», 8, 2000, pp. 303-324: 312s.

Pasqua	Quem quaeritis in sepulchro	Quem quaeritis in sepulchro
Pasqua		Hora est psallite
Ascensione	<Hodie redemptor mundi>	Hodie redemptor mundi
Pentecoste	Hodie spiritus sanctus	Hodie spiritus sanctus
S. Giovanni Battista	Hodie exultent iusti	Hodie exultent iusti
S. Pietro	Beatissimus Petrus	Beatissimus Petrus
S. Lorenzo	Qui suo Laurentio	
Ascensione della vergine		Hodie virgo Maria caelorum
Onnisanti		Hodie mundo festivus ... hodie martyrum turba

All the tropes cited in the Genovese codex, except one for St. Lorenzo, are present in Parm 12: a total of eight of the fourteen tropes contained in the Parmense codex. Among these are found tropes extensively transmitted in Italian codices, such as *Quem quaeritis in sepulchro* for Easter, *Hodie redemptor mundi* for Ascension, *Hodie spiritus sanctus procedens* for Pentecost and *Beatissimus Petrus* for St. Peter. In some cases, the characteristics of the transmission in Parm 12 permit us to recognise liturgical traditions shared by the same elements. Gunilla Björkvali and Andreas Haug have shown how the textual transmission in the Parmense codex of the trope *Hodie redemptor mundi* corresponds to that in a group of Italian manuscripts including, for example, the codices of Novalesa (Ox 222), Vercelli, Balerna (Vce 186), Pavia (Ivr 60) and Piacenza (Pia 65).³⁶ The transmission in Parm 12 of *Hodie spiritus sanctus procedens* reveals a similar situation: yet again, it corresponds to that in testimonies from Novalesa (Ox 222), Balerna (Vce 186), Pavia (Ivr 60) and Bobbio (To 18).³⁷ Such observations clearly

³⁶ Cfr. HAUG, *Tropen im südostdeutschen und im norditalienischen Raum* [in press]. The author maintains that there are three different Italian traditions for the trope *Hodie redemptor mundi*. According to Haug, Parm 12 belongs to the group he dubs «Italia IIa» that transmits the trope with the variant «caelos ascendit» instead of «ascendit caelos».

³⁷ Cfr. HAUG, *Tropen im südostdeutschen und im norditalienischen Raum* [in press].

need to be supported by further research, as they do not in themselves enable us to determine on which tradition the Parma troper directly depends.

From this perspective, those tropes transmitted in the codices of the Parmense church that present few concordances, as for example *Hora est iam nos* per Natale (transmitted in the manuscripts of Novalesa, Borgosesia, Monza, Mantova, San Giulio on Lago d'Orta,³⁸ Pavia, Nonantola and Bologna) and *l'Ingresso Iesu* for Palm Sunday (in sources from Monza, Mantova, Nonantola and Ravenna), occupy a particular position. The state of the transmission of this last trope is rather complex:³⁹ if one variant unites Parm 12 and the manuscripts of Nonantola («in praetorium» instead of «in praetorio»), another ties the Parmense codex to that of Ravenna («de quo propheta» instead of «de quo David propheta»);⁴⁰ moreover, there are some variants that in the description of the transmission prove to be *unica*, known only in the Parmense codices (for example «Iudaei dicebant» instead of «Iudaei clamabant»). Codex Parm 12 is notable also in the case of the trope *Hora est iam nos*:⁴¹ it transmits the variant «et apertis oculis surgere» instead of the phrase «et aperti sunt oculi nostri surgere» that appears in other sources.⁴²

Finally, we would like to discuss two specific cases in order to offer further elucidations on the characteristics of the repertory of tropes present in Parm 12.

1) The Christmas trope set in dialogue form, *Quem quaeritis in praesepe*, which clearly imitates the *Quem quaeritis in sepulchro* for the Easter festival, is transmitted in Parm 12 in a shorter version than usual. The passage «Alleluia alleluia iam vere scimus Christum natum in terris de quo canite omnes cum propheta dicentes»,⁴³ which connects the trope and the introit *Puer natus est* (where the «propheta» in the trope makes allusion to Isaiah as the author of the text of the introit), has been omitted. There are four manuscripts in which the

³⁸ See GIACOMO BAROFFIO, *Tropi e sequenze in Italia: nuove testimonianze*, «Musica e storia», 11, 2003, pp. 445-464: 451s.

³⁹ Cfr. *Corpus troporum III*, p. 125 (where nevertheless reference to Parm 12 is missing).

⁴⁰ Inguscio erroneously affirms that the name «David» is «only absent» in Parm 12: INGUSCIO, *I tropi d'introito*, p. 75.

⁴¹ Cfr. *Corpus troporum I*, p. 113 (where nevertheless reference to Parm 12 is missing).

⁴² This particularity of Parm 12 has been noted also by INGUSCIO, *I tropi d'introito*, p. 75.

⁴³ Cited by *Corpus troporum I*, p. 174.

same textual passage is absent: one from Piacenza (Pia 65), two from Padova (Pad 16, Pad 697) and another from Ravenna (Bo 7). This last is distinguished from the other codices since it presents the trope in a wholly different manner, not using it as an introductory element and dividing it into four sections: the first serving as an introduction while the remaining sections operate as interpolations to the introit. The relationship between the sources from Piacenza, Parma and Padova is closer. Both at Piacenza and Parma, *Quem quaeritis in praesepe* is transmitted before the second Christmas Mass, although in general it was sung at the third Christmas Mass; again at Padova, the trope is transmitted not for the *missa maiora*, but (according to Pad 16) for Christmas eve. Neither Pia 65 nor Parm 12 contain a rubric that refers to the use of *Quem quaeritis in praesepe*; however, Parm 12 (like Pad 16) later transmits the chant *Christus natus est nobis venite adoremus*, which is the invitatory for the Office.⁴⁴

In a very similar way to *Quem quaeritis in sepulchro*, *Quem quaeritis in praesepe* had the function of liturgical drama in the context of the Liturgy of the Hours as much at Parma as at Padua and probably Piacenza. Codex Pad 16 gives a more precise idea of how it was performed through the indications present in the rubrics:⁴⁵

In nocte natalis domini. In matutinis post Deus in adiutorium cantant obstetrices ad presepe
Quem queritis in presepe ...
Respondeant pastores
Salvatorem Christum ...
Respondeant obstetrices
Adest hic parvulus ... quia natus est
Et tunc pastores cantant invitorium
 CRISTUS NATUS EST

The passage «Iam vere scimus ... cum propheta dicentes» is clearly missing because of its allusion to the text of the introit *Puer natus*, which in this tradition does not follow the *Quem queritis*. At Parma, however, the passage has been

⁴⁴ Published in *Corpus antiphonarium officii*, n. 1055 (p. 6). Inguscio erroneously affirms that the *Christus natus est nobis* at the end of *Quem quaeritis in praesepe* is «typical of Parma»: INGUSCIO, *I tropi d'introito*, p. 75.

⁴⁵ The complex is cited here according to *Introitus-Tropen II* [in press].

conserved as the introductory trope in the third Christmass Mass, but without the preceding dialogue - there is no other manuscript with this arrangement of the sections of the trope. With respect to the textual transmission, Parm 12 conserves some particular variants, including one evident also at Piacenza («Christum natum infantem» instead of «Salvatorem Christum dominum infantem»)⁴⁶ Next to the variants in common between Piacenza and Parma, the differences between the two transmissions occupy an important role, allowing us to exclude a direct dependence on the tradition of one church or another.

2) The case of the *unicum* of Parm 12, *Circumdederunt me gemitus*, for Septuagesima is also particular and somewhat surprising. As far as we know, it is the only trope for that liturgical occasion, which opens a time of the year when generally neither tropes nor sequences were used. The text is characterised by a parallelism between two sections separated by the rubric ‘Versus’:⁴⁷

Circumdederunt me gemitus mortis dolores inferni circumdederunt me *Versus*
Conturbaverunt me terrores eius eterna supplicia conturbaverunt me

The two sections or ‘versus’ have practically the same number of syllables (the first 23, the second 24), and the same phrase construction; moreover, the corresponding words (placed also in a corresponding position) are almost always of the same length. Since beyond that is added the melodic identity for both sections, the trope taken as a whole recalls the two strophes of a hymn.⁴⁸ Moreover, it suggests the so-called ‘parallelismus membrorum’ of the biblical poetry of the psalms, from where the model of the trope derived: in particular, in Psalms 17 and 87 - where all the formulations are to be found, with the exception of «eterna supplicia».⁴⁹ It might be considered a paraphrase of psalms, but there is something more. The text of the introit, whose trope serves as an introduction,

⁴⁶ Cfr. *Corpus troporum I*, p. 174.

⁴⁷ Cited according to *Introitus-Tropen II* [in press].

⁴⁸ See the transcription of the trope in INGUSCIO, *I tropi d'introito*, p. 84.

⁴⁹ Cfr. Psalm 17, 5-6: «Circumdederunt me dolores mortis, Et torrentes iniquitatis conturbaverunt me. / Dolores inferni circumdederunt me, Praeoccupaverunt me laquei mortis»; and Psalm 87, 17-18: «In me transierunt irae tuae, Et terrores tui conturbaverunt me. / Circumdederunt me sicut aqua tota die; Circumdederunt me simul».

is taken from Psalm 17: «Circumdederunt me gemitus mortis, dolores inferni circumdederunt me...».⁵⁰ Again in this instance, we are dealing with a trope of the ‘paraphrase’ type, in the sense that it mentions the chant troped with the same words, but sung to another melody.

What is the origin of the trope *Circumdederunt me*? Was it perhaps the duomo of Parma? In any case, the trope fits perfectly into the background of the Italian transmission of tropes, through its hymnal character and repetitive melody - as is well-known, two characteristics common to many tropes conserved in Italian manuscripts.⁵¹ Moreover, it is opportune to recall how the ‘paraphrase’ type trope seems to have had a certain popularity in the traditions of the peninsula. On the other hand, however, the *Circumdederunt me* notably differentiates in its poetic character from the ‘paraphrase’ tropes studied by John Gearey Johnstone, interpreted by the scholar as one of the privileged types in the first epoch of trope practices.⁵²

As we have been able to demonstrate, the repertory of tropes in the church of Parma was richer than has been previously thought. The gradual Parm 1 proves it through the *pars estivalis* of the liturgical year; it might be argued that a similar book would have existed for the *pars hiemalis* and perhaps for the Santorale. Parm 1 demonstrates how the repertory of the tropes of the church included not only introductory tropes, but also interpolatory tropes, probably always arranged in the same way (an introduction preceding the first performance of the introit, another introduction and two elements of interpolation after the performance of the psalm or ‘versus’). It is necessary to remember, however, that the Parmense troper today is known only in part. It remains difficult, therefore, to locate precisely the church of Parma in a complex historical panorama regarding the transmission of tropes in the peninsula. We have been able to identify at least two tendencies: while the concordances with the tropers of Nonantola Abbey are numerous, the textual variants transmitted by the troper of the duomo of Parma indicate how

⁵⁰ Cited by the *Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae de tempore et de sanctis*, Ratisbona-Roma, Friedrich Pustet, 1920, p. 58.

⁵¹ On this matter, see for example, ALEJANDRO ENRIQUE PLANCHART, *Italian Tropes*, «Mosaic», 18, 1985, pp. 11-31: 27.

⁵² See JOHN GEAREY JOHNSTON, *The Offertory Trope. Origins, Transmission, and Function*, Ann Arbor [Michigan], UMI, 1984.

this manuscript is tied to one or (more probably) several traditions of north-west Italy. The closest institution to the church of Parma was obviously the cathedral of Piacenza, even if it is impossible to substantiate the troper's direct dependence from the one to the other, or viceversa. The Parmense manuscripts are therefore considered as testimonies of a thriving local tradition, of which only some traces remain.

Riscritture policorali e creatività sonora in Palestrina e Victoria

INTRODUZIONE

Lo studio dei fenomeni di riscrittura, di reinvenzione d'autore a partire da un proprio testo già esistente e definito, appare sempre più essenziale per la comprensione del processo compositivo. Fino a poco tempo fa, tuttavia, un'epoca come il Cinquecento non sembrava prestarsi a questo tipo di indagini, per la relativa scarsità di esempi noti e la difficoltà a individuarne altri, la frequente incertezza riguardo alla paternità degli interventi, le lacune documentarie che spesso rendono problematico stabilire il rapporto cronologico fra versioni, e così via.

Da quando, però, Jessie Ann Owens ha smosso le acque con il suo *Composers at Work*,¹ dimostrando che è possibile investigare il processo compositivo anche in questo periodo e che a saperle vedere non mancano testimonianze assai significative, qualcosa è cambiato. Lo stimolo offerto da studi come quello della Owens, unito allo svilupparsi di nuove sensibilità verso le dinamiche intertestuali e in generale di nuovi approcci alla musica del Rinascimento, ha propiziato l'apertura di un campo di indagine assai promettente, seppur non molto frequentato. Se è vero che lo studio del processo compositivo strettamente inteso non disporrà mai per quest'epoca di un'abbondanza di materiali paragonabile a quella di secoli successivi, compiendo dei sondaggi in tale direzione si è utilmente indotti ad affrontare altri grandi temi: il legame fra il processo compositivo stesso e la committenza, ad esempio; la reattività degli autori nei confronti delle «variabili d'ambiente»; il rapporto fra un compositore e la propria opera; lo statuto estetico attribuito all'opera e alle sue differenti versioni dalla mentalità contemporanea; e in senso ancora più ampio la ricomprensione e ridefinizione degli elementi caratterizzanti di uno stile in divenire nel tempo.

Come sa chiunque si sia cimentato in ricerche del genere, il lavoro in questo campo è oneroso, tutt'altro che semplice, e irto di trappole metodologiche.² Ma vale la pena portarlo avanti, e non solamente per i risultati immediati, le cui ricadute su vari versanti sono sempre abbondanti e sorprendenti: quando infatti

¹ JESSIE ANN OWENS, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997.

² Per quanto riguarda il coté propriamente filologico, si veda MARIA CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. I, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 144-156.

disporremo di una più nutrita serie di *case studies*, sarà finalmente possibile deporre molte cautele, alzare lo sguardo e gettare basi veramente nuove per una storia materiale (e spirituale) del comporre nel Cinquecento.

Gli esempi analizzati in questa prospettiva nelle pagine che seguono appartengono all'opera di due autori cui la vulgata musicologica attribuisce una patente stilistica assai definita. Due musicisti il cui stile tende ad assumere, sempre in termini di vulgata, connotati 'monolitici', e il cui backstage compositivo, messo a nudo, può quindi stupire ancor di più proprio per la levigatissima facciata che lo nasconde: Giovanni Pierluigi da Palestrina (circa 1525-1594) e Tomás Luis de Victoria (circa 1548-1611).

Nella produzione del secondo, è nota da tempo la ricchezza di fenomeni di riscrittura, revisione e ritocco,³ che tuttavia, pur essendo riconosciuti come un tratto caratterizzante della sua personalità compositiva, attendono ancora di essere compiutamente studiati e confrontati con analoghi comportamenti di altri autori.

In sintesi, i casi più interessanti nell'opera di Victoria riguardano:

- A. *Le Lamentazioni* della Settimana Santa, attestate in una versione manoscritta in I-Rvat Cappella Sistina 186 e in una versione a stampa, inclusa nell'*Officium Hebdomadae Sanctae* del 1585. Nonostante l'incertezza di datazione, la versione di CS 186 è unanimemente riconosciuta come anteriore a quella a stampa, in base a considerazioni di ordine stilistico.⁴ Victoria, oltre a ritoccare dettagli di declamazione e ornamentazione melodica, interviene sopprimendo o ristrutturando interi segmenti, modificando alcune scelte di lettura espressiva del testo, riscrivendo cadenze e razionalizzando le concatenazioni armoniche, proponendo nuove sezioni alternative, alterando alcuni equilibri complessivi della serie di brani: la mole degli interventi è, dunque, cospicua, sebbene essi siano distribuiti irregolarmente. Anche se non tutte le modifiche vi sono sistematicamente inscrivibili, si riconosce una direzionalità nella revisione,

³ Si vedano in particolare SAMUEL RUBIO, *Historia de las reediciones de los motetes de T.L. de Victoria y significado de las variantes introducidas en ellas*, «La ciudad de Dios», CLXII, 1950, pp. 313-351; THOMAS RIVE, *Victoria's Lamentationes Geremiae: a Comparison of Cappella Sistina MS 186 with the Corresponding Portions of Officium Hebdomadae Sanctae (Rome, 1585)*, «Anuario Musical», XX, 1965, pp. 179-208; IDEM, *An Examination of Victoria's Technique of Adaptation and Reworking in his Parody Masses, with Particular Attention to Harmonic and Cadential Procedure*, «Anuario Musical», XXIV, 1969, pp. 133-152; ROBERT STEVENSON, *La música en las catedrales espa-olas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, *passim*; EUGENE CASJEN CRAMER, *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria*, Aldershot, Ashgate, 2001, *passim*; LUCY HRUZA, *The Marian Repertory by Tomás Luis de Victoria in Toledo*, *Biblioteca Capitulare, Mus. B.30: A Case Study in Renaissance «Imitatio»*, Ph.D. diss., University of Calgary, 1997; EADEM, *A Manuscript Source for Magnificats by Victoria*, «Early Music», XXV/1, 1997, pp. 83-98; EADEM, *Multiple Settings of the «Salve Regina» Antiphon: Tomás Luis de Victoria's Contribution to the Renaissance Veneration of the Virgin Mary*, in *Encomium Musicae: Essays in Memory of Robert J. Snow*, edited by David Crawford and G. Grayson Wagstaff, Hillsdale (NY), Pendragon Press, 2002, pp. 409-433; e ora DANIELE V. FILIPPI, *Tomás Luis de Victoria*, Palermo, L'Epos, 2008 (Constellatio musica, 16), pp. 76-85.

⁴ Si veda FILIPPI, *Victoria*, cit., pp. 76-82 e la letteratura citata.

che, in assenza di dati più precisi riguardanti la destinazione esecutiva e altre circostanze, andrà ricondotta a motivazioni di natura prettamente *stilistica*.

- B. Le composizioni attestate nel manoscritto B.30 della Biblioteca capitolare della Cattedrale di Toledo: tre messe (*Ave maris stella*, *De beata Maria e Gaudeamus*), tre *Magnificat*, il salmo *Nisi Dominus* e il *Salve Regina* a otto voci. Esse sono presenti anche nel *Liber primus: qui missas, psalmos, Magnificat, ad Virginem Dei Matrem salutationes aliaque complectitur* del 1576, e le due versioni di ciascuna opera, in varia misura, differiscono. Secondo gli studi di Lucy Hruza, le versioni di B.30 enfatizzano il «textural contrast» e la varietà sonora,⁵ rispetto a soluzioni più integrate e omogenee, con una condotta delle parti più bilanciata, nelle versioni a stampa; in B.30, inoltre, vi è più ornamentazione ‘espressiva’, e meno in funzione strutturale cadenzale, così come vi sono più cadenze autentiche⁶ e non sincopate (mentre nel *Liber primus* vi sono più cadenze perfette⁷ e sincopate): la Hruza ha pertanto riconosciuto in questi e altri tratti peculiari delle versioni manoscritte l’influenza di un gusto tipicamente spagnolo. Se la datazione del manoscritto al 1576-1577 è corretta⁸ – e le diverse stesure sono pertanto molto vicine nel tempo – e se, pur provvisoriamente e con alcuni distinguo,⁹ si può dare qualche credito alle ipotesi della Hruza, le differenze fra le versioni sarebbero qui riconducibili non tanto al percorso stilistico del compositore, quanto alle diverse esigenze dei destinatari: l’istituzione ecclesiastica spagnola per cui forse lo stesso Victoria commissionò il manoscritto¹⁰ e il pubblico romano-internazionale che avrebbe avuto tra mani l’edizione a stampa. È difficile stabilire quale versione preceda l’altra (in un articolo del 1997, ad esempio, la studiosa canadese giunge in modo piuttosto convincente alla conclusione che i *Magnificat* di Toledo B.30 siano revisioni di quelli a stampa, mentre in un intervento del 2002 propone che la versione manoscritta del *Salve Regina* sia considerata anteriore a quella del *Liber primus...*),¹¹ e si può pensare che almeno in alcuni casi esse siano state concepite

⁵ Vi sono, ad esempio, contrasti più netti fra contrappunto imitativo florido e scrittura accordale secca. A un livello superiore, Victoria sostituisce, nella *Missa Gaudeamus*, il breve Hosanna I con una nuova intonazione a 6 voci in tempo ternario, contrastante con le sezioni circostanti: cfr. HRUZA, *The Marian Repertory*, cit., pp. 126-128.

⁶ Cioè con salto di quarta ascendente o quinta discendente (*clausula basizans*) alla voce grave.

⁷ Cioè con movimento per grado discendente (*clausula tenorizans*) alla voce grave.

⁸ HRUZA, *The Marian Repertory*, cit., p. 1; il manoscritto è attribuito con certezza al copista papale Johannes Parvus.

⁹ Motivati dalla vaghezza di certe affermazioni e dalla difficoltà dell’autrice a interpretare in modo univoco i suoi stessi risultati, che dà adito a parziali contraddizioni. La questione necessita ulteriori approfondimenti.

¹⁰ Come è noto, Victoria fu sempre molto attivo nella promozione delle proprie opere, in particolare tramite l’invio di copie manoscritte o a stampa alle cappelle di importanti istituzioni ecclesiastiche spagnole, a potenziali mecenati, etc.

¹¹ Si vedano rispettivamente HRUZA, *A Manuscript Source for Magnificats by Victoria*, cit., e *Multiple Settings of the «Salve Regina» Antiphon*, cit.

e realizzate in parallelo.¹² Vediamo, così, entrare in gioco un fattore diverso: il passaggio da un ambiente geografico e culturale a un altro, caratterizzati da gusti differenti. A prescindere dalla necessità di ulteriori approfondimenti, Toledo B.30 sembra insomma suggerire che le domande suscitate dalla fenomenologia delle riscritture e revisioni cinquecentesche non sempre sono destinate a trovare risposta in mere questioni di cronologia e di stile personale.

- C. I mottetti che Victoria ripubblica in successive raccolte. Fatti salvi alcuni casi (fra cui *Doctor bonus*, *Cum beatus Ignatius*, *Super flumina Babylonis*), si tratta perlopiù di interventi lievi di ritocco, legati al *labor limae* caratteristico di un autore dalla produzione circoscritta, estremamente sorvegliata dal punto di vista stilistico e curata in prima persona con molta attenzione dal punto di vista editoriale. La vicenda dei mottetti victoriani consente poi di menzionare un altro problema delicato in cui ci si imbatte in questo tipo di indagini: il riconoscimento dell'eventuale apporto di mani diverse da quelle dell'autore (qui in particolare per quanto riguarda l'uso degli accidenti nelle edizioni di Milano, Dillingen, Venezia, realizzate presumibilmente senza il diretto intervento di Victoria).¹³
- D. Le riscritture policorali dei *Magnificat primi* e *sexti toni*, che affronterò in dettaglio nella terza parte dell'articolo.

Allo stato attuale, non disponiamo per Palestrina di una casistica altrettanto assortita. Il riconoscimento nel *Liber primus musarum* (Venezia, Rampazzetto, 1563) di una differente versione del mottetto *Nativitas tua* incluso nello stesso anno da Palestrina nei suoi fortunatissimi *Motecta festorum* apre però nuovi orizzonti.¹⁴ È lecito sospettare che anche nella produzione del *Princeps*, molto più ampia di quella di Victoria e ben altrimenti diffusa in antologie e manoscritti, si possano trovare altri esempi significativi di revisione o riscrittura, oltre ai pochi già incontrati ma non ancora sistematicamente indagati dagli studiosi. Nella parte centrale di questo articolo analizzerò per l'appunto due esempi di riscrittura palestriniana, accostati come già anticipato a due casi tratti dall'opera di Victoria. Accomuna queste riscritture la tipologia a cui appartengono, quella, frequente nel periodo e nell'ambiente romano, legata alla nascita e allo sviluppo della tecnica policorale: rielaborazioni caratterizzate dal *passaggio dalla mono - alla policoralità* (di cui costituisce una variante, che non riguarda le composizioni qui studiate, *l'alterazione* – più frequentemente *l'espansione* – dell'*organico*

¹² Per altre considerazioni al riguardo, cfr. anche FILIPPI, *Victoria*, cit., pp. 82-84.

¹³ Riguardo alle revisioni dei mottetti, si veda FILIPPI, *Victoria*, cit., pp. 84-85 e la letteratura citata.

¹⁴ Ho esposto il caso nei *paper* «Palestrina's Nativitas tua Dei Genitrix Virgo. New Perspectives about the Compositional Process in the Renaissance» (South-Central Renaissance Conference «Exploring the Renaissance» 2004, Austin, Texas, aprile 2004) e «Transition as re-invention in works by Palestrina and other Roman composers» (18th International Congress of the International Musicological Society, Universität Zürich, luglio 2007); un articolo al riguardo è in preparazione.

policorale).

Lo studio delle riscritture costringe a un confronto serrato con il tessuto compositivo e a una continua esegesi delle intenzioni d'autore: proprio per questo conduce quasi invariabilmente al cuore di altri problemi cruciali. Accade anche in questo caso, che del resto riguarda una parte finora molto trascurata del repertorio. In ogni passo della trattazione, dunque, riflessioni specifiche sul tema delle riscritture e rielaborazioni saranno affiancate da osservazioni d'ordine stilistico, in particolare riguardo alla creatività sonora e al rapporto fra scrittura polifonica e scrittura policorale nell'opera di Palestrina e Victoria.

PALESTRINA

Il manoscritto I-Rvat Cappella Giulia XIII 24,¹⁵ che risale probabilmente alla prima metà degli anni Ottanta del Cinquecento,¹⁶ è un testimone fondamentale del repertorio policorale romano: in particolare, Noel O'Regan l'ha giustamente definito «the single most important source» per quel che riguarda la produzione a più cori di Palestrina.¹⁷

La datazione del manoscritto corrisponde a un periodo in cui la policoralità romana è ormai giunta a una prima maturità piena:¹⁸ se la fase nascente – dopo l'incubazione nelle opere di Costanzo Festa, Dominique Phinot, Orlando di Lasso – risale agli inizi degli anni Settanta con il *Secondo libro delle laudi* di Giovanni Animuccia (1570), proprio Palestrina e Victoria hanno sviluppato

¹⁵ Numero 34 del catalogo JOSÉ M. LLORENS, *Le opere musicali della Cappella Giulia. 1: Manoscritti e edizioni fino al '700*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971 (Studi e testi, 265), pp. 89-92.

¹⁶ Cfr. ad esempio NOEL O'REGAN, *Roman Polychoral Music: Origins and Distinctiveness*, in *La scuola policorale romana del Sei-Settecento. Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Laurence Feininger (Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Clesiana, 4-5 ottobre 1996)*, a cura di Francesco Luisi, Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento. Servizio beni librari e archivistici, 1997, pp. 43-64: 45.

¹⁷ NOEL O'REGAN, *Palestrina's Polychoral Works: A Forgotten Repertory*, in *Palestrina e l'Europa. Atti del III convegno internazionale di studi (Palestrina, 6-9 ottobre 1994)*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Stefania Soldati e Elena Zomparelli, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2006, pp. 341-363: 350.

¹⁸ Sulla policoralità a Roma si vedano specialmente: KLAUS FISCHER, *Le composizioni policorali di Palestrina*, in *Atti del Convegno di Studi Palestriniani (28 settembre - 2 ottobre 1975)*, a cura di Francesco Luisi, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1977, 339-363; NOEL O'REGAN, *The Early Polychoral Music of Orlando di Lasso. New Light from Roman Sources*, «Acta musicologica», LVI/2, 1984, pp. 234-251; ANTHONY F. CARVER, *Cori spezzati. 1: The development of sacred polychoral music to the time of Schutz*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 107-125; O'REGAN, *Roman Polychoral Music*, cit.; PETER ACKERMANN, *Studien zur Gattungsgeschichte und Typologie der römischen Motette im Zeitalter Palestrinas*, Paderborn, Schöningh, 2002, pp. 177-200; O'REGAN, *Palestrina's Polychoral Works*, cit.; FILIPPI, *Victoria*, cit., pp. 86-100.

appieno la tecnica, con i primi esperimenti del 1572¹⁹ e poi le opere incluse nelle raccolte del 1575-1576.²⁰

Fra i trentasei brani policorali palestriniani contenuti in CG XIII 24,²¹ due sono versioni rielaborate di mottetti originalmente pubblicati a sei voci: O Domine Jesu Christe e O bone Jesu.²² Esaminerò ora in dettaglio ciascuno di questi due mottetti, considerando dapprima la versione monacorale, quindi il processo di trasformazione attuato da Palestrina, infine la versione policorale in sé (si vedano gli esempi 1a e 1b, 2a e 2b in Appendice).

A. O Domine Jesu Christe

Il *Liber primus ... motetorum, quae partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus concinantur* che esce a Roma nel 1569 per i tipi degli «eredi di Valerio e Aloysio Dorico»,²³ dedicato al cardinale Ippolito d'Este, contiene mottetti per vario organico e con scrittura differentemente caratterizzata. Fra i brani a cinque voci, un'ampia maggioranza ha impianto imitativo e tessitura piuttosto densa, pur con i frequenti cambi di orchestrazione vocale e la cangiante organizzazione delle strutture contrappuntistiche tipica di Palestrina; un piccolo gruppo di composizioni, fra cui l'*O admirabile commercium* posto in apertura di raccolta, è invece impostato su una base prevalente di omoritmia animata, con cesure formali più leggibili e in generale una tessitura più trasparente: quelli che negli altri mottetti – dove non mancano casi ibridi fra le due tipologie che stiamo qui artificialmente isolando –²⁴ sono effetti particolari, utilizzati con valore espressivo in rispondenza al testo (la contrapposizione di blocchi di voci, la declamazione sincrona del testo, etc.) diventano qui moneta corrente. Per i mottetti a sei voci Palestrina sembra preferire questo secondo tipo di scrittura: sfrutta così al meglio, in mottetti come *O magnum mysterium* o *Viri galilaei*, la varietà di soluzioni costruttive che l'organico CCATTB gli offre (sottogruppi vocali di differente colore e consistenza, da proporre in alternanza al *tutti*), evitando un eccessivo addensarsi del tessuto polifonico. Fanno eccezione per ovvi motivi i due mottetti canonici, *Solve, jubente Deo* e *Pulchra es o Maria*: è notevole tuttavia come nel secondo, pur contraddistinto addirittura da un doppio canone,

¹⁹ Rispettivamente nel *Motetorum liber secundus* del primo e nei *Motecta* del secondo.

²⁰ Palestrina, *Motetorum liber tertius*, 1575; Victoria, *Liber primus*, 1576.

²¹ Se ne veda un elenco in O'REGAN, *Palestrina's Polychoral Works*, cit., pp. 360-361.

²² Cfr. ACKERMANN, *Studien zur Gattungsgeschichte*, cit., pp. 188-196.

²³ RISM P700. Si contano almeno altre quattro edizioni, tutte veneziane: Angelo Gardano, 1579 e 1590, erede di Girolamo Scotto, 1586 e 1600. Edizione moderna in GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Werke*, hrsg. von Franz Xavier Haberl etc., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1903 (ed. anast. Gregg, Farnborough, 1968), vol. I, e nelle *Opere complete*, a cura di Raffaele Casimiri etc., Roma, F.lli Scalera, 1939-1987, vol. V.

²⁴ Si veda ad esempio il mottetto *Ego sum panis vivus*, il cui andamento fondamentalmente imitativo si raggruma spesso e volentieri in blocchi omoritmici.

orchestrazione e tessitura siano comunque piuttosto trasparenti e innervate da aggregati verticali. I due soli brani a sette voci, *Virgo prudentissima* (anch'esso con doppio canone) e *Tu es Petrus*, hanno impianto imitativo.

O Domine Jesu Christe costituisce un caso particolare, all'interno del gruppo di mottetti a sei voci, non per il tipo di scrittura in sé, ma per la pregnanza delle soluzioni adottate entro uno sviluppo decisamente conciso (45 misure moderne, corrispondenti a metà o a due terzi di una singola *pars* degli altri mottetti a sei voci della raccolta). La speciale intensità espressiva del brano scaturisce naturalmente dal testo, tratto dalle cosiddette *Septem preces Sancti Gregorii de Passione Domini*: preghiere associate tanto alla devozione per il Crocifisso e in generale alla Passione quanto al culto eucaristico, e utilizzate spesso come testi mottettistici.²⁵

*O Domine Jesu Christe, adoro te in cruce vulneratum, felle et aceto potatum.
Te deprecor ut tua vulnera sint remedium animae meae, morsque tua sit vita
mea.*

Come detto, la cifra tecnica del brano è l'omioritmia animata à la Palestrina, con frequenti alleggerimenti e contrasti di orchestrazione vocale; al di là degli occasionali sfasamenti e degli accenni di pseudoimitazione declamatoria, solo nel finale vi è vera e propria imitazione (libera). Dal punto di vista formale, osserviamo almeno: l'enfasi dimensionale sull'*exordium* e il finale (elemento di matrice retorica, del resto comune nella produzione mottettistica palestriniana);²⁶ la doppia esposizione dei primi tre segmenti (sempre variati, con climax ascendente o discendente); la presenza di una *Generalpause* poco prima della metà del brano (b. 25), che evidenzia lo snodo cruciale del mottetto; il successivo passaggio alla supplica («te deprecor...»), preparato dalla pausa e contraddistinto dall'unico impiego nel brano del *tutti* perfettamente omioritmico. Il percorso armonico-cadenziale è segnato da un uso espressivo e vario (per *finalis* e tipologia) delle cadenze, in rispondenza al testo.

Vediamo ora, passo per passo, come Palestrina dilata questa versione a sei voci (in sé perfettamente compiuta, riuscita e apprezzata),²⁷ trasformandola in un

²⁵ Secondo la pia leggenda, papa Gregorio stava celebrando messa: durante la consacrazione gli apparve Cristo, circondato dagli strumenti della Passione, a conferma della propria presenza reale nelle specie eucaristiche. La scena è frequentemente raffigurata nei Libri d'ore, in corrispondenza delle *Preces*, ma anche in affreschi e pale d'altare: a Roma, Jacopo Zucchi ne realizzò ad esempio una versione per la chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini, nell'anno santo 1575.

²⁶ Cfr. DANIELE V. FILIPPI, *Il primo libro dei mottetti a quattro voci di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Edizione critica e studio storico-analitico*, tesi di laurea, Cremona, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università degli Studi di Pavia, a.a. 1998-1999, pp. 381-424 *passim*.

²⁷ Giuseppe Baini menziona *O Domine Jesu Christe* fra i mottetti di questo libro che Palestrina avrebbe composto per la cappella pontificia e che sarebbero stati già in uso prima della

mottetto a otto voci in due cori.²⁸

SEGMENTO 1: *O Domine Jesu Christe*

versione a 6, 1569

- a) prima esposizione, a quattro (CATT); omoritmia perfetta, poi leggermente animata
- b) seconda esposizione, a sei, con ingressi progressivi (B+CA, CTT); molto variato rispetto ad a); gamma ampliata sia al grave che all'acuto; climax ascendente

versione policorale, CG XIII 24

- a) coro 1; riprende molto fedelmente 1569
- b) Palestrina sviluppa i blocchi a ingresso sfasato di 1569 in due strati corali: al coro 2 si sovrappone il coro 1; su *Christe* la scrittura è di fatto a otto le dimensioni complessive di questo e dei successivi tre segmenti restano in pratica identiche

SEGMENTO 2: *adoro te*

versione a 6, 1569

- a) prima esposizione, a quattro (CATT); omoritmia animata
- b) seconda esposizione, a quattro (CATB), con variazione e trasposizione al grave

versione policorale, CG XIII 24

- a) coro 2; cambia la cerniera col segmento precedente, ma il materiale è sostanzialmente immutato
- b) coro 1; il materiale è sostanzialmente immutato

SEGMENTO 3: *in cruce vulneratum*

versione a 6, 1569

- a) prima esposizione, a tre (CCT); omoritmia inizialmente perfetta, poi animata
- b) seconda esposizione, a tre (ATB), con variazione e trasposizione al grave

versione policorale, CG XIII 24

- a) CAT del coro 2; il materiale è sostanzialmente immutato
- b) ATB del coro 1; il materiale è sostanzialmente immutato

pubblicazione a stampa (GIUSEPPE BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma, 1828 [ed. anast. Hildesheim, Georg Olms, 1966], vol. I, p. 352).

²⁸ Edizione moderna in PALESTRINA, *Werke*, cit., vol. VI.

SEGMENTO 4: *felle / et aceto potatum*

versione a 6, 1569

a cinque (CCATB);
ingresso anticipato del secondo soprano,
poi omoritmia a valori mediamente
lunghi, con ampia cadenza, cui segue
una *Generalpause*

versione poliorale, CG XIII 24

anche qui si può dire che Palestrina
sviluppi in fasce corali sovrapposte gli
ingressi sfasati di 1569: entra per primo
il soprano del coro 2, trascinandosi
dietro il resto del gruppo, cui però subito
si sovrappongono gli ingressi del coro 1;
la seconda parte del segmento ha di fatto
una scrittura a otto, più mossa rispetto a
1569;
viene mantenuta la *Generalpause*

SEGMENTO 5: *te deprecor*

versione a 6, 1569

breve segmento a sei, in omoritmia
perfetta, che enfatizza il passaggio alla
supplica, già preparato dalla pausa
precedente

versione poliorale, CG XIII 24

omoritmia a otto, leggermente più
animata;
il testo è ripetuto due volte, aumentando
l'enfasi armonica sul Sol (che è anche la
sonorità finale dell'intero brano);

le dimensioni sono raddoppiate rispetto
a 1569 (4 bb. anziché 2), e questa
tendenza all'ampliamento permane in
tutti i segmenti successivi

SEGMENTO 6: *ut tua vulnera*

versione a 6, 1569

a quattro (ATTB);
pseudoimitazione

versione poliorale, CG XIII 24

a) coro 2, riprende 1569, con
aggiustamenti e inversione delle parti
per il diverso organico vocale;

b) coro 1, variazione armonica

c) coro 2, = a)

il segmento di 1569 viene triplicato
(con sensibile dilatazione dimensionale
complessiva)

SEGMENTO 7: *sint remedium animae meae*

versione a 6, 1569

a quattro (CCAT);
 omoritmia dapprima perfetta;
 contrasto sonoro rispetto al segmento
 precedente e accelerazione ritmica

versione policorale, CG XIII 24

il segmento viene duplicato, e rispetto
 a 1569 c'è molto meno contrasto con
 quanto precede;

- a) il coro 2 prosegue direttamente, in
 continuità con il segmento precedente;
- b) coro 1, variante che segue un percorso
 armonico analogo, senza trasposizione

SEGMENTO 8: *morsque tua / sit vita mea*

versione a 6, 1569

in realtà si tratta di due segmenti distinti

morsque tua: a sei, omoritmia animata

sit vita mea: scrittura libera variamente
 imitativa, a quattro in diversi blocchi
 (CCAT, CTTB), infine a sei per la
 cadenza conclusiva

versione policorale, CG XIII 24

Palestrina divide diversamente il
 segmento, sicché nelle prime due
 ripetizioni è un tutt'uno, mentre nelle
 successive cade la prima parte (*morsque
 tua*) e i cori ripetono solo *sit vita mea*

a) coro 2; il segmento di 1569 è
 compresso a quattro e in omoritmia
 perfetta; il medesimo coro prosegue
 con *sit vita mea*, anch'esso semplificato
 rispetto a 1569

b) coro 1; ripete quasi esattamente
morsque tua, cambiando poi la cerniera
 con il seguito e duplicando *sit vita mea*

c) il coro 2 varia *sit vita mea*; il coro 1
 risponde con una nuova variazione, cui
 subito si sovrappone il coro 2, finché i
 due strati corali si fondono nella chiusa
 a otto; la sostanza armonica di 1569 è
 comunque sostanzialmente mantenuta; le
 diverse idee motiviche di 1569 su *sit vita
 mea* vengono riprese e sviluppate;

sensibile l'ampliamento dimensionale
 (da 12 a 18 bb.)

La versione policorale è dunque notevolmente fedele alla versione a sei del 1569, sia dal punto di vista motivico sia da quello armonico (pur con qualche deviazione in occasione dei principali ampliamenti). Essa si presenta come

uno sviluppo che si è tentati di definire «naturale» di alcune idee della versione precedente: pseudoimitazioni e gruppi vocali contrapposti di 1569 diventano ora blocchi policorali, ripetizioni a organico variato evolvono in vere e proprie riprese da un coro all'altro, e così via. Dal punto di vista dimensionale, mentre nei primi quattro segmenti la differenza è quasi impercettibile (da 25 a 27 misure), nei successivi si ha una dilatazione evidente (da 20 a 35; in totale si passa da 45 a 62 misure): è proprio in questa seconda parte, del resto, che ha luogo una reinvenzione più specificamente idiomatica, con scelte più autonome dalla scrittura di 1569 e caratteristiche del *medium* policorale (si veda ad esempio il segmento 6, con l'antifonia di blocchi in variazione armonica).

Per quanto riguarda la forma, l'impalcatura della resa musicale del testo rimane sostanzialmente la medesima. La cesura principale del mottetto cade sempre fra i segmenti 4 e 5, sottolineata dalla pausa generale e dall'omoritmia sulle parole «te deprecor» – si ha qui anzi un caso emblematico del potenziamento espressivo-sonoro di un'idea preesistente ottenuto mediante il passaggio all'organico policorale a otto. Si assiste però a sottili redistribuzioni dell'enfasi formale (i *tutti* della versione a sei voci e quelli della versione a otto non sono perfettamente sovrapponibili; la dilatazione della seconda parte fa sì che nella nuova versione la cesura principale appena nominata risulti anticipata nell'economia formale complessiva, ecc.), e non c'è alcun automatismo nel passaggio da una versione all'altra, come si nota, ad esempio, constatando che il segmento 3, che pur si sarebbe prestato a una reduplicazione policorale simile a quelle che toccano segmenti successivi, rimane immutato. Forse, del resto, è proprio la presenza, già nella versione del 1569, di segmenti ripetuti da diversi raggruppamenti vocali nella prima parte del mottetto a far sì che gli interventi di ristrutturazione più appariscenti si collochino nella seconda.²⁹ Importante, comunque, è l'alterazione formale del finale: si ha dapprima più enfasi sulle parole «ut tua vulnera», mentre non c'è più stacco fra questo segmento e il successivo «sint remedium animae meae» (in 1569 erano intonati da raggruppamenti vocali diversi); il sintagma «morsque tua», cantato solennemente a pieno organico in 1569, perde rilievo e viene maggiormente integrato nel tessuto circostante, favorendo così una forse persino più logica 'meditazione' del segmento conclusivo (non più: «morsque tua / sit vita mea», ma «morsque tua sit vita mea / sit vita mea»).

Le due versioni sono insomma molto strettamente imparentate, e tuttavia si riconosce il lavoro di una mano sapiente, capace di trovare continuità col materiale precedente, ma anche di reinventare, dove occorre, sposando l'efficacia tecnica alla logica nella lettura espressiva del testo.

²⁹ E tuttavia, nonostante l'indubitabile parentela fra questi fenomeni (scambi fra raggruppamenti contrastanti entro un'unica compagine vocale e scambi fra veri e propri blocchi antifonali di cori distinti), non si può dimenticare la differenza che fra loro sussiste, non foss'altro in termini squisitamente di spazializzazione sonora.

Abbandonando per un attimo la prospettiva della comparazione fra le due versioni, e concentrando l'attenzione sul solo mottetto a due cori, riassumiamone le caratteristiche rilevanti dal punto di vista della tecnica policorale: il principio basilare della scrittura è un'omioritmia perlopiù animata, che solo occasionalmente, per precisi scopi espressivi, diviene rigorosa o al contrario lascia spazio a brevi spunti imitativi; su questa base si dispiega una costruzione in cui l'idioma policorale (con i giochi di alternanza, sovrapposizione e fusione dei cori, l'attenta gestione delle masse sonore, la rilevanza dei blocchi armonici) è ben sviluppato, pur in assenza di effetti eclatanti; fatto salvo ovviamente l'*exordium*, è generalmente il coro 2 a iniziare il nuovo segmento; in una sola occasione (il cruciale «te deprecor») si ha un vero *tutti* omioritmico a otto, mentre altrove l'organico pieno viene raggiunto per sovrapposizione di strati.³⁰ In sostanza, si ha un *exordium* aperto dal primo coro che arriva poi al *tutti*, due segmenti in antifonia, un segmento in scrittura stratificata a otto, la *Generalpause*, il *tutti*, due altri segmenti antifonali (il primo con geometria tripartita 2-1-2), il finale in cui si passa da un'antifonia di respiro abbastanza ampio a scambi più brevi (con lo sganciamento del sottosegno «sit vita mea»), e quindi al *tutti* in explicit.

B. O bone Jesu

Il *Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber tertius*, pubblicato a Venezia «apud Haeredem Hieronymi Scoti» nel 1575,³¹ è dedicato ad Alfonso II d'Este, fratello del cardinale Ippolito II d'Este – mecenate di Palestrina «foelicis recordationis»³² defunto tre anni prima. Il nucleo principale della raccolta è costituito dai mottetti a cinque voci (il cui numero supera quello dei mottetti a sei e otto voci messi insieme), fra i quali spiccano per intensità espressiva brani come *Cantantibus organis* e *Quid habes Hester*. Diversi mottetti sono in forma responsoriale, e quasi tutti hanno impianto prevalentemente imitativo: affiora in alcuni, ad esempio nell'*Ave Maria*, la tendenza delle voci a coagulare in blocchi omioritmici, ma senza una vera chiarezza, continuità e pregnanza strutturale; fa eccezione lo *Jubilate Deo*, in cui l'omioritmia è decisamente più diffusa, nonostante l'*exordium* imitativo e la continua, mutevole animazione dei blocchi omioritmici stessi.

Quattro dei nove mottetti a sei voci sono canonici, e pertanto hanno

³⁰ Sempre, naturalmente, entro un'accorta strategia formale; si arriva così alla scrittura a otto: 1) a conclusione del segmento esordiale; 2) subito prima della pausa generale, in preparazione al *te deprecor*; 3) alla fine del mottetto.

³¹ RISM P711. Si conoscono ristampe realizzate *ibidem* nel 1581 e 1589, a Milano presso Francesco & eredi di Simon Tini nel 1587, e ancora a Venezia, ma presso Angelo Gardano, nel 1594. Edizione moderna in PALESTRINA, *Werke*, cit., vol. III, e nelle *Opere complete*, cit., vol. VIII.

³² Dalla dedica, che si può leggere in LINO BIANCHI, *Palestrina nella vita nelle opere nel suo tempo*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1995, p. 155.

ovviamente anch'essi andamento imitativo (l'*Accepit Jesus calicem* contiene addirittura un canone «tres in unum»³³). Negli altri mottetti a sei voci, tuttavia, pur nell'alternanza e varietà delle soluzioni costruttive si nota una maggiore propensione a una segmentazione breve, alla creazione di blocchi omoritmici, alla contrapposizione di raggruppamenti vocali acuti e gravi, e così via: *Susanna ab improbis*, il primo della sezione a sei, segna subito uno scarto in tal senso rispetto ai precedenti mottetti a cinque voci, e interessante è anche il breve *Haec dies* (il cui incipit omoritmico si scioglie ben presto in contrappunto imitativo e libero; seguono una sezione ternaria omoritmica – «exultemus et laetemur in ea» – e un «alleluia» finale imitativo e melismatico).

Dei mottetti a otto voci di questa raccolta, pietre miliari della policoralità palestriniana e romana, parleremo più avanti: soffermiamoci ora sull'*O bone Jesu*.

Il testo deriva dall'antica e diffusissima preghiera *Anima Christi* (XIV sec.), della cui forma *standard* riproduce (con omissioni, modifiche e aggiunte) la seconda parte:

O bone Jesu, exaudi me, et ne permittas me separari a te; ab hoste maligno defende me; in hora mortis meae voca me, et pone me juxta te, ut cum angelis et sanctis laudem te, Dominum salvatorem meum, in saecula saeculorum. Amen.

Vengono a mancare, in questa versione, tutti i più espliciti riferimenti all'eucaristia e alla Passione («Anima Christi, sanctifica me; corpus Christi, salva me; sanguis Christi, inebria me; aqua lateris Christi, lava me; Passio Christi, conforta me ... intra tua vulnera absconde me»), che abitualmente caratterizzano la preghiera. Ne risulta così accentuato l'aspetto di *praeparatio mortis* e di supplica in vista dell'ora estrema, unito alla pregustazione del Paradiso. Rimane, in ogni caso, il carattere di accorata e affettuosa pietà proprio di questo testo, che è in perfetta sintonia con la spiritualità dell'epoca. È chiara, altresì, la parentela tipologica con l'*O Domine Jesu Christe*: anche qui la sequenza di brevi e intensi segmenti testuali (talvolta di sole due o tre parole) si presta ad un'intonazione in cui omoritmia, concisione, contrasti pregnanti e vive tinte armoniche veicolano al meglio l'orientamento devozionale.

Si tratta, dunque, di un mottetto con un impianto fondamentale di omoritmia animata, nel cui contesto l'imitazione assurge al ruolo di *effetto*. Notevole è il contrasto fra segmenti (per andamento, orchestrazione vocale, tessitura, etc.) e fra esposizioni interne al segmento (che spesso sono due). Una sorvegliata varietà armonica colora un decorso formale molto sezionalizzato e segnato da alcuni elementi forti: l'uso di una *Generalpause*, l'introduzione di una sezione finale in

³³ Nel ritratto oggi conservato presso la Cappella pontificia, Palestrina ha fra le mani proprio la musica di questo mottetto (cfr. BIANCHI, *Palestrina*, cit., p. 156).

tempo ternario, il ricorrere di tasselli motivici e accordali.

O bone Jesu è eccezionale nella raccolta del 1575 per brevità (60 bb.), segmentazione, predominio del contrappunto omoritmico; tuttavia – oltre a richiamare mottetti precedenti, come proprio l'*O Domine Jesu Christe* – rappresenta in fondo l'approdo ultimo di una tendenza che in Palestrina appare insita nel medium a sei voci e che abbiamo visto attestata con chiarezza nei mottetti per questo organico della medesima raccolta, in contrasto con l'assetto tipico dei mottetti a cinque.

Esaminiamo anche qui in dettaglio come Palestrina rivisita l'*O bone Jesu* del 1575 (che Giuseppe Bainsi, severo nel criticare questa raccolta, annoverava fra i soli tre mottetti dotati di «alcun grado nella scala del bello»)³⁴ per ricavarne un mottetto policorale.³⁵

SEGMENTO 1: *O bone Jesu*

versione a 6, 1575

a) prima esposizione, a quattro (CATB)

b) seconda esposizione, a sei, con scambio di parti e aggiunte

versione policorale, CG XIII 24

a) coro 1;
riprende fedelmente 1575
b) coro 2;
ripetizione antifonale esatta di a)
c) rielaborazione espansa, in cui i due strati corali si sovrappongono il segmento, ripartito in due *cola* in 1575, è ora ripartito in tre; in conseguenza le dimensioni si dilatano

SEGMENTO 2: *exaudi me*

versione a 6, 1575

a) prima esposizione, a quattro (CATT)

b) seconda esposizione, a sei

versione policorale, CG XIII 24

a) coro 1; il segmento di 1575 viene riproposto mantenendo l'andamento armonico, con adattamenti
b) coro 2; come sopra
nel passaggio da a) a b) rimane, rispetto a 1575, l'intensificazione data dalla gamma più acuta della voce superiore, ma non c'è ampliamento dell'organico vocale;
le dimensioni rimangono identiche

³⁴ BAINI, *Memorie storico-critiche*, cit., vol. II, p. 15. Si sottraggono alla stroncatura anche i mottetti policorali della silloge, fra i quali Bainsi elogia soprattutto il *Surge, illuminare* (del resto unanimemente considerato uno dei massimi capolavori di Palestrina).

³⁵ Edizione moderna in PALESTRINA, *Werke*, cit., vol. VI.

SEGMENTO 3: *et ne permittas me*

versione a 6, 1575

a quattro (CCAT)

versione policorale, CG XIII 24

a) coro 1; più omoritmico rispetto a 1575

b) il coro 2 risponde trasponendo e variando il segmento unitario di 1575 è ora ripartito in due *cola*; in conseguenza le dimensioni si dilatano, e muta la destinazione armonica

SEGMENTO 4: *separari a te*

versione a 6, 1575

a quattro (CATB)

versione policorale, CG XIII 24

il coro 2 prosegue senza soluzione di continuità dal segmento precedente, riprendendo 1575 in modo fedele

SEGMENTO 5: *ab hoste maligno*

versione a 6, 1575

a sei

versione policorale, CG XIII 24

al coro 1, che riprende da vicino 1575 (compattando l'omoritmia), si sovrappone ben presto il coro 2 (forse sviluppando l'idea pseudodimitativa di 1575), in una scrittura a otto stratificata (quattro + quattro)

SEGMENTO 6: *defende me*

versione a 6, 1575

a sei, ma con contrapposizione di blocchi di tre-quattro voci, fino alla cadenza a organico pieno

versione policorale, CG XIII 24

serrato scambio antifonale: coro 1 / coro 2 / tutti;
l'idea di 1575 viene così sviluppata secondo uno stilema proprio della sintassi policorale;
sono fondamentalmente mantenute motivica e armonia; resta anche la *Generalpause* che divide questo segmento dal successivo

SEGMENTO 7: *in hora mortis meae / voca me*

versione a 6, 1575

a quattro (CCAT), in un unico segmento

versione policorale, CG XIII 24

a) il coro 1, che intona solo *in hora mortis meae*, è una sorta di trasposizione variata di 1575

b) il coro 2 risponde con lo stesso schema armonico di 1575, aggiungendo anche le parole *voca me* la duplicazione della prima metà del segmento determina ovviamente una dilatazione dimensionale

SEGMENTO 8: *et pone me juxta te*

versione a 6, 1575

a) a quattro (CTTB)

b) a sei (tre + tre)

versione policorale, CG XIII 24

a) il coro 1 riprende sostanzialmente 1575

b) il coro 2 non segue 1575, ma ripropone il blocco del coro 1 invertendo le parti;

come nel segmento 2, nel passaggio da a) a b) rimane, rispetto a 1575, l'intensificazione data dalla gamma più acuta della voce superiore, ma non c'è ampliamento dell'organico vocale; muta la destinazione armonica

SEGMENTO 9: *ut cum angelis et sanctis tuis*

versione a 6, 1575

a quattro (CCAT)

versione policorale, CG XIII 24

a) dopo un passaggio cromatico dalla triade di Sol a quella di Mi, il coro 1 ripropone in trasposizione variata l'andamento di 1575

b) il coro 2 risponde con lo stesso schema armonico di 1575, invertendo le parti anche qui alla reduplicazione del segmento corrisponde una dilatazione dimensionale

SEGMENTO 10: *laudem te, Dominum*

versione a 6, 1575

tre-quattro voci (pseudoimitazione con ingressi sfasati)

versione policorale, CG XIII 24

a) il coro 1 rielabora l'idea degli ingressi sfasati e mantiene l'armonia di 1575
b) il coro 2 si rifà al prosiegua di 1575, variando e ricompattando l'omioritmia
il segmento di 1575 viene ripreso suddividendolo fra i due cori, ma le dimensioni sono analoghe

SEGMENTO 11: *salvatorem meum*

versione a 6, 1575

segmento strettamente legato al precedente;
scrittura imitativa, sostanzialmente a quattro (prima CCAT, poi CATB);

versione policorale, CG XIII 24

a) coro 1
b) coro 2
rispetto a 1575 c'è più stacco dal segmento precedente, dato il cambio di coro; l'idea imitativa di 1575 viene mantenuta, e sviluppata ordinatamente (con ingressi dalla voce più alta alla più bassa) in ciascuno dei due blocchi; nonostante le differenze interne, l'approdo cadenzale è il medesimo; la dilatazione dimensionale è poco rilevante

SEGMENTO 12: *in saecula saeculorum. Amen.*

versione a 6, 1575

in tempo ternario;
scrittura a quattro / cinque / sei voci

versione policorale, CG XIII 24

in tempo ternario; a) coro 1
b) coro 2
c) coro 1 + coro 2, in due strati corali sovrapposti
d) a otto; a), b) e c) di fatto seguono 1575, con lo stesso percorso armonico e ancor più ordinata omioritmia; la cadenza di c) è più fiorita che in 1575; d) è una sorta di variazione di c), con allineamento omioritmico delle otto voci, inversione di parti, nuovi ornamenti cadenzali: assume così la funzione di una sontuosa coda aggiuntiva, che determina un incremento delle dimensioni del finale

Come nel caso di *O Domine Jesu Christe*, si può dunque concludere che la versione policorale è uno sviluppo fedele della versione a sei voci, di cui tende a mantenere tutte le idee fondamentali e anche il percorso armonico-cadenzale (pur con qualche divagazione e modifiche di vario genere: più cadenze di tipo perfetto anziché autentico, più triadi d'arrivo maggiori, e la notevole introduzione del cromatismo sol-sol# con passaggio diretto dalla triade maggiore di Sol a quella di Mi nel segmento 9). L'arrangiamento policorale appare tuttavia più 'sistematico': l'omioritmia è meno animata e più uniforme, l'imitazione è utilizzata con parsimonia (e in strutture opportunamente riordinate), i due cori si susseguono e alternano in blocchi piuttosto regolari. Le dimensioni aumentano (da 60 a 77 bb.), come risultato specialmente dell'aggiunta della 'coda' e della geminazione policorale di segmenti originalmente privi di ripetizione.

Nonostante permanga anche qui l'impalcatura fondamentale di interpretazione del testo (consideriamo ad esempio l'*exordium* omioritmico, la *Generalpause*, l'idea imitativa su «salvatore», il finale in tempo ternario, e così via), si assiste a una più rilevante riorganizzazione formale, che tende a sfruttare in modo ordinato e metodico le possibilità idiomatiche del medium policorale, incanalando entro una marcata regolarità la tipica *varietas* mottettistica che informa la versione a sei voci (con i continui abili contrasti di orchestrazione vocale etc.). I *tutti* delle due versioni non sono perfettamente sovrapponibili, indice di leggere differenze di baricentro; a un segmento con accrescimento da quattro a sei voci nella versione del 1575 può corrispondere nella versione policorale un'equilibrata antifonia fra i due cori; e laddove due segmenti consecutivi contrastavano per organico in 1575, quest'elemento di distinzione va almeno in parte perduto nel momento in cui essi vengono reduplicati antifonalmente dai due cori nella nuova versione. È interessante notare come Palestrina recuperi varietà e interesse proprio con alcuni degli interventi già descritti su altri fattori (insaporendo e variando l'andamento armonico, alterando i rapporti dimensionali, etc.).

Come per *O Domine Jesu Christe*, accantoniamo anche qui per un momento l'ottica della comparazione fra le due versioni, e riassumiamo i tratti rilevanti del nuovo mottetto dal punto di vista specifico dell'idioma policorale. Prevalgono blocchi omioritmici piuttosto brevi, la cui semplice alternanza antifonale (con il coro 2 che risponde al coro 1, variando e trasponendo) costituisce il mattone fondamentale della costruzione formale – pur ovviamente in presenza di altre soluzioni; non vi sono casi di antifonia particolarmente serrata (ad eccezione del segmento 6, «defende me»), né contrasti sonori macroscopici. L'organico pieno, si tratti di una vera scrittura a otto o della sovrapposizione di due strati di quattro + quattro, contrassegna aree formalmente molto significative: la chiusa dell'*exordium*, l'episodio che precede la *Generalpause*, il finale. Rilevante sul piano formale è il gioco di tensione-distensione dato dal variare delle distanze di sovrapposizione fra i cori e del rapporto dimensionale orizzontale fra segmenti

(nella cui economia *exordium* e finale hanno il peso principale); esso traduce idee scaturite dal testo e, come sappiamo, dalla stesura precedente entro una dialettica formale squisitamente connaturata all'idioma policorale.³⁶ Lo schema complessivo del mottetto prevede dunque un *exordium* aperto dal primo coro che arriva poi per sovrapposizione al *tutti*; una serie di segmenti in antifonia, la cui sovrapposizione si fa a un certo punto più stretta, fino al *tutti* che precede la *Generalpause*; una nuova serie di regolari alternanze antifonali; e quindi il finale in misura ternaria che compendia le tre modalità di interazione policorale (scambio, sovrapposizione, scrittura a otto).

C. Osservazioni finali: policoralità

I sei mottetti policorali inclusi da Palestrina nel libro del 1575 costituiscono una tappa fondamentale della policoralità romana.³⁷ Nonostante una riconoscibile uniformità stilistica di base, c'è in essi una notevole varietà, che – come giustamente hanno osservato Anthony Carver e Noel O'Regan –³⁸ deriva anche dalla diversa natura dei testi intonati. *Ave Regina coelorum* appartiene infatti alla tipologia specifica delle antifone mariane, mentre *Veni, sancte Spiritus* e *Lauda Sion* intonano parzialmente le sequenze omonime: all'epoca, pur essendo riconducibili in senso lato alla categoria dei mottetti, le intonazioni di questi testi risentivano sempre di tradizioni peculiari (nel ricorso alle melodie *prius factae*, nel rispetto delle strutture testuali, etc.), ed è pertanto opportuno riconoscerne l'appartenenza a veri e propri sottogeneri. Il natalizio *Hodie Christus natus est* è a sua volta un caso particolare, per la presenza del ritornello «noe, noe». *Jubilate Deo* appartiene alla categoria dei «festal psalm-motets»,³⁹ mentre *Surge, illuminare*, il cui testo desunto da *Isaia* 60, 1-2 è l'incipit della *lectio secunda* del primo notturno del mattutino dell'Epifania, può essere considerato un 'normale' mottetto.

Le caratteristiche di questi brani variano pertanto anche sensibilmente. L'*Ave Regina coelorum*, ad esempio, si apre con prolungati episodi monocorali, d'impianto imitativo e alternati senza sovrapposizione, per passare solo in un

³⁶ Si veda quello che accade nei segmenti 2-6. I segmenti 2 e 3 istituiscono un'alternanza antifonale piuttosto regolare, mentre il segmento 4 (intonato dal solo coro 2 di fatto come un'immediata prosecuzione del precedente) spezza questo ritmo preparando la 'crisi' successiva: nel segmento 5 («ab hoste maligno») la risposta fra i due cori è stretta e ampiamente sovrapposta, e nel segmento 6 («defende me») si passa dallo scambio serrato al *tutti* omoritmico, alla cui cadenza segue la pausa generale, primaria cesura formale del mottetto.

³⁷ E non solo, dato che, come ricorda Noel O'Regan, cinque di questi sei pezzi (fa eccezione *Hodie Christus natus est*) «were the first *cori spezzati* pieces (i.e. with harmonically independent choirs) to be published by any composer» (si veda O'REGAN, *Palestrina's Polychoral Works*, cit., p. 341 e la nota relativa).

³⁸ Si veda CARVER, *Cori spezzati*, cit., p. 109-110 e, fra le varie pubblicazioni di O'Regan, almeno *Palestrina's Polychoral Works*, cit., p. 343.

³⁹ O'REGAN, *Palestrina's Polychoral Works*, cit., p. 346.

secondo momento a veri e propri scambi antifonali fra blocchi omoritmici, e poi *al tutti*; *Hodie Christus natus est* sfrutta invece in maniera molto più plastica le possibilità dell'idioma policorale, con la ricchezza dei contrasti (fra scrittura melismatica e sillabica, fra omoritmia stretta e spunti imitativi, fra differenti temperature ritmiche, e così via), la ricorrenza del citato ritornello testuale «noe, noe», il finale in misura ternaria. In brani come *Surge, illuminare e Jubilate Deo* la tecnica policorale configura equilibri ancora diversi – *l'incipit* è, ad esempio, monocorale e imitativo nel primo mottetto, omoritmico (ma melismatico) e antifonale nel secondo –, e tuttavia il repertorio delle possibilità è in fondo comune: alternanza di scambi di lungo respiro e inneschi più serrati, attenta gestione strategico-formale dell'orchestrazione (un solo coro, antifonia, due strati, *tutti*), contrasti metrici e ritmici, tutto il ventaglio di soluzioni che va dall'omoritmia stretta al contrappunto libero e dalla declamazione più quadrata e perentoria allo *jubilus* melismatico. La regia compositiva di Palestrina gestisce l'assemblaggio di questi ingredienti con sapienza straordinaria, creando mottetti di magnifica fattura.

Il manoscritto CG XIII 24 è leggermente più tardo del *Motetorum ... liber tertius*, e nel primo sviluppo della policoralità gli anni, anche pochi, contano: mi pare logico, nondimeno, confrontare le due rielaborazioni policorali che abbiamo analizzato con il piccolo e variegato corpus del 1575. E dalla comparazione risulta con sufficiente chiarezza che i procedimenti adottati sono gli stessi – si riconosce cioè a grandi linee il medesimo stile policorale. Le dimensioni sono piuttosto contenute, in *O bone Jesu* l'omoritmia è forse mediamente più osservata, e senz'altro vi è in entrambi i mottetti una più abbondante e continua parcellizzazione del testo (più segmenti, e segmenti più brevi): ma nel complesso i due brani, il cui assetto policorale non è per altro identico, rientrano appieno nella gamma di possibilità descritta dalle composizioni del 1575.

I tratti distintivi dei due mottetti rielaborati derivano del resto, *mutatis mutandis*, dai loro antecedenti monocorali, entrambi riconducibili al sottogenere dei mottetti devozionali: concisi, d'impianto omoritmico-declamatorio, basati su intensi testi cristocentrici fortemente segmentati e caratterizzati, che la sovrana maestria palestriniana interpreta musicalmente con varietà, sfruttando le possibilità dell'organico a sei voci CCATTB. Se alcune di queste caratteristiche dei mottetti originali si prestavano in modo perfettamente naturale alla trasformazione, altre finiscono per conferire una certa irriducibile peculiarità alle versioni policorali di *O bone Jesu* e *O Domine Jesu Christe* (ma come abbiamo visto, le tipologie policorali palestriniane sono varie!): non c'è insomma nulla di ovvio o meccanico nella rielaborazione. Altri mottetti a sei voci della raccolta del 1575, ad esempio, sarebbero stati altrettanto adatti di *O bone Jesu* a una rielaborazione policorale; e la stessa presenza della versione a sei in quella raccolta, accanto a mottetti policorali già perfettamente sviluppati, indica chiaramente che non

si tratta di un ‘abbozzo’ o di un ‘policorale mancato’, ma della realizzazione estrema di alcuni tratti della scrittura palestriniana a sei voci attestata anche in altri mottetti (propensione all’omioritmia, contrapposizioni di gruppi di voci, sezionalizzazione, ruolo emergente degli aggregati verticali, etc.). Queste tendenze della scrittura di Palestrina *preparano* gli sviluppi policorali:⁴⁰ da una parte, nelle nostre rielaborazioni vediamo proprio dimostrata la continuità fra questi prodromi e la scrittura policorale vera e propria; dall’altra, la coesistenza dei brani compiutamente policorali e dell’*O bone Jesu* a sei nella raccolta del 1575 mostra anche la sussistenza di un confine definito, mettendoci in guardia da qualsiasi lettura troppo organicistica.⁴¹ La policoralità non nasce automaticamente da simili tendenze: queste ultime pongono basi tecnico-musicali importanti, ma quando il fenomeno policorale, per cause varie e disparate, ‘coagula’ e matura una serie di sviluppi suoi propri (gli idiomatismi, l’indipendenza armonica dei due cori con tutte le relative conseguenze descritte con efficacia da O’Regan,⁴² etc.), ecco che Palestrina dispone liberamente, e imprevedibilmente, delle varie possibilità di scrittura – anche a seconda delle circostanze, del contesto esecutivo, e così via.

D. Osservazioni finali: riscritture

Secondo la logica complessiva di questo studio, il discorso sui «due + due» mottetti palestriniani deve chiudersi con un breve bilancio riguardante non più la tecnica policorale, bensì le riscritture in sé e per sé e le indicazioni metodologiche che emergono da questa esperienza di analisi.

Un’osservazione, innanzitutto, sul delicato problema dell’autenticità. In questi due casi abbiamo un sostegno documentario abbastanza forte: come scrive O’Regan, l’inclusione delle due rielaborazioni in CG XIII 24, manoscritto autorevole e fondamentale nella tradizione dei brani policorali di Palestrina, «would seem to indicate that the expansion to eight voices was carried out by Palestrina himself, or under his supervision», e pertanto lo stesso O’Regan, eccellente conoscitore della produzione palestriniana e principale esperto di policoralità romana, le considera «authentic works».⁴³ I risultati dell’analisi comparata

⁴⁰ Cfr. O’REGAN, *Palestrina’s Polychoral Works*, cit., p. 342: «The double-choir pieces published in 1575 were the culmination of a trend found in Palestrina’s music from the 1560s onwards, particularly in works for six voices, towards a more homophonic texture with contrasting blocks of voices».

⁴¹ Tutte queste valutazioni sono, in effetti, sottoposte a diverse cautele: come spesso accade per questi repertori, infatti, problemi perlopiù insolubili relativi alla cronologia precisa, alle circostanze della composizione, all’identificazione della destinazione originale di ogni singolo brano tendono a innescare una rete di congetture interdipendenti la cui fondatezza rischia di farsi via via meno accertabile.

⁴² O’REGAN, *Palestrina’s Polychoral Works*, cit., p. 344.

⁴³ O’REGAN, *Palestrina’s Polychoral Works*, cit., p. 352.

confermano, secondo quanto ho cercato di dimostrare, questa convinzione, ma al di là del singolo caso non si può fare a meno di sottolineare che la poliedricità stilistica (si pensi ancora ai mottetti policorali del 1575: pochi, e abbastanza diversi fra loro!) paradossalmente abbinata alla relativa impersonalità del linguaggio, i circoli viziosi delle attribuzioni, il domino dei problemi di datazione rischiano sempre di tendere tranelli insidiosi.

Tornando allo specifico, che statuto hanno le due versioni di ciascun mottetto? Date da una parte la pubblicazione delle versioni a sei nelle raccolte mottettistiche personali di Palestrina e l'attestazione delle versioni a otto in un manoscritto come CG XIII 24, dall'altra la compiutezza stilistica di ciascuna versione secondo gli *standard* del proprio *medium* compositivo, mi pare che si debba senz'altro riconoscerne l'indipendenza. Nonostante l'economia degli interventi d'autore e l'inequivocabile parentela, il passaggio di categoria tecnica (l'adozione del regime particolare della scrittura policorale) fa sì che si tratti di opere differenti e a pieno titolo autonome.

Il lavoro svolto da Palestrina in una rielaborazione di questo tipo è, come abbiamo visto, estremamente interessante per il modo di procedere tutt'altro che meccanico, sensibile alla struttura della versione preesistente ma deciso nello sfruttare le possibilità del nuovo *medium*, e complessivamente fedele al progetto espressivo già delineato, pur con la ridefinizione di alcuni dettagli. È evidente l'importanza dei modelli di partenza: e tuttavia il confronto fra i due processi di rielaborazione mette in luce proprio quella imprevedibile libertà d'autore cui accennavo nel paragrafo precedente. Per certi aspetti, infatti, *O Domine Jesu Christe* è nella versione a sei voci un mottetto già piuttosto 'ordinato', con ripetizioni segmentali binarie e blocchi omoritmici più definiti, mentre *O bone Jesu*, formalmente meno schematico, sembra forse meno predisposto a una rielaborazione policorale: la differenza può apparire sottile, ma in entrambi i casi Palestrina realizza la rielaborazione meno ovvia, conferendo proprio all'*O bone Jesu* una maggiore schematicità formale e un più rigido assetto in blocchi omoritmici.

Uno degli elementi più affascinanti dello studio delle rielaborazioni è l'equilibrio variabile fra conservazione e mutamento. Cosa mantiene Palestrina nel passare da una versione all'altra? Quasi tutto, in effetti: non ci sono clamorose modifiche strutturali, bensì aggiustamenti nell'articolazione fra segmenti, riorganizzazioni dettate dal cambio di *medium* esecutivo, ecc. Gli spunti formali ed espressivi fondamentali sono mantenuti. Nonostante questo, lo *status* indipendente delle nuove versioni appare innegabile: su quali parametri, dunque, interviene l'autore? Certo sulla natura del contrappunto, di solito accentuandone il carattere omoritmico; a ciò si accompagna ovviamente una serie di cambiamenti minori dal punto di vista melodico, ritmico, etc. Si hanno poi sporadici ma importanti interventi sul piano armonico (aspetto specifico tuttora largamente ignorato,

purtroppo, nello studio di Palestrina); e se, come dicevamo, le idee fondamentali che generano la forma a partire dal testo sono mantenute, non così i principi dello sviluppo formale: sicché ad esempio la contrapposizione dei blocchi antifonali tende ad alterare le dimensioni complessive (che risultano sempre ampliate) e le proporzioni, mentre muta in conseguenza anche la geometria delle articolazioni interne; senza contare la più marcata sezionalizzazione e la maggiore plasticità dei contrasti.

VICTORIA

Nella raccolta *Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima, quae partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur*, pubblicata a Madrid «Ex typographia regia, apud Ioannem Flandrum» nell'anno 1600 e dedicata al monarca di Spagna Filippo III, Victoria raduna le proprie più mature opere policorali a otto, nove e dodici voci.⁴⁴ Si tratta forse della parte della sua produzione che maggiormente è stata trascurata dagli studiosi e dagli esecutori moderni: perché lontana stilisticamente dalle più celebri composizioni del suo periodo romano, caratterizzata da atmosfere sonore ben diverse da quelle austere e raccolte, ad esempio, dell'*Officium Hebdomadae Sanctae* – che sono diventate il 'prodotto simbolo' di Victoria –, e insomma troppo difforme da una certa immagine idealizzata e arbitrariamente semplificata del musicista spagnolo. A dispetto di questa scarsa considerazione, che continua ad alterare non poco il giudizio storico-critico sul compositore, opere come la *Missa Pro victoria* a nove voci si rivelano, all'ascolto e allo studio, ricchissime di interesse.⁴⁵

Due composizioni della raccolta presentano una distinta e originale sintesi stilistica che dipende dalla loro particolare origine: il *Magnificat primi toni* a otto voci e il *Magnificat sexti toni* a dodici voci sono infatti riscritture policorali di *Magnificat* pubblicati dapprima a quattro voci, rispettivamente nel 1576 e nel 1581.⁴⁶ Studierò nel prosieguo la natura di questa duplice reinvenzione, cercando anche in questo caso di mettere in luce tanto le procedure di rielaborazione che le

⁴⁴ Nonostante la dicitura del titolo, la raccolta (RISM V1435) comprende in realtà anche composizioni a quattro voci (si veda il catalogo in FILIPPI, *Victoria*, cit., pp. 202-203). Per altro, diversi brani a quattro e otto voci qui pubblicati erano già apparsi in raccolte precedenti degli anni 1572-1592: è nota l'abitudine di Victoria di riproporre più volte le proprie composizioni, anche senza alcun ritocco, in successive edizioni. Le composizioni policorali del 1600 sono corredate pure da una parte di organo, che segue generalmente il primo coro, con occasionali riduzioni o aggiunte.

⁴⁵ Sulla *Pro victoria* si veda FILIPPI, *Victoria*, cit., pp. 129-138.

⁴⁶ Nella stessa raccolta del 1581 viene riproposto anche il *Primi toni*. L'edizione moderna sia delle versioni monocorali sia di quelle policorali si trova in THOMAE LUDOVICI VICTORIA ABULENSIS, *Opera omnia*, ornata a Philippo Pedrell, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902-1913 (ediz. anastatica Ridgeway, NJ, Gregg Press, 1965), vol. III.

particolarità del loro esito stilistico.⁴⁷

A. Magnificat primi toni

Nelle raccolte del 1576 e del 1581, Victoria propone l'intonazione sia dei versetti dispari del cantico della Beata Vergine (a partire cioè da «Anima mea»), sia dei pari (da «Et exultavit»), in due serie indipendenti: questa disposizione, aperta alla prassi dell'*alternatim* come all'esecuzione interamente polifonica, assecondava le abitudini ed esigenze delle differenti cappelle nelle varie occasioni liturgiche. Salvo dove diversamente indicato, nelle analisi che seguono considererò il *Magnificat primi toni* in quanto opera unitaria e completa, somma delle due serie di versetti dispari e pari.

Come si vede nella Tabella 1, l'organico di base a quattro voci muta più volte di colore nei versetti dispari (dal CATB di base a CCAT e ATTB), mentre nei pari si accresce a cinque nel «Sicut locutus...» e a sei, per effetto di un doppio canone, nel «Sicut erat...» della dossologia: l'interazione dei due procedimenti conferisce alla sequenza unificata un' apprezzabile varietà. La scrittura oscilla abbastanza fluidamente fra il contrappunto imitativo e l'omioritmia declamatoria, anche se è ravvisabile una propensione leggermente maggiore verso il secondo estremo nei versetti dispari e una tendenza opposta nei pari. Non ci sono tuttavia episodi di vera sincronizzazione omioritmica di tutte le voci, e pertanto prevale un contrappunto imitativo non rigoroso, perlopiù sillabico, ora più denso, ora più arioso, occasionalmente innervato da coppie o trii omioritmici; vario ma privo di contrasti netti, esso è articolato in episodi brevi, entro la complessiva brachilogia tipica di Victoria. Alla varietà nell'unità contribuiscono, fra i diversi fattori, quello metrico (con il passaggio alla misura ternaria in corrispondenza del «Gloria...») e quello motivico, con il riferimento al «primo tono» di recitazione del *Magnificat* spesso in forte evidenza (si vedano ad esempio il «Quia respexit...»), con l'insistenza del cantus sulla corda di re, o il «Sicut locutus...», con le note dell'intonazione a valori lunghi).

Il processo di reinvenzione che Victoria attua nel trasformare questo *Magnificat* in una composizione policorale prevede ora il mantenimento integrale di un versetto, ora la riscrittura completa: fra questi due estremi non ci sono casi di vera e propria rielaborazione di materiali, sebbene si riconoscano nella nuova versione occasionali reminiscenze motiviche; queste ultime dipendono del resto anche dal primo tono, che funziona come matrice motivica generativa in entrambe le versioni. Si veda la Tabella 1, che riassume in modo schematico l'operato del compositore.

La prima cosa da notare, naturalmente, è che ora la composizione è a tutti gli effetti unitaria, mentre l'esecuzione in *alternatim* è con ogni probabilità esclusa:

⁴⁷ L'interesse di queste composizioni è già stato segnalato da CARVER, *Cori spezzati*, cit., p. 121.

oltre a considerazioni strutturali e stilistiche, lo conferma la dossologia scritta in un'unica campata.

I due cori della nuova versione differiscono tra loro: il primo ha organico acuto CCAT, mentre il secondo ha il normale assetto CATB. Questa scelta, adottata presumibilmente per ottenere maggiore brillantezza nei versetti policorali e in generale ulteriori possibilità di contrasto, finisce per influire, in alcuni casi, sul tasso di riscrittura. Mentre ad esempio il versetto 1 si conserva immutato dalla versione preesistente, il versetto 2, che in 1576 aveva organico CATB ma ora è affidato al coro 1 CCAT, viene sostanzialmente riscritto. Il nuovo versetto non differisce granché né per dimensioni né per altri aspetti tipologico-strutturali: alla luce di quanto si vedrà continuando i raffronti, credo si possa dedurre che qui proprio il cambiamento di ambiti e rapporti fra le voci – e non altre esigenze di ordine formale o espressivo – abbia spinto Victoria a reinventare di sana pianta il versetto. Le reminiscenze motiviche della versione precedente sono tutto sommato deboli.

Nel terzo versetto, dove per la prima volta Victoria si avvale di entrambi i cori, emerge un atteggiamento diverso. Qui la riscrittura mira allo sfruttamento delle risorse idiomatiche della policoralità: la nuova versione si differenzia insomma radicalmente dalla precedente dal punto di vista strutturale, per l'utilizzo dei cori dapprima alternati e poi sovrapposti in una scrittura stratificata (quattro + quattro), l'omioritmia prevalente, la forte sintesi (18 battute, anziché 31). Eppure si riconoscono nessi con la versione del 1576, ancora una volta mediati dal riferimento al tono (si confrontino ad esempio l'ingresso sfasato e la linea del canto di 1600, bb. 1-6, con le corrispondenti bb. 3-8 di 1576: si vedano gli esempi 3a e 3b in *Appendice*).

Il quarto e il quinto versetto vengono mantenuti dalla versione del 1576 senza modifiche, grazie anche al fatto che l'«Et misericordia...», intonato ora dal primo coro, aveva già organico CCAT. Victoria predispone comunque una nuova alternativa più breve per questo versetto, a tre voci CCA, con canone all'unisono fra i due canti.

Nel sesto versetto, «Fecit potentiam...», torna l'organico pieno a due cori, e anche qui Victoria riscrive completamente, per sfruttare le possibilità del medium policorale, cui fa ricorso senza risparmio (omioritmia in tempo ternario, blocchi antifonali ritmicamente molto vivaci, sovrapposizione di strati, etc.). L'intervento sul versetto successivo è, pur con il mantenimento dell'organico a quattro (ma con passaggio da ATTB a CATB), ancora più appariscente: Victoria abbandona completamente la scrittura imitativa e in generale le atmosfere sonore del 1576,

e realizza *ex novo* un versetto brevissimo (si passa da 24 a sole 9 misure), quasi perfettamente omoritmico, in tempo ternario, bipartito da una pausa generale (si vedano gli esempi 4a e 4b in *Appendice*). La reminiscenza melodica del soggetto iniziale dipende probabilmente anche qui dal tono.

Il versetto che segue, «Esurientes...», è policorale e integralmente riscritto, con notevole contrazione dimensionale (da 25 a 11 battute), mentre il «Suscepit...» viene mantenuto intonso. Il «Sicut locutus...» a cinque voci di 1576, in cui il tono era inizialmente in forte e solenne evidenza al canto, a valori lunghi, viene riscritto con riduzione d'organico (a quattro CCAT) e di dimensioni (da 28 a 16 battute), dapprima in misura ternaria, e insomma senza alcun rapporto con la versione precedente.

Come accennato, la conclusione dossologica è ora composta in modo unitario: il passaggio dalla misura ternaria a quella binaria funge da principale fattore di articolazione fra le due metà. Il «Gloria...» era già ternario in 1576, ma qui è omoritmico e del tutto reinventato, nell'alternanza sempre più incalzante dei gruppi vocali. Anche il «Sicut erat...», che nella prima versione era a sei voci CAATTB, è completamente riscritto: tuttavia è interessante notare come una frase a valori lunghi di 1576, che, anticipata dal canto, compare nel secondo contralto e nel secondo tenore (in trasposizione) per un totale di quattro volte, si ritrovi al tenore del secondo coro nella sontuosa chiusa a otto di 1600, a valori regolari di breve (si vedano gli esempi 5a e 5b in *Appendice*). Anche questa volta è chiara la dipendenza comune dal primo tono: le note della frase corrispondono infatti a una delle sue tipiche formule conclusive. Non credo, però, sia un caso che l'idea, elegante ed estremamente appropriata, di evidenziarle a conclusione del *Magnificat* si presenti in entrambe le versioni: ciò indica, piuttosto, che – pur, come detto, in assenza di estese rielaborazioni dei materiali precedenti – nel corso di questa reinvenzione Victoria guardava in qualche misura all'ordito compositivo di 1576 anche quando riscriveva completamente. Si tratta, insomma, di un'ulteriore testimonianza dei processi di sviluppo e riorganizzazione creativa di idee precedenti la cui casistica, nell'opera di Victoria, è quantomai variegata.⁴⁸

A conclusione del confronto, notiamo che la nuova versione è significativamente più concisa (225 battute⁴⁹ contro le 303 del 1576, con un calo superiore al 25%) e che in essa il tessuto mantenuto pari pari dalla precedente, ovvero i versetti 1, 4,

⁴⁸ Occorre aggiungere che, a complicare le cose, la dossologia del 1600 è pressoché identica a quella del *Dixit Dominus (primi toni)* a otto voci del 1581 (CARVER, *Cori spezzati*, cit., p. 120). L'intreccio è dunque ancora più complesso, ma ciò non desta stupore, data l'abbondanza di relazioni di intertestualità interna nella produzione di Victoria (pioniere nello studio di questi fenomeni è stato Eugene C. Cramer: si veda CRAMER, *Studies in the Music of T.L. de Victoria*, cit., in particolare i capitoli 3 e 5; per un recente bilancio critico del problema, si veda FILIPPI, *Victoria*, cit., pp. 72-75).

⁴⁹ O addirittura 211, se si considera la versione alternativa a tre voci del versetto 5.

5 e 9, incide per oltre il 40 % (94 battute).

Partito dunque da un *Magnificat* a quattro voci d'impianto imitativo, stilisticamente congruente con tanti altri esempi della sua scrittura degli anni Settanta-Ottanta, a che tipo di composizione, a quale nuova forma arriva Victoria attraverso questa reinvenzione? Come possiamo, in altre parole, descrivere specificamente la versione 1600 del *Magnificat primi toni*?

L'insieme di questo brano policorale è vario e complesso (si veda la Tabella 2). Che si guardi all'impalcatura tecnica o all'esito sonoro, accadono molte cose, e si susseguono episodi differenti: sezioni mantenute intatte dalla versione precedente, la cui scrittura legge il testo del cantico con tutte le collaudate risorse della *ruminatio* polifonica; passaggi impregnati dell'idioma policorale, ora con ritmi sincopati, ora con scambi antifonali accompagnati da progressioni armoniche; asciuttissimi segmenti omoritmici; e così via, in un campionario di scritture che contempla anche l'uso dell'organico pieno, a otto, in chiave meno precipuamente idiomatopolicorale, o l'impiego del canone in uno scarno *tricinium*. È una meditazione musicale assai articolata, caratterizzata da forti e insistiti contrasti: a livello strutturale e dimensionale (contrapponiamo ad esempio il versetto 5, di 37 battute imitative, al 7, di sole 9 misure omoritmiche), metrico e ritmico (con il frequente alternarsi delle misure, e la calibrata differenziazione dei valori), e naturalmente d'orchestrazione vocale. Sotto quest'ultimo aspetto, e con ovvia ripercussione sulla forma complessiva, si riconosce un andamento quasi regolarmente ternario, basato sul modulo coro2-coro1-tutti. La successione di tali sezioni contrastanti colloca questa composizione in una logica formale inedita, e affatto diversa sia da quella dei *Magnificat* in *alternatim*, sia da quella dei *Magnificat* con organico fisso e scrittura in sostanza ligia al tono e 'polifonicamente costante'. (Va ribadito peraltro che il primo tono trova comunque spazio: lo si vede non solo in alcuni passaggi già segnalati sopra, ma anche ad esempio nell'«Et exultavit...», versetto completamente riscritto, in cui il tono è però messo ancor più in evidenza che nella versione del 1576).

La scrittura policorale adottata da Victoria non dispiega in modo particolarmente estremo le proprie possibilità idiomatiche, come si può constatare nel finale: dopo il «Gloria...» ternario, omoritmico e antifonale, il «Sicut erat...» recupera una scrittura più animata contrappuntisticamente, e l'architettura complessiva della chiusa ha così, un po' a sorpresa, l'impronta più della densità polifonica che delle volumetrie policorali. E tuttavia lo sfruttamento dei contrasti fra sezioni con diverso organico è sapiente e il passaggio al *tutti* policorale si riveste deliberatamente di un precipuo valore espressivo: si vedano episodi come «omnes generationes», «[esurientes] implevit bonis», o l'avvio della dossologia.

L'amore per i contrasti e la vivace creatività sonora, che emergono come caratteristiche del Victoria maturo (a partire almeno dal *Laetatus sum* a dodici

voci in tre cori del 1583),⁵⁰ realizzano qui un'alchimia del tutto particolare proprio grazie alla sintesi fra polifonia e policoralità propiziata dalla rielaborazione. Non ci sarebbe tanta scrittura imitativa frammista all'idioma policorale, se essa non derivasse dal recupero di un testo preesistente. Potremmo anche dire: Victoria «non scriverebbe così un *Magnificat*», a quest'altezza cronologica, se lo cominciasse di sana pianta. Ma un altro suo tratto distintivo – l'abitudine a rielaborare le proprie composizioni, a tornare su opere anche in sé perfettamente compiute – lo instrada verso questo fertilissimo connubio di scritture, sonorità, stili vocali contrastanti.

B. *Magnificat sexti toni*

Anche per il *Sexti toni* Victoria compone e pubblica nel 1581 la doppia serie dei versetti pari e dispari. Gli organici di base sono differenti – CATB per i dispari, ATTB per i pari –, ma analogo è il principio secondo cui si riducono per il versetto centrale del cantico (a tre voci, rispettivamente ATB e TTB) e si ampliano nella dossologia (a cinque, con voce canonica aggiunta, CATTB e AATTB; si veda la Tabella 3). Pur differenziate dall'organico, le due serie sono simili fra loro e unitarie al proprio interno: in questo gioca un ruolo chiave il sesto tono, che compare ora in una voce ora nell'altra, talvolta anche a valori lunghi, e genera buona parte dei soggetti (che pertanto si richiamano l'un l'altro più o meno fedelmente). All'unità motivica determinata dalla centralità del tono si somma la *unitas in varietate* delle procedure contrappuntistiche e delle strutture formali: la scrittura è costantemente improntata dall'imitazione, con propensioni omoritmiche piuttosto modeste che in genere non coinvolgono più di due voci. L'espressività nella lettura del testo è contenuta, e prevale l'astratta sontuosità del tessuto polifonico, la cui temperatura emotiva è innalzata da alcuni procedimenti – salti vocali, figurazioni, inflessioni armoniche –, in un modo caratteristicamente victoriano. Vi sono differenze, ad esempio dimensionali (soprattutto fra i dispari, dove si va dalle 9 bb. del primo versetto alle 32 del successivo, mentre fra i pari c'è più omogeneità), o di organico, come già ricordato, tuttavia è evidente che il progetto compositivo nel suo complesso privilegia l'uniformità rispetto ai contrasti.

La reinvenzione policorale che Victoria attua per la raccolta del 1600 è ancora più spettacolare di quella relativa al *Magnificat primi toni*, data l'espansione dell'organico a dodici voci in tre cori, di cui il secondo con due canti (CATB-CCAT-CATB; si veda ancora la Tabella 3). Rispetto al *Primi toni*, fra il mantenimento integrale di un versetto e la riscrittura completa si riscontra un'interessante gamma di atteggiamenti intermedi: qui sì che, come vedremo, si può parlare di rielaborazione dei materiali preesistenti, ben al di là delle contiguità motiviche derivanti dal sesto tono (si veda la Tabella 3).

⁵⁰ Cfr. FILIPPI, *Victoria*, cit., pp. 97-98.

Anche in questo caso è fuori discussione l'unitarietà della composizione, la cui calibrata architettura formale, con i cambi di orchestrazione che non seguono il modulo binario dell'alternanza dei versetti pari e dispari, non ammette l'esecuzione in *alternatim*.

Il versetto 1 viene sostanzialmente mantenuto dalla versione del 1581: Victoria apporta minime modifiche alla declamazione del testo (sulla parola «Dominum», al *tenor* e al *cantus*) e taglia una misura, semplificando così e abbreviando la cadenza finale. Il versetto successivo presenta dapprima piccoli ritocchi di varia natura, ma poi soprattutto una rielaborazione strutturale dovuta al cambio di organico da ATTB a CCAT: Victoria opera trasposizioni di incisi o intere frasi all'ottava superiore per sfruttare gli ambiti della nuova compagine vocale, e nel secondo emistichio effettua anche uno scambio di parti fra voce superiore e tenore,⁵¹ con gli opportuni aggiustamenti; anche qui la cadenza finale viene abbreviata di una misura, contraendone lo sviluppo ornamentale.

Il versetto 3 è il primo in cui Victoria introduce la policoralità, coinvolgendo tutti e tre i cori (si vedano gli esempi 6a e 6b in *Appendice*). Apre il coro 3, che riprende il segmento imitativo iniziale di 1581 compattandolo («Quia respexit»): l'ingresso del *cantus* è anticipato rispetto alla versione precedente, e la sua frase è contratta ritmicamente, sicché si arriva a cadenzare già alla quarta battuta. A questo punto il discorso passa al secondo e poi al primo coro, i cui blocchi omoritmici spezzettano il testo («humilitatem / ancillae suae»); quindi nel volgere di poche misure i tre cori si sovrappongono in strati («ecce enim ex hoc»). Segue, su «beatam me dicent», un nuovo episodio di scambio ravvicinato fra i tre gruppi, con interessante struttura AAB (con A *ouvert* e B, melodicamente simmetrico, *clos*); su «omnes generationes» si ha un'imponente sovrapposizione che conduce al finale, in cui gli strati si fondono in una scrittura a dodici. Solo nel primo segmento Victoria mantiene un rapporto riconoscibile con la versione precedente – ma il fenomeno è della massima importanza. Nel resto del versetto, il compositore pensa in modo prettamente policorale, servendosi delle possibilità idiomatiche di questa scrittura: i blocchi brevi e omoritmici, la rapidità degli scambi contrapposta alla poderosa sovrapposizione dei cori. Dominano l'elemento armonico, la spazializzazione sonora, i contrasti di masse, a spese della pregnanza motivica: in questo stemperamento dei motivi, si perde perlopiù anche il riferimento al sesto tono, così evidente nella versione del 1581. Di contro alla dilatazione dell'organico e delle masse sonore, il versetto risulta abbreviato esattamente del 25 % (si passa da 32 a 24 bb.).

⁵¹ Termini intesi qui per chiarezza in senso strutturale: mantenendo invece i veri e propri nomi delle parti, diciamo che la linea del *tenor* 2 di 1581 passa al *cantus* 1 di 1600, e quella dell'*altus* all'*altus* 2.

Nel complesso, del resto, la versione del 1600 è significativamente più concisa della precedente: (186 battute contro le 275 del 1581, con una riduzione di circa un terzo); i versetti conservati intatti dalla versione 1581 incidono per il 30 % (57 battute).⁵²

Nel versetto 4 («Quia fecit...») Victoria passa per la prima volta alla misura ternaria: questo accadrà poi in altri tre passaggi, nel segno di un evidente interesse per la diversificazione e i contrasti. E il contrasto qui si avverte su vari piani, oltre a quello metrico: per il ritorno all'organico monocorale, per la scrittura inizialmente imitativa, l'estrema brevità (10 bb., ripartite in 6+4 dalla pausa generale), l'asciuttezza espressiva – anzi, si direbbe *inespressiva* –, il carattere quasi da 'polifonia liturgica di consumo' (si veda l'esempio 7 in *Appendice*). Anche qui resta una traccia della versione precedente: si può riconoscere il soggetto imitativo di 1581 trasposto all'ottava superiore e suddiviso fra i due canti di 1600 («Quia fecit mihi ma[gna]»): le prime quattro note al canto secondo, le successive tre al primo). Ma per il resto la reinvenzione è completa, e ciò dà la misura di quanto deliberata sia la scelta compositiva di introdurre un contrasto così forte: Victoria potrebbe mantenere il versetto di 1581, come farà più avanti per i versetti 7 e 9, compiendo gli adattamenti del caso e accontentandosi della differenza sonora data dal passaggio da dodici a quattro voci e dall'omioritmia animata e stratificata al contrappunto imitativo; invece riscrive, col risultato di giustapporre al versetto precedente, epitome della magnificenza policorale, un versetto molto più dimesso di quello di 1581. 'Aggiunge' al versetto 3, e 'toglie' al versetto 4, insomma.

Victoria riscrive quasi completamente il successivo «Et misericordia...», in modo molto più sintetico rispetto a 1581, passando da 34 a 15 battute, con una riduzione del 55 %: ciò costituisce l'unica rilevante differenza strutturale dalla versione precedente, considerato che l'organico è il medesimo (tre voci ATB, che in 1600 appartengono al coro 3) e la scrittura in contrappunto imitativo-libero è analoga. Perdi più, il soggetto e la struttura imitativa iniziali sono simili,⁵³ e significativamente permane, pur migrando dal *tenor* al *bassus*, l'idea di riprendere il sesto tono a valori lunghi su «timentibus eum». Nel processo di rielaborazione interviene qui, dunque, un altro atteggiamento: quello di una riscrittura che mantiene alcuni parametri fondamentali (l'organico, il tipo di andamento contrappuntistico) e riprende due importanti idee strutturali che segnano l'inizio

⁵² Includo fra questi ultimi, oltre al 7 e al 9, pure il versetto 1: alla luce anche di quanto detto riguardo alla rielaborazione del versetto 2, comunque, la casistica è più sfumata rispetto a quella del *Primi toni*.

⁵³ L'ordine d'ingresso TAB è mantenuto, e le distanze sono affini: in 1600 tuttavia il *bassus* entra già con il nuovo segmento «a progenie».

e la fine del versetto, ma cambia per il resto la sostanza musicale e altera in modo netto le proporzioni complessive.

Sul «Fecit potentiam...» (si veda l'esempio 8 in *Appendice*) si passa dalle tre voci TTB di 1581 alle otto di 1600 (cori 1 e 2), e nuovamente all'ampliamento dell'organico corrisponde una forte abbreviazione dimensionale (da 21 a 12 bb.). Non si riconoscono rapporti fra le due versioni, e il versetto di 1600, che inizia in misura ternaria, è impostato idiomáticamente su blocchi omoritmici, declamazione ed effetti sonori.

Il versetto 7 viene invece ripreso senza modifiche da 1581 e affidato al coro 3: è chiaro che ora il solenne esordio imitativo a valori lunghi su «Deposuit...», avviato dalle voci gravi, assume tutt'altro significato, per il contrasto con quanto precede, e guadagna decisamente in efficacia espressiva (si veda ancora l'esempio 8). Rivedendo i versetti precedenti, Victoria ha preparato il terreno a questo, e gli ha conferito un risalto nuovo, reimpiegando così al meglio quanto aveva composto vent'anni prima. Qui, fra l'altro, il sesto tono è parafrasato a valori lunghi dal *cantus*: la sua evidenza sonora, proprio perché unica nella versione del 1600, contribuisce a caratterizzare ancor più questo versetto.

L'ottavo versetto è aperto dal coro 1, che sulla parola «Esurientes» rielabora lo spunto imitativo di 1581, trasponendo, compattando e aggiungendo un controsoggetto alle voci inferiori: ma questo calmo avvio non è che la magistrale preparazione per l'ingresso degli altri due cori su «implevit bonis», seconda comparsa nel brano del pieno organico a dodici voci (si vedano gli esempi 9a e 9b in *Appendice*). In queste poche misure si ammira tutta la freschezza e la sapienza della rielaborazione di Victoria: abilità nella reinterpretazione della propria scrittura, padronanza dell'idioma policorale, creatività sonora convergono in un esito espressivo di chiara, suprema efficacia. Il versetto prosegue poi in modo del tutto autonomo dalla versione precedente, sviluppando l'interazione policorale in un gioco di contrapposizione orizzontale e verticale fra declamazione concitata («et divites dimisit...») e stasi ritmica («... inanes»). Anche questa volta all'esplosione pluridimensionale della materia sonora corrisponde una drastica sintesi, che riduce a metà la lunghezza del versetto (da 26 a 13 bb.).

Certo non a caso, nella regolatissima logica di contrasti che governa questo brano, il versetto dove la reinvenzione produce gli effetti più impressionanti si trova incastonato fra le uniche due sezioni conservate identiche dalla versione precedente. Come il settimo versetto, infatti, anche il nono, «Suscepit Israel...», permane intatto.

Victoria riscrive, invece, completamente il successivo «Sicut locutus...»: la debole parentela fra le due versioni è senz'altro mediata dal sesto tono, che in 1581 è al *tenor 2* a valori lunghi mentre in 1600 viene parafrasato al *cantus 1*. Il nuovo versetto è più sintetico (12 anziché 18 battute), in misura ternaria e prevalentemente omoritmico. Confrontando l'attacco con quelli del «Fecit potentiam...» e del «Gloria...», si ravvisa quasi un'idea di 'ritornello ternario', che attesta una volta di più la complessità delle strategie di unificazione e diversificazione adottate da Victoria in questa vasta architettura sonora. La dossologia finale di 1600, composta in un'unica campata, non ha rapporti riconoscibili con quella a cinque voci della versione precedente: in realtà, come ha notato Anthony Carver, essa è ripresa da un'altra composizione a tre cori, il già citato *Laetatus sum* del 1583.⁵⁴ Victoria cambia principalmente l'*incipit*, sostituendo con le attuali bb. 1-3 le sei misure iniziali del 1583, forse proprio per attuare l'idea del ritornello unificante. Se dunque in quest'ultima sezione del *Magnificat* non c'è un rapporto diretto fra la versione del 1581 e quella policorale, vi si riconosce comunque un altro caso di intertestualità interna nell'opera di Victoria:⁵⁵ ennesimo segno di un'attitudine al riutilizzo dei materiali compositivi anche a distanza di molti anni, che risulta sconcertante soprattutto quando affiora nell'ambito di opere di straordinaria qualità e novità. Veramente Victoria ci appare qui come colui «che estrae dal suo tesoro cose nuove e cose antiche».

Questa sintesi di antico e nuovo, che prende forma proprio grazie alla rielaborazione, è, come per il *Magnificat primi toni*, notevolissima. Rimosso il contrasto fondamentale fra monodia e polifonia regolato dall'*alternatim*, si schiudono dinanzi al compositore nuove e più varie possibilità formali. Come si vede nella Tabella 4, il risultato complessivo è estremamente interessante: l'alternanza di episodi monocorali (a quattro o a tre voci, e differenziati per andamento, organico, etc.) ed episodi policorali (a otto oppure a dodici) obbedisce a esigenze tanto retorico-strutturali che espressive. Come già nel *Primi toni*, sembra prevalere un'imperfetta 'ternarietà' (due versetti monocorali seguiti da uno policorale), in cui gli apici sonori a otto-dodici sono debitamente preparati, distanziati, contrastati.

⁵⁴ CARVER, *Cori spezzati*, cit., p. 120. Lo stesso Carver riconosce inoltre una sorta di schema fisso per le dossologie policorali di Victoria: il «Gloria...» viene intonato in misura ternaria, con scambi antifonali che non necessariamente sfociano in un *tutti*, mentre il «Sicut erat...» è in misura binaria e i suoi scambi antifonali conducono al *tutti* conclusivo.

⁵⁵ Aggiungo che anche fra il segmento «quaesivi bona tibi» del *Laetatus sum* e il «beatam me dicent» del *Magnificat sexti toni* c'è una chiara parentela.

Victoria persegue qui una vera e propria estetica del contrasto: si veda ad esempio il passaggio dal versetto 3, che chiude sul primo grande apice sonoro della composizione («omnes generationes»), al versetto 4, intonato dal coro 2 (voci acute CCAT), imitativo, ternario, molto conciso (è l'unico versetto completamente privo di ripetizioni!); oppure ancora dal versetto 5, a sole tre voci, in contrappunto imitativo e libero, al 6, aperto dall'omioritmia in misura ternaria del coro 1 (primo e, a parte il «Gloria...»), unico attacco di versetto omioritmico) e quindi tipicamente policorale, con scambi antifonali e un imponente *tutti* a due cori, e poi ancora al 7, versetto di tutt'altro segno costruttivo e sonoro. Come già detto, Victoria conserva integralmente quest'ultimo versetto dalla versione monocorale, ma, giustapponendo ora questa imitazione *more antiquo* al rutilante segmento policorale che la precede, insegue ed ottiene un effetto ancora più potente. Nel differente contesto in cui si trovano iscritte, le sezioni mantenute immutate dalla versione del 1581 acquisiscono, dunque, un significato nuovo; si veda anche il versetto 9 – ora il più ampio dell'intero brano –, cui le insistite imitazioni e la distesa 'coda' sulla parola «miser cordiae» conferiscono il carattere di una pausa meditativa propedeutica allo scintillante finale a tre cori. I versetti immutati (1, 7, 9) sono tutti dispari. Ciò dipende anche dal fatto che i pari di 1581 avevano organico ATTB: in 1600 il coro 2 ha invece organico CCAT. Victoria, evidentemente, nella nuova logica formale ed espressiva del brano vuole un coro dalla sonorità più chiara che contrasti sia a livello di versetto, sia negli scambi policorali; è probabile insomma che alcuni aspetti locali della riscrittura siano subordinati a una scelta strategica d'ampio respiro.

Il diverso atteggiamento espressivo maturato da Victoria negli anni che separano le due versioni, orientato a una inedita ricerca di effetti pur entro uno studiatissimo equilibrio, si manifesta in modo emblematico nel versetto «Fecit potentiam...», completamente riscritto. In 1581, i delicati accenni espressivi non condizionavano strutturalmente lo scorrere del contrappunto, e l'elemento più rilevante era l'insistenza sul sesto tono, nella seconda parte. Nella versione del 1600, invece, Victoria sfrutta le possibilità dell'organico policorale per ottenere una serie di incalzanti e ben profilate immagini sonore (si veda ancora l'esempio 8 in *Appendice*): fa intonare il «Fecit potentiam» al coro 1 in misura ternaria, quindi caratterizza «in brachio suo» con un'inflessione armonica (col Mib che propizia la cadenza su Sib), per innescare poi uno scambio antifonale sulla marziale declamazione di «dispersit superbos» (tàn-tàn-ta-ta-tàa-tàa) e infine arrivare al *tutti* nella grande cadenza di «mente cordis sui».

Nel *Magnificat sexti toni* del 1600 si accompagna a questi nuovi atteggiamenti compositivi una netta svalutazione del tono, che generalmente era invece bene in evidenza nella versione del 1581: non mancano episodi di nuova scrittura in cui il tono viene brevemente richiamato, ma difficilmente esso può trovare adeguato spazio nel nuovo contesto. Ciò segna anche una differenza con il corrispondente

Magnificat primi toni, in cui, come detto, la fedeltà al tono viene maggiormente osservata: anche da questo punto di vista il *Sexti toni* del 1600 si spinge oltre sul campo della creatività sonora.

L'efficacia della reinvenzione del *Magnificat sexti toni* operata da Victoria è a mio parere eccezionale, tanto dal punto di vista costruttivo-formale che da quello espressivo: la forza e la vivacità dei contrasti, governata con mirabile sicurezza, e l'indiscutibile originalità dell'interazione fra polifonia e policoralità conferiscono all'opera un altissimo valore estetico. Alla qualità musicale si sposa, in un modo tipicamente vittoriano, una grande ricchezza di suggestioni spirituali: l'esperienza dell'ascolto è affine alla contemplazione di certi grandi affreschi del periodo – il gioco continuo di richiami fra il particolare e l'insieme, la bellezza più che mai *unitas in varietate* e *varietas in unitate* ci guidano in un percorso intessuto di meraviglia, diletto e vive mozioni interiori.

C. Osservazioni finali

Guardando ai due *Magnificat* dal punto di vista dello studio delle riscritture, emergono con chiarezza alcune indicazioni sia specifiche sia metodologiche. Fra le prime si annovera un'ulteriore conferma della nota propensione di Victoria alla concisione: quando riscrive, Victoria tende ad abbreviare. Qui lo si constata non solo e non tanto negli episodi rielaborati policoralmente (per cui si può considerare idiomatically una condensazione omoritmica, una contrazione orizzontale corrispondente alla dilatazione verticale), ma specialmente nel nuovo «*Et misericordia*» del *Magnificat sexti toni*, che pure non muta organico né tipologia strutturale.⁵⁶

La paternità degli interventi è certa e la limpidezza dei dati cronologici, insieme al macroscopico cambiamento di organico e forma, elimina all'origine qualsiasi dubbio circa la direzionalità delle modifiche e lo statuto autonomo delle distinte versioni: a differenza di altri casi, dunque, è possibile valutare le singole scelte dell'autore in ordine a un progetto compositivo in sé chiaro.

Tipologicamente, abbiamo riconosciuto nei *Magnificat* aree di completa riscrittura, aree mantenute immutate da una versione all'altra e, soprattutto nel *Sexti toni*, episodi in vario grado rielaborati. Fra questi ultimi suscitano particolare interesse quei passaggi, come l'«*Esurientes implevit bonis*» del *Magnificat sexti toni*, in cui Victoria parte dall'idea della versione precedente sviluppandola poi in modo del tutto nuovo, secondo le possibilità del *medium* policorale. Queste rielaborazioni ci consentono, insomma, di apprezzare una volta di più la continuità del lavoro di *inventio* in Victoria, in tutte le sue sfumature. Sarebbe interessante

⁵⁶ Nel valutare questi dati 'quantitativi' occorre d'altra parte considerare le specificità di un'esecuzione unitaria e interamente polivocale, non più in *alternatim*, e le esigenze dettate dal contesto liturgico. È notevole, comunque, la differenza con le riscritture policorali dei due mottetti di Palestrina, in cui la tendenza era inequivocabilmente all'ampliamento.

analizzare e confrontare rielaborazioni analoghe di autori diversi: ma solo nuovi e più approfonditi studi sul repertorio policorale potranno far emergere altri casi accanto ai pochi già noti.

Cosa ci insegnano, invece, queste composizioni sull'approccio di Victoria alla policoralità e sulla sua creatività sonora? Lo studio delle due opere evidenzia la piena padronanza con cui il compositore spagnolo si muoveva fra concezione prettamente polifonica e concezione policorale. Colpisce la singolare sintesi stilistica realizzata deliberatamente da Victoria accostando materiali eterogenei in un progetto sonoro nuovo: un inestricabile intreccio di conservazione e innovazione, difficile da inquadrare nella storia poco nota del 'genere-Magnificat', e ancor più nelle categorie e tassonomie dell'evoluzionismo storiografico. È una sintesi che poteva concepire solo un compositore formatosi ai più alti livelli del magistero contrappuntistico nella Roma degli anni Sessanta-Settanta, che aveva contribuito in prima persona alla definizione stessa dell'idioma policorale, per primo aveva pubblicato musica a tre cori, e amava tornare più volte sulle sue composizioni, rielaborare, reinventare, istituendo un sorprendente reticolo intertestuale nella propria pur circoscritta produzione: solo Tomás Luis de Victoria, appunto.

CONCLUSIONI

Il nesso che lega processi di riscrittura e questioni stilistiche è strettissimo: proprio per questo analisi come quelle che abbiamo condotto su Palestrina e Victoria fanno emergere un gran numero di suggestioni, su diversi fronti.

Per quanto riguarda Palestrina, abbiamo riconosciuto nelle rielaborazioni di *O bone Jesu* e *O Domine Jesu Christe*, pur con le dovute cautele, una sorta di anello mancante nello sviluppo del suo stile policorale, assistendo quasi 'in diretta' al passaggio dallo stile omoritmico e a blocchi di una sua particolare interpretazione della scrittura a sei voci alla vera e propria orchestrazione in due cori.

Lo studio delle riscritture dei due *Magnificat* di Victoria ci ha permesso di comprendere la portata di un inedito esperimento di sintesi fra polifonia e policoralità, dagli impressionanti risvolti espressivi. Al di là, poi, dell'interesse specifico di questa incursione in un territorio poco esplorato della sua opera, il caso dei *Magnificat* solleva domande che riguardano in retrospettiva non solo la policoralità di Victoria, ma anche quella di Palestrina, e in generale di tutti gli autori romani: che rapporto c'è fra *polifonia* e *policoralità* nelle loro opere? e quale ruolo gioca l'amore per i *contrast*i sonori?

Il confronto su questo terreno fra Palestrina e Victoria è reso complicato da un intreccio di problemi di genere e di datazione: se, infatti, per Victoria abbiamo la difficoltà di datare precisamente le singole composizioni di una raccolta a stampa come quella del 1600 (uscita a parecchi anni di distanza dalle pubblicazioni

precedenti), il repertorio policorale di Palestrina è trasmesso in larga parte in manoscritti o in stampe postume ed è imperniato su un *corpus* centrale risalente agli anni Settanta-Ottanta. C'è pertanto il rischio che il raffronto sia viziato da tale sfasamento cronologico. Proprio per questo credo sia giusto attenersi a una valutazione pragmatica, senza correre ad affrettati giudizi sulla personalità artistica dei due compositori: contrapporre un 'Palestrina conservatore' a un 'Victoria innovatore' sarebbe infatti grossolanamente fuorviante.

Sia in Palestrina sia in Victoria l'adozione della scrittura policorale comporta certamente un più spiccato orientamento alla *Klanglichkeit* e un maggiore tasso di omoritmia, ma solo in alcuni casi – generalmente in composizioni di respiro abbastanza breve – il contrappunto omoritmico ha il sopravvento assoluto su quello libero-imitativo. Altrove la scrittura di quest'ultimo tipo è invece integrata con quella omoritmica, con varietà di equilibri e soluzioni.

Nelle composizioni policorali di Palestrina il radicamento nel contrappunto imitativo è il più delle volte molto ben percepibile (sia per la presenza di interi segmenti imitativi, sia in generale per il 'movimento' della tessitura), e l'integrazione delle scritture crea una stupefacente *varietas* ma non contrasti locali deliberatamente accentuati. Nelle composizioni a dodici voci, ad esempio, non c'è mai una contrapposizione pregnante fra un singolo coro e il *tutti* a tre cori.⁵⁷ Anche quando, nelle messe, ci sono sezioni interne monocorali, sembra che Palestrina tenda ad attenuare il contrasto, piuttosto che accentuarlo (come nel *Kyrie* della *Missa Hodie Christus natus est*, in cui il *Christe* a quattro ha incipit omoritmico, mentre il successivo *Kyrie* II a otto ha un inizio imitativo). Carver definisce un mottetto come lo *Spiritus sanctus replevit* a otto «[Palestrina's] closest rapprochement to the Gabrielian manner»:⁵⁸ in realtà gli elementi idiomati di uno stile policorale maturo ci sono (dalla declamazione omoritmica a valori brevi ai cambi di metro), ma la concezione resta fortemente segnata dal pensiero polifonico-imitativo, come si vede in luoghi formalmente esposti come l'incipit, con i suoi duetti ben spazati, e il finale alleluiatico; e sebbene l'orchestrazione vocale sia modellata sapientemente al servizio dell'espressività, non c'è un gusto spiccato per la contrapposizione di masse sonore. Sul proprio pressoché infallibile controllo dell'architettura formale, ottenuto con i mezzi propri della scrittura

⁵⁷ Merita un cenno a parte il *Salve Regina* tràdito da CG XIII 24 e I-Rn 77-88: a tre distinte sezioni monocorali (una per ogni coro) in contrappunto prevalentemente libero-imitativo, ne segue una a due cori, con blocchi omoritmici antifonali o sovrapposti, mentre la sezione conclusiva è a tre cori, con blocchi dapprima più distesi e animati, poi più brevi e omoritmici, e un imponente *tutti* finale. Si tratta, insomma, di un progetto sonoro-formale insolito, a sé stante nella produzione palestriniana per il suo particolare 'ordinato squilibrio' formale e l'apparente impiego del contrasto d'organico in senso *formbildend*; ma nella progressività della transizione da un estremo all'altro della scrittura si ritrova la consueta avversione di Palestrina per i contrasti locali eccessivi.

⁵⁸ CARVER, *Cori spezzati*, cit., p. 114.

polifonica (lavorando cioè su motivica, geometrie del contrappunto, proporzioni, sintassi armonica e cadenzale, proiezione vocale del testo), Palestrina innesta le nuove possibilità dell'idioma policorale, senza avvertire alcun bisogno di contrapposizioni sonore più esasperate.

In Victoria i contrasti sono più estremi. Si tratta di un orientamento estetico che emerge già nel *Laetatus sum* del 1583 (e non si può quindi definire tardo ed estraneo al suo periodo romano), ma che certo trova la sua massima espressione nelle messe e nei *Magnificat* stampati a Madrid nel 1600.⁵⁹ I fattori che contribuiscono primariamente all'istituzione di questi contrasti sono le variazioni di organico e la polarizzazione, l'opposizione anche estrema fra contrappunto libero-imitativo e contrappunto omoritmico.

Pur nella stessa raccolta, Victoria pratica comunque strade diverse, anche in base ai modelli cui mette mano: la parodia di brani policorali già improntati all'estetica del contrasto (*Missa Laetatus sum*) oppure no (*Missa Ave Regina coelorum*), o invece di brani non policorali ma fortemente caratterizzati come la chanson *La bataille* (*Missa Pro victoria*), e per altro verso la rielaborazione di precedenti versioni monocorali (nel caso dei due *Magnificat* che abbiamo analizzato) conducono a esiti di segno differente.

Nella *Missa Ave Regina coelorum*, ad esempio, lo stile policorale è 'avanzato' (ad esempio per la declamazione a valori brevi e sincopati che ricorda le sequenze coeve *Victimae paschali laudes* e *Lauda Sion*), ma non c'è una ricerca formale basata propriamente sul contrasto: anziché di contrasto, si direbbe un regime di più blanda *varietas*. Victoria, tuttavia, non rinuncia all'inserzione di interi episodi in scrittura imitativa (ad es. il *Christe* a cinque voci, in parte il *Crucifixus* a quattro, e specialmente il *Sanctus* e il *Benedictus*, separati fra loro dall'*Hosanna* I contrastante).

Nelle messe *Pro victoria* e *Laetatus sum* emerge invece – con altrettanta chiarezza che nel caso dei due *Magnificat* – una creatività sonora che si esprime sia attraverso l'accostamento di episodi in polifonia imitativa ed episodi policorali, sia più in generale attraverso la massima valorizzazione dei contrasti: si veda il *Credo* della *Pro victoria*, ad esempio, (con episodi fortemente caratterizzati dall'idioma policorale sposato agli stilemi 'di battaglia', di contro a segmenti dal contrappunto più mosso affidati a un solo coro, sezioni interne a organico ridotto, etc.), o quei passaggi della *Laetatus sum* in cui episodi a tre canti soli sono accostati a grandi masse policorali.

Qui e nei *Magnificat* si manifesta la stessa sensibilità, la medesima creatività sonora di Victoria. Ma è chiaro che nelle messe gli episodi imitativi restano 'artifici di contrasto' abbastanza isolati: nella *Pro victoria*, ad esempio, non costruiscono

⁵⁹ In brani di una cinquantina di battute come la sequenza *Victimae paschali laudes* o il motetto *O Ildephonse* sarebbe in effetti difficile aspettarsi altrettanti contrasti e un'analogha eterogeneità di soluzioni.

in genere una duratura organizzazione polifonica e sono condizionati dal principio omoritmico di fondo, dalla brevità dei segmenti, e così via. Proprio la peculiarità della genesi dei due *Magnificat*, invece, crea un antagonismo polare, quasi un alternatim di nuovo tipo, fra idioma policorale a organico pieno e scrittura contrappuntistica a organico ridotto, e ne fa degli unici, precorritori di sviluppi formali seicenteschi.⁶⁰

* * *

Il doppio caso di rielaborazione policorale analizzato in queste pagine ha presentato problemi differenti e solo in parte raffrontabili, per via della diversa gamma e fenomenologia degli interventi (più ampia in Victoria, più ristretta in Palestrina) e della maggiore autonomia dei nuovi progetti sonori intrapresi da Victoria rispetto alla più lineare espansione policorale attuata da Palestrina. Da questo studio comparato tuttavia sono emerse, come sempre avviene in approfondimenti analitici del genere, preziose informazioni e suggestioni su vari piani. E anche solo sapere che autori come Palestrina e Victoria⁶¹ realizzano rielaborazioni di questo tipo, e sapere *come* lo fanno, costituisce una preziosa acquisizione. Conosciamo meglio i loro metodi di lavoro, le strategie e i parametri di intervento sul già composto, e insomma il loro rapporto con le opere; e in casi di attribuzioni problematiche di altre rielaborazioni, la consapevolezza che queste possibilità appartenevano al loro orizzonte mentale potrebbe rivelarsi decisiva.

Il catalogo delle rielaborazioni d'autore cinquecentesche conosciute appare in costante espansione, e getta nuova luce sul processo compositivo del tardo Rinascimento – che naturalmente comprende altre ben note tipologie di riuso e reinvenzione, come il cosiddetto *borrowing*, l'*imitatio*, la tecnica parodica, etc.

⁶⁰ Per inquadrare meglio lo stile policorale della raccolta del 1600, occorrerebbe anche approfondire la conoscenza di una figura molto meno nota: quella del fiammingo Philippe Rogier (c. 1561-1596), attivo alla corte di Madrid fin dal 1572. Quel che ci rimane della sua produzione policorale a otto e dodici voci (cfr. CARVER, *Cori spezzati*, cit., pp. 125-128) sembra estremamente interessante, per la ricerca di contrasti spiccati, e la varietà e vivacità delle soluzioni formali ed espressive. Se, tuttavia la data di morte di Rogier segna di per sé un inconfutabile *terminus ante quem* per la cronologia compositiva, la tradizione manoscritta della sua musica pone gravi problemi (sia per conflitti di attribuzione, sia per la difficoltà di distinguere interventi posteriori), come segnala Alfonso de Vicente in *Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla. Algunas hipótesis y muchas preguntas* (articolo inedito, rielaborazione di un paper presentato al seminario «La tradizione policorale in Italia, nella penisola Iberica e nel Nuovo Mondo», Venezia, Fondazione Levi, ottobre 2005; ringrazio il professor de Vicente non solo per avermi inviato copia dell'articolo, ma anche per aver letto una versione di questo scritto offrendomi preziosi suggerimenti). Le domande circa il rapporto fra le opere di Victoria e quelle dubitativamente attribuite a Rogier restano dunque in sospeso.

⁶¹ Se l'intervento in prima persona è assolutamente sicuro per Victoria, nel caso dei due motetti palestriniani, come abbiamo annotato, l'attribuzione della rielaborazione a Palestrina stesso è, alla luce di vari fattori, perfettamente plausibile.

–, rivelandone una volta di più l'estrema dinamicità. I compositori rivedevano le proprie opere (anche se pienamente compiute e addirittura pubblicate) in modi e occasioni differenti, e stimolati da differenti fattori.

L'incidenza di questi fenomeni è probabilmente molto superiore a quanto siamo abituati a pensare; al di fuori di indagini specifiche o molto approfondite, infatti, riscritture e revisioni possono facilmente essere scambiate per documenti secondari e poco significativi della tradizione di un pezzo già noto: le versioni diverse possono trovarsi in antologie (come il *Nativitas tua* di Palestrina, di cui sopra), in riedizioni (ad esempio la lauda *Poi che 'l cuor mi stringe et serra* di Animuccia),⁶² in manoscritti (è il caso dei due mottetti palestriniani qui analizzati, ma anche delle opere di Victoria in Toledo B.30, o delle rielaborazioni policorali di Annibale Zoilo⁶³ e Luca Marenzio⁶⁴). E anche quando le differenti versioni sono disponibili in edizione moderna, addirittura negli *opera omnia* di autori come Palestrina o Victoria, la particolarità e l'importanza del rapporto che le lega può non destare immediatamente l'attenzione degli studiosi. Ed è molto probabile, inoltre, che un numero ancora più grande di rielaborazioni legate a circostanze specifiche sia andato irrimediabilmente perduto.

I compositori del Rinascimento, anche quelli che ci ostiniamo a voler credere apollineamente privi di *second thoughts*,⁶⁵ tornavano spesso sui propri passi. E dove le orme si sovrappongono, più difficile e affascinante è il lavoro di chi li pedina lungo i sentieri della creazione musicale.

⁶² Nel primo (1563) e nel secondo libro (1570) delle sue laudi: cfr. LOTHAR SCHMIDT, *Die römische Lauda und die Verchristlichung von Musik im 16. Jahrhundert*, Kassel, Bärenreiter, 2003 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, 2), pp. 83-85. Un altro esempio molto interessante, sempre d'area romana ancorché primoseicentesco, è dato dai *Motecta* di Giovanni Francesco Anerio pubblicati nel 1609 e poi rielaborati nel 1620. Ne dà notizia GRAHAM P. DIXON, *Progressive Tendencies in the Roman Motet During the Early Seventeenth Century*, «Acta Musicologica», LIII, 1981, pp. 105-119: 115; ma le rielaborazioni vanno molto al di là di quanto suggerito da Dixon, come spero di poter mostrare in un prossimo studio.

⁶³ Alludo alle due distinte versioni del *Regina coeli*, a 12 e a 20 voci, attestate nel manoscritto I-Rn Mus. 77-88: si vedano LUCIA NAVARRINI, *Un precursore di Ruggero Giovannelli: Annibale Zoilo (1537?-1592)*, in *Ruggero Giovannelli «musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo»*. Atti del convegno internazionale di studi (Palestrina e Velletri, 12-14 giugno 1992), a cura di Carmela Bongiovanni e Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1998, pp. 487-508, e ACKERMANN, *Studien zur Gattungsgeschichte*, cit., pp. 197-200.

⁶⁴ Cfr. MARINA TOFFETTI, *Note a margine del processo compositivo marenziano. I salmi «Jubilate Deo» e «Laudate Dominum» nella duplice versione a otto e dodici voci* e FRANCESCO ROCCO ROSSI, *Marenzio, la Polonia e un'intavolatura per organo: le due versioni del mottetto «Jubilate Deo ... Servite»*, entrambi in *Miscellanea marenziana*, a cura di Maria Teresa Rosa Barezani e Antonio Delfino, Pisa, Edizioni ETS, 2007 (Diverse voci..., 9), rispettivamente alle pp. 71-148 e 149-192.

⁶⁵ Utilissimo JOHN MILSOM, *Tallis's first and second thoughts*, «Journal of the Royal Musical Association», CXIII/2, 1988, pp. 203-222.

Tabella 1 / Table 1: T.L. DE VICTORIA, *Magnificat primi toni*. Confronto fra le versioni 1576-1581 e 1600
Comparison between the versions 1576-1581 and 1600

Versetto / Verse	Organico / Scoring		Battute / Bars		Appunti sul confronto fra le due versioni	Notes on the comparison between the two versions
	1576-1581	1600	1576-1581	1600		
1. <i>Anima mea Dominum.</i>	a 4 CATB	a 4 CATB (coro 2)	15	15	immutato	unchanged
2. <i>Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.</i>	a 4 CATB	a 4 CCAT (coro 1) org	17	18	pressoché completamento riscritto, con deboli reminiscenze (anche per il cambio di rganico)	almost completely rewritten, with weak reminiscences (also because of the change of scoring)
3. <i>Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i>	a 4 CATB	a 8 CCAT-CATB org	31	18	ampiamente riscritto; reminiscenze ristrutturare	broadly rewritten; restructured reminiscences
4. <i>Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius.</i>	a 4 CATB	a 4 CATB	19	19	immutato	unchanged

5. <i>Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.</i>	a 4 CCAT	a 4 CCAT org [versetto alternativo: a 3 CCA]	37	37 [versetto alternativo: con canone all'unisono fra i due canti]	immutato	unchanged [alternative verse: with canon in unison between the two cantus]
6. <i>Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.</i>	a 4 CATB	a 8 CCAT-CATB org	21	15 (iniz. in mis. ternaria)	completamente riscritto	completely rewritten
7. <i>Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.</i>	a 4 ATTB	a 4 CATB	24	9 (mis. ternaria)	riscritto, con reminiscenza tematica (che forse, qui come altrove, dipende anche dal tono); forte abbreviazione	rewritten, with thematic reminiscence (which perhaps, here as elsewhere, depends also on the tone); strong abbreviation
8. <i>Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.</i>	a 4 CATB	a 8 CCAT-CATB org	25	11	pressoché completamente riscritto	almost completely rewritten
9. <i>Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.</i>	a 4 CATB	a 4 CATB	23	23	immutato	unchanged

<p>10. <i>Sicut locutus ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.</i></p>	<p>a 5 CAATB</p>	<p>a 4 CCAT org</p>	<p>28</p>	<p>16 (iniz. in mis. ternaria)</p>	<p>completamente riscritto</p>	<p>completely rewritten</p>
<p>11. <i>Gloria Patri et Filio, et Spiritui sancto.</i></p> <p>[12.] <i>Sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.</i></p>	<p>a 4 CATB</p>	<p>a 8 CCAT-CATB org</p>	<p>29 (in mis. ternaria)</p>	<p>44 (iniz. in mis. ternaria)</p>	<p>riscritto in un'unica campata, articolata dal cambio di misura; il <i>Gloria</i> era già ternario, ma qui è omoritmico e del tutto reinventato; il <i>Sicut erat</i>, che era a 6 voci con doppio canone, è del tutto riscritto, ma si nota una chiara reminiscenza nel finale</p>	<p>rewritten in a single span, articulated by the mensural shift; the <i>Gloria</i> was already ternary, but here it is homorhythmic and wholly reinvented; the <i>Sicut erat</i>, which was for six voices with double canon, is wholly rewritten, but a clear reminiscence looms in the finale</p>
<p>tot.</p>	<p><i>impares</i>: 159 <i>pares</i>: 144 tutti: 303</p>	<p>225 [211]</p>				

Tabella 2 / Table 2: T.L. DE VICTORIA, *Magnificat primi toni*. Versione a otto voci in due cori, 1600
Version for eight voices in two choirs, 1600

Versetto Verse	Organico Scoring	Appunti sulla scrittura	Notes on the composition
1. <i>Anima mea Dominum.</i>	a 4 CATB (coro 2)	ingressi imitativi in due coppie ben distanziate; parallelismi in decime fra C e B sulla seconda coppia TB, infine a 4; segmento terso, con coppie omoritmiche che innervano l'impianto imitativo	imitative entries in two well-distanced pairs; parallelism in tenths between C and B on the second pair TB, then finally four voices; terse segment, whose imitative structure is innervated by homorhythmic pairs
2. <i>Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.</i>	a 4 CCAT (coro 1) org	presenza del tono trasposto in evidenza al C1; inizio imitativo, poi omoritmia e a seguire pseudoimitazioni declamatorie, scrittura più densa e 'armonica', quasi costantemente a 4	presence of the tone transposed in evidence at C1; imitative opening, then homorhythmic texture and later declamatory pseudo-imitation, more dense and 'harmonic' writing, almost constantly for four voices
3. <i>Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i>	a 8 CCAT-CATB org	presenza del tono trasposto in evidenza (migra fra le voci superiori); blocchi antifonali omoritmici; prevedibile ma elegante <i>Wortausdeutung</i> : scrittura organica pieno (4+4) su «omnes generationes», introdotta da una cadenza su Sib, con valori dilatati, apice melodico del C1 (sol ₁) e massima estensione complessiva (sol ₁ -sol ₂)	presence of the transposed tone in evidence (it migrates among the upper voices); antiphonal homorhythmic blocks; predictable but elegant <i>Wortausdeutung</i> : writing for full scoring (4 + 4) on «omnes generationes», introduced by a cadence on Bb, with expanded note values, melodic apex of C1 (g ⁷) and overall maximum range (G-g ⁷)
4. <i>Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius.</i>	a 4 CATB (coro 2)	episodio inizialmente imitativo; presenza del tono (specialmente all'alto); poi andamento più pseudoimitativo/declamatorio con coppie omoritmiche concentriche (anche qui con frequenti decime parallele fra C e B)	initially imitative episode; presence of the tone (especially in the altus; then more pseudoimitative/declamatory texture with concentric homorhythmic pairs (again with frequent parallel tenths between C and B)

<p>5. <i>Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.</i></p>	<p>a 4 CCAT (coro 1) org</p>	<p>La distesa coppia imitativa iniziale inaugura un segmento che contrasta soprattutto per l'ampiezza, il numero di ripetizioni, l'andamento imitativo prevalente; se nel secondo segmento ci sono occasionali incontri omoritmici, il terzo («timentibus...») è più declamatorio; il versetto funziona come una sorta di ampia 'sosta meditativa'</p>	<p>the distended initial imitative pair inaugurates a segment that contrasts above all for the breadth, the number of repetitions, and the prevailing imitative texture; in the second segment there are occasional homorhythmic encounters, while the third («timentibus...») is more declamatory; the verse functions as a kind of long 'meditative rest'</p>
<p>versetto alternativo:</p>	<p>a 3 CCA</p>	<p>il versetto alternativo a tre voci (con canone all'unisono fra i due canti) segna un più marcato contrasto di organico e sonorità ed è più breve: tuttavia anch'esso introduce nel decorso formale un'oasi meditativa di pensiero contrappuntistico (fra l'altro il canone appare adatto a esprimere l'idea del succedersi «a progenie in progenies»)</p>	<p>the alternative verse for three voices (with canon in unison among the two cantus) determines a more marked contrast of scoring and sonority and is shorter: nevertheless, it too functions as a meditative oasis of contrapuntal thought (the canon appears, by the way, suited to expressing the idea of the succession «a progenie in progenies»)</p>
<p>6. <i>Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.</i></p>	<p>a 8 CCAT- CATB org</p>	<p>si determina un forte contrasto: dapprima per la perentoria declamazione omoritmica in tempo ternario, quindi, dopo la serrata imitazione di «dispersit superbos», per l'omoritmia sincopata che rimbalza a blocchi da un coro all'altro, per poi arrivare a un'ampia conclusione cadenzale con strati vocali 4+4</p>	<p>a strong contrast is effected: at first, through the peremptory homorhythmic declamation in triple time, then, after the close imitation of «dispersit superbos», through the syncopated homorhythm that passes in blocks from one choir to another, arriving later at a broad cadential conclusion with vocal layers 4+4</p>

7. <i>Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.</i>	a 4 CATB (coro 2)	versetto conciso, ternario, omoritmico, bipartito da pausa generale	a concise, ternary and homorhythmic verse, divided in two by the general pause
8. <i>Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.</i>	a 8 CCAT-CATB org	il coro 1 intona la parola «esurientes» in omoritmia animata, quindi i due cori stratificati cantano «implevit bonis», con inflessione armonica verso il lato <i>mollis</i> del sistema, dilatazione ritmica, dissonanze espressive; quindi declamazione a valori brevi, poi sincopati, in due strati 4+4 su «et divites...», e grande cadenza	Choir I sings the word «esurientes» in animated homorhythmic texture, then the two layered choirs sing «implevit bonis», with harmonic inflection towards the <i>mollis</i> side of the system, rhythmic expansion, expressive dissonances; then declamation in short note values (later syncopated), in two layers 4+4 on «et divites...», and grand cadence
9. <i>Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.</i>	a 4 CATB (coro 2)	episodio imitativo, con tessitura inizialmente molto ariosa (quasi a coppie alternate); più omoritmico il successivo «misericordiae suae», con anche parallelismi in decime fra C e B; melismi del canto su «su(um)» e «su(ac)» contrapposti all'andamento sillabico delle altre voci	imitative episode, with initially airy vocal orchestration (almost in alternate pairs); the following «misericordiae suae» is more homorhythmic, with parallelism in tenths between C and B; melisms of the cantus on «su(um)» and «su(ac)» set against the syllabic progression of the other voices
10. <i>Sicut locutus ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.</i>	a 4 CCAT (coro 1) org	misura ternaria; anche qui imitazione iniziale ariosa, sillabica (con apertura melismatica su «nostros») e poi condensazione omoritmica su «Abraham»; il prosieguo è invece in misura binaria, declamatorio, con coppie omoritmiche	ternary measure; also here, initial airy imitation, syllabic (with melismatic expansion on «nostros») and then homorhythmic condensation on «Abraham»; the continuation is instead in binary measure, declamatory, with homorhythmic pairs

<p>11. <i>Gloria Patri et Filio, et Spiritui sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.</i></p>	<p>a 8 CCAT- CATB org</p>	<p>vigorous blocchi omoritmici in misura ternaria, la cui antifonia si fa incalzante, con progressione armonica nel circolo delle quinte e grande cadenza; poi misura binaria; non si tratta di un finale policorale 'brillante': dapprima pseudoimitazione («Sicut erat»), poi omoritmia («in principio»), poi nuovamente pseudoimitazione, sino alla scrittura a 8 della solenne cadenza finale con contrapposizione di valori lunghi e brevi, in una prospettiva più polifonica che propriamente policorale</p>	<p>vigorous homorhythmic blocks in ternary measure, whose antiphony becomes more and more insistent, with harmonic progression in the circle of the fifths and grand cadence; then binary measure; this is not a 'brilliant' polychoral finale: at first pseudo-imitation («Sicut erat»), then homorhythmic texture («in principio»), then again pseudo-imitation, up to the 8 voice writing of the solemn final cadence with opposition of long and short note values, in a perspective more polyphonic than truly polychoral</p>
---	-------------------------------	--	--

Tabella 3 / Table 3: T.L. DE VICTORIA, *Magnificat sexti toni*. Confronto fra le versioni 1581 e 1600
 Comparison between the versions 1581 and 1600

Versetto Verse	Organico / Scoring		Battute / Bars		Appunti sul confronto fra le due versioni	Notes on the comparison between the two versions
	1581	1600	1581	1600		
1. <i>Anima mea Dominum.</i>	a 4 CATB	coro 1 a 4 CATB org	9	8	minimi ritocchi, taglio di una battuta in cadenza;	minimal retouching, cut of a bar in cadence
2. <i>Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.</i>	a 4 ATTB	coro 2 a 4 CCAT	18	17	oltre a ritocchi vari, rielaborazione strutturale dovuta al mutamento di organico (cambi d'ottava, scambio di voci nella seconda metà)	besides various retouchings, structural revision owing to the change of scoring (octave changes, exchange of voices in the second half)
3. <i>Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i>	a 4 CATB	a 12 org	32	24	riscritto idiomatically; compattazione orizzontale dei diversi segmenti, che diventano blocchi omoritmici di uno o dell'altro coro; fortemente abbreviato rispetto a 1581; il sesto tono, molto in evidenza in 1581, qui di fatto perde importanza	idiomatically rewritten; horizontal compression of various segments, that become homorhythmic blocks of one of the three choirs; strongly abbreviated in respect to 1581; the sixth tone, much in evidence in 1581, here loses importance

4. <i>Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius.</i>	a 4 ATTB	coro 2 a 4 CCAT	17	10 (mis. ternaria)	cambio di misura e reinvenzione a partire dal materiale di 1581; cesura molto più netta a metà versetto; per il resto, riscrittura completa e sintesi	change of measure and reinvention based on the material of 1581; much clearer caesura midway through the verse; as to the rest, complete rewriting and synthesis
5. <i>Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.</i>	a 3 ATB	a 3 ATB	34	15	quasi completamente riscritto, seppur sempre a tre voci e a partire da un'apertura imitativa simile; scambi di voci e reminiscenze motiviche (tono); molto abbreviato rispetto a 1581 nonostante l'organico non cambi	almost completely rewritten, although still for three voices and with a similar imitative opening; exchange of voices and motivic reminiscences (tone); much abbreviated with regard to 1581 notwithstanding the scoring does not change
6. <i>Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.</i>	a 3 TTB	a 8 (coro 1 + coro 2) org	21	12 (iniz. in mis. ternaria)	completamente riscritto, molto più breve	completely rewritten, much shorter
7. <i>Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.</i>	a 4 CATB	coro 3 a 4 CATB	21	21	immutato	unchanged

<p>8. <i>Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.</i></p>	<p>a 4 ATTB</p>	<p>a 12 org</p>	<p>26</p>	<p>13</p>	<p>il primo spunto (a quattro) viene compattato e rielaborato, poi passaggio all'organico pieno (dal chiaro intento espressivo), con riscrittura e sviluppo più omoritmico e idiomatico; fortemente abbreviato rispetto a 1581, pur con diverso equilibrio fra i segmenti</p>	<p>the first entry (for four voices) is compressed and revised; then passage to the full scoring (with clear expressive intent), with rewriting and more homorhythmic and idiomatic development; strongly abbreviated with respect to 1581, although with different balance between the segments</p>
<p>9. <i>Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.</i></p>	<p>a 4 CATB</p>	<p>coro 1 a 4 CATB org</p>	<p>28</p>	<p>28</p>	<p>immutato</p>	<p>unchanged</p>
<p>10. <i>Sicut locutus ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.</i></p>	<p>a 4 ATTB</p>	<p>coro 2 a 4 CCAT</p>	<p>18</p>	<p>12 (mis. ternaria)</p>	<p>completamente riscritto; si nota quasi un'idea di ritornello ternario all'attacco (cfr. <i>Fecit e Gloria</i>); reminiscenze vaghe di 1581, ricollegabili al tono; ancora notevole sintesi</p>	<p>completely rewritten; one notes almost an idea of ternary ritornello at the beginning (cfr. <i>Fecit and Gloria</i>); vague reminiscences of 1581, connected to the tone; again, notable synthesis</p>

<i>II. Gloria Patri et Filio, et Spiritus sancto.</i>	a 5 CATTB	a 12 org		24	26 (iniz. in mis. ternaria)	riscritto in un'unica campata	rewritten in a single span
	a 5 AATTB		27				
tot.				<i>impares:</i> 148	<i>pares:</i> 127		
							186
							275

Tabella 4 / Table 4: T.L. DE VICTORIA, *Magnificat sexti toni*. Versione a dodici voci in tre cori, 1600
Version for twelve voices in three choirs, 1600

Versetto Verse	Organico Scoring	Battute Bars	Appunti sulla scrittura	Notes on the composition
1. <i>Anima mea Dominum.</i>	coro 1 a 4 CATB org	8	segmento imitativo, con ingressi progressivi TBCA; tono spec. al T	imitative segment, with progressive entries TBCA; tone especially in the T
2. <i>Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.</i>	coro 2 a 4 CCAT	17	gamma sensibilmente più acuta; ctp. imitativo / libero / accenno omor.; ingressi progressivi ATCC; scrittura più fiorita e mossa ritmicamente; tono spec. al C2;	range noticeably higher; texture: imitative/free counterpoint, with slight homorhythmic tendencies; progressive entries ATCC; more ornate and rhythmically animated writing; tone esp. in C2
3. <i>Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.</i>	a 12 org	24	prima il discorso passa fluidamente da un coro all'altro: «Quia respexit [imit.] / humilitatem [omor.] / ancillae suae [omor.]; poi la cad. a Do su «suae» apre un episodio nuovo: blocchi omor. sovrapposti prima, sfasati poi, quindi un primo grande apice sonoro su «omnes...» (strati che in ultimo confluiscono)	first the argument passes fluidly from one choir to another: «Quia respexit [imit.] / humilitatem [homorhythm.] / ancillae suae [homorhythm.];» then the cadence to C on «suae» opens a new episode: homorhythmic blocks first superimposed, then staggered, then a first grand sonic apex on «omnes...» (choral layers merge at last)
4. <i>Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius.</i>	coro 2 a 4 CCAT	10 (mis. ternaria)	fortissimo contrasto: versetto intonato dalle voci acute, imitativo, ternario, conciso (è l'unico completamente privo di ripetizioni), diversione armonica (L.a); bipartito da pausa generale; secondo emistichio in omoritmia animata	very strong contrast: verse intoned by the high voices, imitative, ternary, concise (it is the only one completely deprived of repetitions), harmonic diversion (A); divided in two by a general pause; second hemistich in animated homorhythm

<p>5. <i>Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.</i></p>	<p>coro 3 a 3 ATB</p>	<p>15</p>	<p>nuovo contrasto: tre voci, più gravi, il primo episodio è un bicinium, poi c'è un 'oggetto sonoro' per «a progenie in progenies...» e un segmento più fiorito e cadenzale, note lunghe al B (cfr. tono)</p>	<p>new contrast: three lower voices; the first episode is a bicinium, then there is a 'sonic object' on «a progenie in progenies...» and a more florid cadential segment; long notes in the B (cfr. tone)</p>
<p>6. <i>Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.</i></p>	<p>a 8 (coro 1 + coro 2) org</p>	<p>12 (iniz. in mis. ternaria)</p>	<p>alto forte contrasto: omoritmia ternaria del coro 1 (primo e, a parte il <i>Gloria</i>, unico attacco di versetto omoritmico), cui risponde diversamente il coro 2 (misura binaria, deviazione armonica); il coro 1 passa allora a una declamazione accordale su «dispersit», innescando una doppia antifonia che poi diventa imponente scrittura a otto su «mente...»</p>	<p>another strong contrast: ternary homorhythm of Choir I (first and, apart from the <i>Gloria</i>, only homorhythmic verse incipit), to which Choir II responds differently (binary measure, harmonic deviation); Choir I passes then to a chordal declamation on «dispersit», triggering a double antiphony that then becomes an imposing writing for eight voices on «mente...»</p>
<p>7. <i>Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.</i></p>	<p>coro 3 a 4 CATB</p>	<p>21</p>	<p>nuovo episodio di tutt'altro segno costruttivo e sonoro: avvio con imitazione a valori molto lunghi (cfr. tono), ben spaziata (TBCA), con valore anche di <i>Wortausdeutung</i>; anche qui diversione armonica; poi più mosso, con imitazione declamatoria (tessitura limpida, coppie omoritmiche, etc.)</p>	<p>new episode of a different structural and sonic layout: beginning with imitation in very long note values (cfr. tone), well spaced (TBCA), with text-expressive purpose; also here harmonic diversion; then more movement, with declamatory imitation (limpid texture, homorhythmic pairs, etc.)</p>

<p>8. <i>Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.</i></p>	<p>a 12 org</p>	<p>13</p>	<p>apre il coro 1 con imitazione bitematica asc./disc.; quindi si sovrappongono in blocchi gli altri cori (<i>Mortalsdeutung</i>) e il ritmo declamatorio accelera; quindi su «et divites...» canta il coro 2 solo, ancora più concitato, e innesca risposte (2-1-3, 2-1-3); possente chiusura con strati sovrapposti</p>	<p>Choir I opens with asc./desc. bi-thematic imitation; then the other choirs are superimposed in blocks (text expression) and the declamatory rhythm accelerates; then on «et divites...» Choir II sings alone, again more <i>conciato</i>, and triggers responses (2-1-3, 2-1-3); powerful closure with superimposed layers</p>
<p>9. <i>Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.</i></p>	<p>coro 1 a 4 CATB org</p>	<p>28</p>	<p>questo ampio segmento funziona come una pausa meditativa prima del finale; nell'imitazione iniziale la coppia inferiore ha un soggetto di fatto identico a quello di «Deposit...»; l'andamento imitativo è mantenuto più a lungo del solito; una cadenza fuggita apre la coda 'espressiva' su «misericordiae»</p>	<p>this broad segment functions as a meditative pause before the finale; in the initial imitation the lower pair have a subject identical to that of «Deposit...»; the imitative texture is maintained more at length than usual; a <i>cadenza fuggita</i> opens the 'expressive' coda on «misericordiae»</p>
<p>10. <i>Sicut locutus ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.</i></p>	<p>coro 2 a 4 CCAT</p>	<p>12 (mis. ternaria)</p>	<p>segmento ternario, fra imitazione e omoritmia, più mosso seppure ancora monacorale</p>	<p>ternary segment, imitative/homorhythmic, more lively although still monochoral</p>
<p>11. <i>Gloria Patri et Filio, et Spiritui sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper; et in saecula saeculorum. Amen.</i></p>	<p>a 12 org</p>	<p>26 (iniz. in mis. ternaria)</p>	<p>la dossologia trinitaria (ternaria) è suddivisa inizialmente fra i tre cori, che poi dal <i>Sicut</i> (in misura binaria) si rispondono e sovrappongono da vicino, generando le classiche masse sonore finali, con modulazioni armoniche e contrapposizione di valori sempre più ampi e rapide scalette asc./disc.</p>	<p>the trinitarian Doxology (ternary) is initially subdivided between the three choirs, then from the <i>Sicut</i> (in binary measure) they reply to each other and superimpose at close quarters, generating the classic final sonic masses, with harmonic modulations and oppositions of broader note values and rapid asc./desc. scales</p>

Es. /Ex. 1a:

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *O Domine Jesu Christe*, versione a 6 voci (da *Werke*, hrsg. von Franz Xavier Haberl etc., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1903, vol. I).

31.

Cantus. O Do - mi - ne Je - su Chri - ste o Domi - ne Je - - su
 Quintus. (Cantus secundus.) O Do - - mi - ne Je - - - su
 Altus. O Do - mi - ne Je - - su Chri - ste o Do - - mi - ne Je - - - su
 Tenor. O Do - mi - ne Je - su Chri - ste o Domi - ne Je - su Chri
 Sextus. (Tenor secundus.) O Do - mi - ne Je - - - - - ste o - Domi - ne - - - - - Je - - - su
 Bassus. O Do - mi - ne Je - - - su

Chri - - - ste, ad - o - - ro te in cru - ce vul - ne - ra - - - tum,
 Chri - - - ste, ad - o - ro te in cru - ce vul - ne - ra - - - tum,
 Chri - - - ste, ad - o - ro te ad - o - ro te in cru -
 - - - ste, ad - o - ro te in cru - ce vul - ne - ra - - - tum,
 Chri - - - ste, ad - o - ro te ad - o - ro te in cru -
 Chri - - - ste, ad - o - ro te in cru -

fel-le et a-ce-to po-ta-tum, te de-
 fel-le et a-ce-to po-ta-tum, te de-
 ce vul-ne-ra-tum, fel-le et a-ce-to po-ta-tum, te de-
 fel-le et a-ce-to po-ta-tum, te de-
 ce vul-ne-ra-tum, te de-
 ce vul-ne-ra-tum, fel-le et a-ce-to po-ta-tum, te de-

-pre-cor, sint re-me-dium a-nimae me-ae, mors-que tu-
 -pre-cor, sint re-me-dium a-nimae me-ae, mors-que tu-
 -pre-cor, ut tu-a vul-ne-ra sint re-me-dium a-nimae me-ae, mors-que tu-
 -pre-cor, ut tu-a vul-ne-ra mors-que tu-a
 -pre-cor, ut tu-a vul-ne-ra sint re-me-dium a-nimae me-ae, mors-que tu-
 -pre-cor, ut tu-a vul-ne-ra mors-que tu-

a sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a.
 a sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a.
 sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a.
 -a sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a.
 a sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a sit vi-ta me-a.

Es. /Ex. 1b:

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *O Domine Jesu Christe*, versione a 8 voci (da *Werke*, hrsg. von Franz Xavier Haberl etc., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1903, vol. VI).

31.

Chorus I.

Cantus. O Do - mi - ne Je - su Chri - ste o Do mi - ne Je - su
 Altus. O Do - mi - ne Je - su Chri - ste o Do mi - ne Je - su
 Tenor. O Do - mi - ne Je - su Chri - ste o Do mi - ne Je - su Je -
 Bassus. O Do - mi - ne Je - su Chri - ste o Do mi - ne Je - su Chri - ste

Chorus II.

Cantus. O Do - mi - ne Je - su
 Altus. O Do - mi - ne Je - su Je -
 Tenor. O Do - mi - ne Je - su Chri -
 Bassus. O Do - mi - ne Je - su

Chri - - ste, ad - o - ro te
 Chri - - ste, ad - o - ro te
 - su Chri - - ste, ad - o - ro te
 Chri - - ste, ad - o - ro te

Chri - - ste, ad - o - ro te in cru - ce vul - ne - ra -
 - su Chri - - ste, ad - o - ro te in cru - ce vul - ne - ra -
 - ste, ad - o - ro te in cru - ce vul - ne - ra -
 Chri - - ste, ad - o - ro te

fel - le et a - ce - to po - ta -
 in cru - ce vul - ne - ra - tum, fel - le et a - ce - to po -
 in cru - ce vul - ne - ra - tum, fel - le et a - ce - to
 in cru - ce vul - ne - ra - tum, fel - le et a - ce - to po - ta -

- tum, fel - le fel - le et a - ce - to po.
 - tum, fel - le et a - ce - to po.ta -
 - tum, fel - le et a - ce - to po.ta -
 fel - le et a - ce - to po - ta -

- tum, te de - pre - cor te de - precor
 - ta - tum, te de - pre - cor te de - precor
 po - ta - tum, te de - pre - cor te de - precor
 - tum, te de - pre - cor te de - precor

- ta - tum, te de - pre - cor te de - precor ut tu - a vul - ne -
 - tum, te de - pre - cor te de - precor ut tu - a vul - ne - ra -
 - tum, te de - pre - cor te de - precor ut tu - a vul - ne -
 - tum, te de - pre - cor te de - precor ut tu - a vul - ne -

ut tu.a vul. - ne. ra
 ut tu.a vul. - ne. ra
 ut tu.a vul. - ne. ra
 ut tu.a vul. - ne. ra

- ra ut tu.a vul. - ne. ra sint reme. dium a - nimae me -
 ut tu.a vul. - ne. ra sint reme. dium a - nimae me -
 - ra ut tu.a vul. - ne. ra sint reme. dium a - nimae me -
 - ra ut tu.a vul. - ne. ra sint reme. dium a - nimae me -

sint re. me. di. um a - nimae me - - ae,
 sint re. me. di. um a - nimae me - - ae,
 sint reme. dium a - nimae me. ae. animae me - ae,
 sint re. me. di. um a - nimae me - - ae,

- ae, mors - que tu - a sit vi - ta
 - ae, mors - que tu - a
 - ae, mors - que tu - a sit
 - ae, mors - que tu - a sit

The image displays a musical score for a polychoral setting of the text "morsque tu a sit vi ta me a sit vi ta me a". The score is arranged in four systems, each containing four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are distributed across the staves, with some parts overlapping or staggered between voices. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The lyrics are: "morsque tu a sit vi ta me a sit vi ta me a" repeated across the systems. The final system concludes with the word "sit" on the Soprano staff.

System 1:
 S: morsque tu a sit vi ta me a sit vi ta me a
 A: morsque tu a sit vi ta me a vita me a sit vi ta me a
 T: morsque tu a sit vi ta me a sit vi ta me a
 B: morsque tu a sit vi ta me a sit vi ta me a

System 2:
 S: me a sit
 A: sit vi ta me a sit
 T: vi ta me a sit
 B: vi ta me a sit

System 3:
 S: sit vi ta me a sit vi ta me a sit vi ta me a
 A: sit vi ta sit vita me a sit vi ta me a
 T: sit vi ta me a sit vi ta me a sit vi ta me a
 B: sit vi ta me a sit vi ta me a

System 4:
 S: vi ta me a sit vi ta me a sit vi ta me a
 A: vi ta me a sit vi ta me a sit vi ta me a
 T: vi ta me a sit vi ta me a sit vi ta me a
 B: vi ta me a sit vi ta me a vi ta me a

Es. /Ex. 2a:

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *O bone Jesu*, versione a 6 voci (da *Werke*, hrsg. von Franz Xavier Haberl etc., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1903, vol. III).

26.

Cantus.
 O bo - ne Je - su o bo - ne Je - - - su

Sextus.
 (Cantus.) O bo - ne Je - - - su ex - au - di

Altus.
 O bo - ne Je - su o bo - ne Je - - su ex - au - di

Quintus.
 O bo - ne Je - su o bo - - ne Je - - - su ex - au - di

Tenor.
 (Quintus.) O bo - ne Je - - su ex - au - di

Bassus.
 O bo - ne Je - - su o bo - ne Je - - - su

ex - au - di me et ne per - mit - - - tas me ab ho - ste ma -

me ex - au - di me et ne per - mit - - - tas me se - pa - ra - ri a te ab ho -

me ex - au - di me et ne per - mit - - - tas me se - pa - ra - ri a te ab ho - ste ma -

me ex - au - di me se - pa - ra - ri a te ab ho - ste ma -

me ex - au - di me et ne per - mit - - - tas me ab ho - ste ma -

ex - au - di me se - pa - ra - ri a te ab ho - ste ma -

li - gno, de - fen - de me de - fen - de me in ho - ra mor - - tis

ste ma - li - gno, de - fen - de me de - fen - - de me in ho - ra mor - - tis

li - gno, de - fen - de me de - fen - - de me de - fen - de me in ho - ra mor - - tis

li - - gno, de - fen - de me de - fen - de me

li - - gno, de - fen - de me de - fen - - de me in ho - ra mor - - tis

li - gno, de - fen - de me de - fen - de me

me - - ae, vo - ca me et po.ne me jux - - ta te, ut cum

me - - ae, vo - ca me et po.ne me jux - ta te et po.ne me jux.ta te, ut cum

me - - ae, vo - ca me et po.ne me jux - - ta te, ut

et po.ne me jux - ta te et po.ne me jux - - ta te,

me - - ae, vo - ca me et po.ne me jux - ta te et po.ne me jux - - ta te, ut cum

et po.ne me jux - ta te et po.ne me jux.ta te,

an - gelis et sanctis tu - is lau - dem te Dominum sal - va - to - rem me - -

an - gelis et sanctis tu - is laudem te Do - minum sal - va - to - rem me - -

cum an - ge - lis et sanctis tu - is laudem te Domi - num salva - to - rem me - - - -

laudem te Do - mi - num sal - va - torem me - -

an - gelis et sanctis tu - is lau - dem te Dominum

lau - dem te Domi - num

um sal.va - to - rem me - - - - - um in sae - cula sae - culo - rum, A - - - -

um in sae - cula sae - culo - rum, A - - - - men, in

- - - un sal.va - to - rem me - - - - - um in sae - cula sae - cu - lo - - rum, A - -

um in sae - cula sae - culo - rum, in

sal.va - to - rem me - - - - - um in sae - cula sae - culo - rum, A - - - - men,

sal - va - torem me - - - - - um in

men, in sae - cula sae - culo - rum. A - - - - men.

sae - cula sae - culo - rum, A - - - - men, in sae - cula sae - culo - rum. A - - - - men.

men, in sae - cula sae - culo - rum, A - - - - men, in sae - cula sae - culo - rum. A - - - - men.

sae - cula sae - culo - rum, A - - - - men, in sae - cula sae - culo - rum. A - - - - men.

in sae - cula sae - culo - rum. A - - - - men.

sae - cula sae - culo - rum, A - - - - men, in sae - cula sae - culo - rum. A - - - - men.

The musical score consists of six staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are additional vocal parts. The fifth and sixth staves are piano accompaniment. The lyrics are in Latin and repeat the phrase 'in saecula saeculorum Amen'.

Es. /Ex. 2b:

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *O bone Jesu*, versione a 8 voci (da *Werke*, hrsg. von Franz Xavier Haberl etc., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1903, vol. VI).

30.

Chorus I.

Cantus. O bo - ne Je - su o bo - ne Je -

Altus. O bo - ne Je - su o bo - ne

Tenor. O bo - ne Je - su o bo - ne Je -

Bassus. O bo - ne Je - su o bo - ne Je -

Chorus II.

Cantus. O bo - ne Je - su o bo - ne Je -

Altus. O bo - ne Je - su o bo - ne o bo - ne

Tenor. O bo - ne Je - su o bo - ne Je -

Bassus. O bo - ne Je - su o bo - ne Je -

- su ex - au - di me et ne per - mit - tas me

Je - su ex - au - di me et ne per - mit - tas me

- su ex - au - di me et ne per - mit - tas me

- su ex - au - di me et ne per - mit - tas me

- su ex - au - di me et

Je - su ex - au - di me et ne per -

- su ex - au - di me et ne per -

- su ex - au - di me et ne

ab ho - ste ma - li - gno de - fende me

ab ho - ste ma - li - gno de - fende me

ab ho - - ste ma - li - gno de - fende me

ab ho - ste ma - li - gno de - fende me

ne per - mit - tas me se - pa - ra - ri a te, ab ho - ste ma - li - gno de -

- mit - - tas me se - pa - ra - ri a te, ab ho - - ste ma - li - gno de -

- mit - - - tas me se - pa - ra - ri a te, ab ho - - ste ma - li - gno de -

per - mit - - - tas me se - pa - ra - ri a te, ab ho - ste ma - li - gno de -

de - fen - de me, in ho - ra mor - tis me - ae

de - fende me, in ho - ra mor - tis me - ae

de - fen - de me, in ho - ra mor - tis me - ae

de - fen - de me, in ho - ra mor - tis me - ae

fen - de me de - fen - de me, in ho -

- fen - de me de - fende me, in ho -

- fen - de me de - fen - de me, in ho -

- fen - de me de - fen - de me, in ho -

et pone me juxta te. ut cum

et pone me juxta te, ut cum

et pone me juxta te. ut cum

et pone me juxta te. ut cum

- ra mor - tis me - ae vo - ca me, et pone me juxta te.

- ra mor - tis me - ae vo - ca me, et pone me juxta te,

- ra mor - tis me - ae vo - ca me, et pone me juxta te,

- ra mor - tis me - ae vo - ca me, et pone me juxta te,

An.gelis et Sanctis tu - is lau - dem te Do - minum

An.gelis et Sanctis tu - is lau - dem te Do - minum

An.gelis et Sanctis tu - is lau - dem te Do - minum

An.gelis et Sanctis tu - is lau - dem te Do - minum

ut cum An.gelis et Sanctis tu - is laudemte

ut cum An.gelis et Sanctistu - is laudemte

ut cum An.gelis et Sanctistu - is laudemteDo.

ut cum An.gelis et Sanctistu - is laudemte

sal - va - to - rem me - um

sal - va - to - rem me - um

sal - va - to - rem me - um

sal - va - to - rem me - um

Do - minum sal - va - to - rem me - um

Do - minum sal - va - to - rem me - um

Do - minum sal - va - to - rem me - um

Do - minum sal - va - to - rem me - um

in sae - cu - la sae - culo - rum A - men

in sae - cu - la sae - culo - rum A - men

in sae - cu - la sae - culo - rum A - men

in sae - cu - la sae - culo - rum A - men

- um in sae - cu - la sae - culo - rum A - men

- um in sae - cu - la sae - culo - rum A - men

- um in sae - cu - la sae - culo - rum A - men

- um in sae - cu - la sae - culo - rum A - men

in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - -

in sae - cu - la sae - cu - lo - rum sae - cu - lo - rum, A - - - - -

in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - men A - - - - - men

in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - -

- men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - -

- men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men

A - men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - -

- men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - -

- men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men.

- men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men.

in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men.

- men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men.

- men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men.

- men in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men.

Es. /Ex. 3a:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat primi toni*, versione a 4 voci (1576), «Quia respexit», bb. 1-15 (questo e tutti i successivi esempi sono tratti dagli *Opera omnia*, ornata a Filippo Pedrell, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902-1913, vol. III).

I. Magnificat Primi toni.

Anima mea.

(Ex editione anni 1576.)

The image displays a musical score for the first part of the Magnificat, 'Anima mea'. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo staff. The lyrics are in Latin and are distributed across the staves. The first system of music covers the lyrics: 'Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - læ su - æ: ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di -'. The second system continues with: 'su - æ: ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di -'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and note values.

Es. /Ex. 3b:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat primi toni*, versione a 8 voci (1600), «Quia respexit», bb. 1-12.

The score is divided into two systems. The first system, labeled 'CHORUS I.' and 'CHORUS II.', contains the vocal parts and organ accompaniment. The second system continues the vocal parts and organ accompaniment.

CHORUS I. (Voces I.)

- Cantus I. ...hu - mi - li - ta - tem an - cil . .
- Cantus II. ...hu - mi - li - ta - tem an - cil . .
- Altus. ...hu - mi - li - ta - tem an - cil . lae
- Tenor I. ...hu - mi - li - ta - tem an - cil . .

CHORUS II. (Voces II.)

- Cantus I. Qui . . a re - spe - xit
- Altus. Qui . . a re - spe . . xit
- Tenor II. Qui . . a re - spe . . xit
- Bassus. Qui . . a re - spe . . xit

ORGANO.

Second System:

- lae su . . aec - ce e - nim ex hoc
- lae su . . aec - ce e - nim ex hoc
- su . . aec - ce e - nim ex hoc
- lae su . . aec - ce e - nim ex hoc

Third System:

- ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di . .
- ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di . .
- ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di . .
- ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di . .

The organ part provides harmonic support throughout, featuring a prominent bass line with sustained notes and moving lines in the upper register.

Es. /Ex. 4a:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat primi toni*, versione a 4 voci (1576), «Deposituit».

Altus. De . . po . . . su . it po . ten . . tes de se .

Tenor I. De . po . . su . it po . ten . tes, de . po . su . it po . ten . . . tes de

Tenor II. De . . po . . . su . it po . ten . tes

Bassus. De . . . po . . . su . it po . ten . . . tes de se .

4

de et ex . al . ta . vit hu . . . mi . les,

se . . . de et ex . al . ta . . . vit hu . . . mi . les,

de se . . . de et ex . al . ta . vit hu . . . mi . les, et ex . al . ta .

de et ex . al . ta . vit hu . . . mi . les, et ex . al .

et ex . al . ta . . . vit hu . . . mi . les.

et ex . al . ta . . . vit hu . . . mi . les, et ex . al . ta . vit hu . . . mi . les.

vit hu . . . mi . les, et ex . al . ta . vit hu . . . mi . les.

ta . . . vit hu . . . mi . les, et ex . al . ta . vit hu . . . mi . les.

Es. /Ex. 4b:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat primi toni*, versione a 8 voci (1600), «Deposit».

CHORUS II.

De . po . su . it poten . tes de se . . de et ex . al . ta . vit hu . mi . les.

De . po . su . it poten . tes de se . . de et ex . al . ta . vit hu . mi . les.

De . po . su . it poten . tes de se . . de et ex . al . ta . vit hu . mi . les.

De . po . su . it poten . tes de se . . de et ex . al . ta . vit hu . mi . les.

Es. /Ex. 5a:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat primi toni*, versione a 4 voci (1576), «Sicut erat », finale.

o, in prin.ci.pi.o et nunc, et nunc, et sem.per: et in sæcu.
 ci.pi.o, in prin.ci.pi.o et nunc, et sem.per: et in
 rat in prin.ci.pi.o et nunc,et sem.per:
 ci.pi.o, in prin.ci.pi.o et nunc,et sem.per: et in sæcu.
 e.rat in princi.pi.o et nunc,et sem.per:
 ci.pi.o, in prin.ci.pi.o et nunc,et sem.per: et in sæcu.

la, et in sæ.cu.la sæ.cu.lo.rum.A.men, sæ.
 sæ.cu.la sæ.cu.lo.rum, sæ.cu.lo.
 et in sæ.cu.la sæ.cu.lo.rum. A.men, sæ.cu.la,
 la, et in sæ.cu.la sæ.cu.lo.rum. A.men, sæ.cu.lo.
 et in sæ.cu.la sæ.cu.lo.rum. A.men,
 la, et in sæ.cu.la sæ.cu.lo.rum. A.men, sæ.cu.

cu.lo.rum. A.men, sæ.cu.lo.rum. A.men.
 rum.A.men, sæ.cu.lorum. A.men.
 sæ.cu.lo.rum. A.men, sæ.cu.lorum.A.men.
 rum. A.men, sæ.cu.lo.rum. A.men.
 sæ.cu.lo.rum. A.men.
 lo.rum. A.men,sæ.cu.lo.rum.A.men, sæ.cu.lorum.A.men.

Es. /Ex. 5b:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat primi toni*, versione a 8 voci (1600), «Sicut erat», finale.

The image displays a musical score for the finale of the Magnificat by Tomás Luis de Victoria, arranged for 8 voices and keyboard. The score is organized into two systems of staves. The first system includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a keyboard accompaniment. The second system includes four more vocal staves and a keyboard accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves, with some words appearing in multiple parts. The music is in a major key with a common time signature. The keyboard part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

per et in sæ.cu. la sæ . cu . lo . rum A . .
 per et in sæ.cu. la sæ . cu . lo . rum A . . men,
 per et in sæ.cu. la sæ . cu . lo . rum A . . men,
 per et in sæ.cu. la sæ . cu . lo . rum A . . men,
 nunc et sem . per sæ . cu . lo . rum
 et nunc et sem . per sæ . cu . lo . rum A . .
 et nunc et sem . per et in sæ.cu. la sæ . cu . lo . rum
 et nunc et sem . per sæ . cu . lo . rum A . .
 men, sæ . cu . lo . rum A . . men, A . . men.
 sæ . cu . lo . rum A . . men, sæ . cu . lo . rum A . . men.
 sæ . cu . lo . rum A . . men, sæ . cu . lo . rum A . . men.
 sæ . cu . lo . rum A . . men, sæ . cu . lo . rum A . . men.
 A . . men, sæ . cu . lo . rum A . . men, sæ . cu . lo . rum A . . men.
 men, sæ . cu . lo . rum A . . men, sæ . cu . lo . rum A . . men.
 sæ . cu . lo . rum A . . men.
 men, sæ . cu . lo . rum A . . men, A . . men.

Es. /Ex. 6a:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat sexti toni*, versione a 4 voci (1581), «Quia respexit», bb. 1-16.

XI. Magnificat Sexti toni.

Anima mea.

(Ex editione anni 1581.A.)

The image displays a musical score for the Magnificat Sexti toni, Anima mea, from the 1581 edition. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The lyrics are in Latin and are distributed across the staves. The music is in a minor key (two flats) and common time. The lyrics are as follows:

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li -
 Qui - a re - spe - xit, qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - læ
 Qui - a re - spe - xit, qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem
 Qui - a re - spe - xit, qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil -
 ta - tem an - cil - læ su - æ ec - ce e - nim ex hoc, ec - ce e - nim ex hoc
 su - æ, an - cil - læ su - æ ec - ce e - nim ex hoc, ec - ce e - nim ex hoc be - a -
 an - cil - læ su - æ ec - ce e - nim ex hoc, ec - ce e - nim ex hoc be -
 læ su - æ, an - cil - læ su - æ ec - ce e - nim ex hoc, ec - ce e - nim ex hoc

Es. /Ex. 6b:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat sexti toni*, versione a 12 voci (1600), «Quia respexit», bb. 1-8.

The musical score is arranged in three systems, each with a group of four voices and an organ part at the bottom.

CHORUS I.
 Cantus I. an.cillæ su. - .æ: ec.
 Altus I. an.cillæ su. - .æ: ec.
 Tenor I. an.cillæ su. - .æ: ec.
 Bassus I. an.cillæ su. - .æ: ec.

CHORUS II.
 Cantus II. hu.mi.li.ta.tem ec.ce.e.
 Cantus III. hu.mi.li.ta.tem ec.ce.e.
 Altus II. hu.mi.li.ta.tem ec.ce.e.
 Tenor II. (Bariton) hu.mi.li.ta.tem ec.ce.e.

CHORUS III.
 Cantus IV. Qui.a.re.spe.xit ec.ce.e.
 Altus III. Qui.a.re.spe.xit ec.ce.e.
 Tenor III. Qui.a.re.spe. . . .xit ec.ce.e.nim
 Bassus II. Qui.a.re.spe. . . .xit ec.ce.e.

ORGANO.

Es. /Ex. 7:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat sexti toni*, versione a 12 voci (1600), «Quia respexit», finale, e «Quia fecit mihi magna».

ge - ne - ra - ti - o - nes, omnes ge - nera - ti - o - nes.

ge - ne - ra - ti - o - nes, o - mnes ge - nera - ti - o - nes.

omnes ge - ne - ra - ti - o - nes, o - mnes ge - ne - ra - ti - o - nes, ge - nera - ti - o - nes.

o - mnes ge - nera - ti - o - nes, o - mnes ge - nera - ti - o - nes.

ge - nera - ti - o - nes, o - mnes ge - nera - ti - o - nes.

ge - nera - ti - o - nes, o - mnes ge - nera - ti - o - nes.

ge - nera - ti - o - nes, o - mnes ge - nera - ti - o - nes.

ge - nera - ti - o - nes, o - mnes ge - nera - ti - o - nes, ge - nera - ti - o - nes.

ge - nera - ti - o - nes, o - mnes ge - nera - ti - o - nes, o - mnes ge - nera - ti - o - nes.

ge - nera - ti - o - nes, o - mnes ge - nera - ti - o - nes.

Qui - a fe - cit mi - hi magna qui po - tens est et sanctum no - men e - jus.

Qui - a fe - cit mi - hi magna qui po - tens est et sanctum no - men e - jus.

Qui - a fe - cit mi - hi magna qui po - tens est et sanctum no - men e - jus.

Qui - a fe - cit mi - hi magna qui po - tens est et sanctum no - men e - jus.

Es. /Ex. 8:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat sexti toni*, versione a 12 voci (1600), «Fecit potentiam» (completo) e «Deposuit», bb. 1-14.

The image shows a musical score for a 12-voice polychoral setting of the Magnificat. It is divided into three main sections: CHORUS I., CHORUS II., and a keyboard accompaniment. The score is written in a 3/2 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: «Fecit potentiam» (completo) e «Deposuit».

CHORUS I. (4 voices):
 Fe - cit po - ten - ti - am di - spersit super - bos, di -
 Fe - cit po - ten - ti - am di - spersit super - bos, di -
 Fe - cit po - ten - ti - am di - spersit super - bos, di -
 Fe - cit po - ten - ti - am di - spersit super - bos, di -

CHORUS II. (4 voices):
 in bra - chi - o su - o di - spersit su - per -
 in bra - chi - o su - o di - spersit su - per -
 in bra - chi - o su - o di - spersit su - per -
 in bra - chi - o su - o di - spersit su - per -

The keyboard part (piano) provides harmonic support, featuring a mix of chords and melodic lines in both hands.

sper.sit super.bos, di. sper.sit su.per. bos men - te cor. dis su. . . i.
 sper.sit super. bos mente cor. dis su. . . i.
 sper.sit super. bos men. te cor. dis su. . . i, su. . . i.
 sper.sit super. bos men - te cordis su. . . i, men - te cor. dis su. . . i.
 bos, di - sper.sit su.per. bos men - te cor. dis su. . . i.
 bos, di - sper.sit su.per. bos men - te cor. dis su. . . i.
 bos, di - sper.sit su.per. bos, su - per. bos mente cor - dis su. . . i.
 bos, di - sper.sit su.per.bos, di. sper.sit su.per. bos men - te cor. dis su. . . i.

CHORUS III.

De. . . po. . . su. it po. . . De. . . po. . . su. . .
 De. . . po. . . su. it po. ten. . . tes, de. po. su. it po. . .
 De. . . po. . . su. it po. ten. . . tes, de. po. su. it

ten. tes de se. . de (k) et ex. al. ta. . vit hu. . mi.
 it po. ten. tes de se. . de et ex. al. ta. vit hu. .
 ten. tes de se. de, de se. . de et ex. al. ta. vit hu. mi. .
 po. ten. tes de se. . de et ex. al. ta. vit hu. . . mi. les, hu. . . mi.

Es. /Ex. 9a:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat sexti toni*, versione a 4 voci (1581), «Esurientes»,
bb. 1-17.

Altus. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis

Tenor I. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis

Tenor II. E - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis

Bassus. E - su - ri - en - tes, e - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis et di - vi - tes, et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes

nis et di - vi - tes, et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes

nis et di - vi - tes, et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes

bo - nis et di - vi - tes, et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes, di - mi - sit i - na - nes

Es. /Ex. 9b:

TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Magnificat sexti toni*, versione a 12 voci (1600), «Esurientes », bb. 1-7.

The musical score is arranged in four systems. Each system contains four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a keyboard part at the bottom. The lyrics are written below the vocal staves. The first system covers the first four measures, the second system covers measures 5-8, the third system covers measures 9-12, and the fourth system covers measures 13-16. The lyrics are: "E - su - ri - en - tes im - plevit bo - nis, implevit bo - nis et im - ple - vit bo - nis et divites di - mi - sit i - na - im - ple - vit bo - nis, implevit bo - nis im - ple - vit bo - nis, implevit bo - nis im - ple - vit bo - nis, implevit bo - nis".

Polychoral rewritings and sonic creativity in Palestrina and Victoria

INTRODUCTION

The study of the phenomenon of rewriting, of the author's reinvention of his own existing, definite text, seems increasingly essential for an understanding of the compositional process. Nevertheless, until recently an epoch such as the sixteenth century did not appear to lend itself to this kind of investigation, owing to the relative paucity of known examples and the difficulty of identifying others, the frequent uncertainty with regard to the authorship of the alterations, the documentary lacunae that often make it difficult to establish the chronological relationship between versions, and so on.

However, since Jessie Ann Owens stirred the waters with her *Composers at Work*,¹ demonstrating that investigation of the compositional process is also possible in this period and that significant evidence is available, something has changed. The stimulus offered by studies such as Owens', together with the development of new sensibilities towards intertextual dynamics and, in general, of new approaches to Renaissance music, has eased the opening of a promising, if largely unexplored, field of investigation. While the study of the compositional process in this period will never enjoy an abundance of material comparable with that of later centuries, probing in this direction usefully induces confrontation of other great themes: for example, the tie between the compositional process itself and patronage; the responsiveness of the composers towards some 'environmental variables'; the relationship between a composer and his own work; the aesthetic status attributed by contemporaneous mentality to the work and its different versions; and, in a yet broader sense, the re-understanding and redefinition of the characteristic elements of a certain style developing in time.

As anyone who has attempted similar research knows, the work in this field is onerous, far from simple, and bristling with methodological traps.² But it is worth pursuing, and not only for the immediate outcomes, whose various spin-offs are always plentiful and surprising. In fact, once a fuller set of case studies is available, it will be finally possible to set aside circumspection, raise our

¹ JESSIE ANN OWENS, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997.

² As regards the philological *coté*, see MARIA CARACI VELA, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. I, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2005, pp. 144-156.

sights and lay genuinely new foundations for a material (and spiritual) history of composing in the Cinquecento.

The examples analysed from this perspective in the following pages belong to the work of two authors to whom musicology commonly attributes a well-defined stylistic identity of ‘monolithic’ connotations: Giovanni Pierluigi da Palestrina (c. 1525-1594) and Tomás Luis de Victoria (c. 1548-1611). Their ‘backstage’ compositional practices, laid bare, can therefore surprise still more, precisely owing to the highly polished facade that obscures them.

In Victoria’s output, the richness of the phenomena of rewriting, revision and retouching has been known for some time.³ Nevertheless, although recognised as a characteristic trait of his compositional personality, this aspect still awaits full study and comparison with other authors.

In short, the most interesting instances in Victoria’s work regard:

- A. The *Lamentations* of Holy Week, preserved in a manuscript version in I-Rvat Cappella Sistina 186 and a printed version included in Victoria’s *Officium Hebdomadae Sanctae* of 1585. Notwithstanding the uncertainty of its date, the version of CS 186 is unanimously recognised as prior to the printed version, on the base of stylistic considerations.⁴ Victoria, beyond retouching details of declamation and melodic ornamentation, intervenes by suppressing or restructuring entire segments, modifying some choices of text expression, rewriting cadences and rationalising the harmonic connections, proposing alternative new sections, and altering some complex structural balances of the series as a whole. The number of the interventions is, therefore, conspicuous, although distributed irregularly. Even if not all the

³ See in particular SAMUEL RUBIO, *Historia de las reediciones de los motetes de T.L. de Victoria y significado de las variantes introducidas en ellas*, «La ciudad de Dios», CLXII, 1950, pp. 313-351; THOMAS RIVE, *Victoria’s Lamentationes Geremiae: a Comparison of Cappella Sistina MS 186 with the Corresponding Portions of Officium Hebdomadae Sanctae (Rome, 1585)*, «Anuario Musical», XX, 1965, pp. 179-208; IDEM, *An Examination of Victoria’s Technique of Adaptation and Reworking in his Parody Masses, with Particular Attention to Harmonic and Cadential Procedure*, «Anuario Musical», XXIV, 1969, pp. 133-152; ROBERT STEVENSON, *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, *passim*; EUGENE CASJEN CRAMER, *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria*, Aldershot, Ashgate, 2001, *passim*; LUCY HRUZA, *The Marian Repertory by Tomás Luis de Victoria in Toledo, Biblioteca Capitular, Mus. B.30: A Case Study in Renaissance «Imitatio»*, Ph.D. diss., University of Calgary, 1997; EADEM, *A Manuscript Source for Magnificats by Victoria*, «Early Music», XXV/1, 1997, pp. 83-98; EADEM, *Multiple Settings of the «Salve Regina» Antiphon: Tomás Luis de Victoria’s Contribution to the Renaissance Veneration of the Virgin Mary, in Encomium Musicae: Essays in Memory of Robert J. Snow*, edited by David Crawford and G. Grayson Wagstaff, Hillsdale (NY), Pendragon Press, 2002, pp. 409-433; and now DANIELE V. FILIPPI, *Tomás Luis de Victoria*, Palermo, L’Epos, 2008 (Constellatio musica, 16), pp. 76-85.

⁴ See FILIPPI, *Victoria*, pp. 76-82 and the cited literature.

modifications are coherent, one recognises a directionality in the revisions, which, in the absence of more precise data regarding the performance destination and other circumstances, suggests reasons of a purely *stylistic* nature.

- B. The compositions preserved in manuscript B.30 of the Biblioteca capitular of the Cathedral of Toledo: three masses (*Ave maris stella*, *De beata Maria* and *Gaudeamus*), three *Magnificats*, the psalm *Nisi Dominus* and the *Salve Regina* for eight voices. They are also included in the 1576 *Liber primus: qui missas, psalmos, Magnificat, ad Virginem Dei Matrem salutationes aliaque complectitur*. The two versions of each work differ in various ways. According to Lucy Hruza, the versions of B.30 emphasise «textural contrast» and sonic variety,⁵ while the printed versions show more integrated and homogenous solutions and a more balanced voice-leading. Moreover, in B.30 there is more ‘expressive’ ornamentation, and less with a structural-cadential function, just as there are more authentic⁶ and non-syncopated cadences (while in the *Liber primus* there are more perfect⁷ and syncopated cadences). Hruza has therefore recognised in these and other specific traits of the manuscript versions the influence of a typically Spanish taste. If the dating of the manuscript to 1576-1577 is correct⁸ – making the various versions thus very close in time – and if, even with some distinctions,⁹ Hruza’s proposition is provisionally accepted, the differences between the versions would be ascribable here not so much to the stylistic evolution of the composer as to the different needs of the destined recipients of the works: the Spanish ecclesiastical institution for which the manuscript was realized (possibly on behalf of Victoria himself),¹⁰ and the Roman and international audiences who would have had the printed edition. It is difficult to establish

⁵ For example, there are clearer contrasts between florid imitative counterpoint and *secco* writing. At an upper level, Victoria substitutes, in the *Missa Gaudeamus*, the short Hosanna I with a new setting for 6 voices in triple time, contrasting with the surrounding sections: cfr. HRUZA, *The Marian Repertory*, pp. 126-128.

⁶ That is, with a leap of an ascending fourth or descending fifth (*clausula basizans*) in the low voice.

⁷ With stepwise descending movement (*clausula tenorizans*) in the low voice.

⁸ HRUZA, *The Marian Repertory*, p. 1; the manuscript is attributed with certainty to the papal copyist Johannes Parvus.

⁹ Motivated by the vagueness of certain affirmations and by the author’s difficulty in interpreting her own results in a coherent way, which gives rise to partial contradictions. The question needs to be reexamined.

¹⁰ As is known, Victoria was always very active in the promotion of his own works, in particular by sending manuscript or printed copies to the chapels of important Spanish ecclesiastical institutions, to potential patrons, etc.

which version preceded the other (in an article of 1997, for example, Hruza arrives in a rather convincing way at the conclusion that the *Magnificats* of Toledo B.30 may be revisions of the printed versions, while in a paper of 2002 she proposes that the manuscript version of the *Salve Regina* might be considered earlier than that of the *Liber primus...*);¹¹ and it might be thought that at least in some cases they had been conceived and realised in parallel.¹² Thus, we see a different factor come into play: the passage *from one geographical and cultural milieu to another*, characterised by different tastes. Setting aside the necessity of further investigations, Toledo B.30 seems in other words to suggest that the questions aroused by the phenomenology of sixteenth-century rewritings and revisions cannot always find an answer in mere issues of chronology and personal style.

- C. Motets republished by Victoria in successive collections. With some exceptions (including *Doctor bonus*, *Cum beatus Ignatius*, *Super flumina Babylonis*), these mainly demonstrate interventions of light retouching, tied to the *labor limae* characteristic of a composer whose output was limited, but highly controlled from the stylistic point of view and edited personally with much care. The matter of Victorian motets then allows us to refer to another delicate problem encountered in this type of investigation: the recognition of the possible contribution of different hands from those of the author (here in particular as regards the use of the accidentals in the editions of Milan, Dillingen and Venice, presumably altered without Victoria's direct intervention).¹³
- D. The polychoral rewritings of the *Magnificat primi* and *sexti toni*, which I will analyse in detail in the third part of this article.

At present, the known cases of revisions in Palestrina's oeuvre are less numerous. However, the identification in the *Liber primus musarum* (Venice, Rampazzetto, 1563) of a different version of the motet *Nativitas tua* included that same year by Palestrina in his very successful *Motecta festorum* opens new horizons.¹⁴ Considering Palestrina's vast compositional output and its complex

¹¹ See respectively HRUZA, *A Manuscript Source for Magnificats by Victoria*, and *Multiple Settings of the «Salve Regina» Antiphon*.

¹² For other considerations in this regard, see also FILIPPI, *Victoria*, pp. 82-84.

¹³ Regarding the revision of the motets, see FILIPPI, *Victoria*, pp. 84-85 and the cited literature.

¹⁴ I have outlined this case in my papers «Palestrina's Nativitas tua Dei Genitrix Virgo. New Perspectives about the Compositional Process in the Renaissance» (South-Central Renaissance Conference «Exploring the Renaissance» 2004, Austin, Texas, aprile 2004) and «Transition as reinvention in works by Palestrina and other Roman composers» (18th International Congress of the International Musicological Society, Universität Zürich, luglio 2007); an ar-

transmission in manuscripts and anthologies, I suspect that other significant examples of revision and rewriting may be found, beyond the few already encountered but still not systematically investigated by scholars. In the central part of this article, I will thus analyse two examples of Palestrinian rewriting alongside, as already anticipated, two cases drawn from the works of Victoria. The typology of these rewritings, linked to the birth and development of the polychoral technique, is the same: as often is the case in the Roman milieu to which they belong, they are characterised by the *passage from mono- to polychorality* (a variant of which is the *change* – most frequently, the *expansion* – of the polychoral scoring).

The study of rewritings requires a close examination of the compositional fabric and a continual exegesis of the author's intentions. For these reasons, it leads almost invariably to the heart of other crucial problems. This occurs also in this case, which moreover regards a hitherto very neglected part of the repertory. In every step of the argument, therefore, specific reflections on the theme of rewriting and revision will be flanked by stylistic observations, in particular regarding sonic creativity and the relationship between polyphonic and polychoral writing in the work of Palestrina and Victoria.

PALESTRINA

The manuscript I-Rvat Cappella Giulia XIII 24,¹⁵ which probably dates from the first half of the 1580s,¹⁶ is a fundamental source for Roman polychorality. In particular, Noel O'Regan has rightly defined it as «the single most important source» as regards the polychoral production of Palestrina.¹⁷

The dating of the manuscript corresponds to a period in which Roman

ticle on the subject is in preparation.

¹⁵ Number 34 of the catalogue JOSÉ M. LLORENS, *Le opere musicali della Cappella Giulia. 1: Manoscritti e edizioni fino al '700*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971 (Studi e testi, 265), pp. 89-92.

¹⁶ Cfr. for example NOEL O'REGAN, *Roman Polychoral Music: Origins and Distinctiveness*, in *La scuola policorale romana del Sei-Settecento. Atti del Convegno internazionale di studi in memoria di Laurence Feininger (Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca Clesiana, 4-5 ottobre 1996)*, a cura di Francesco Luisi, Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento. Servizio beni librari e archivistici, 1997, pp. 43-64: 45.

¹⁷ NOEL O'REGAN, *Palestrina's Polychoral Works: A Forgotten Repertory*, in *Palestrina e l'Europa*. Atti del III convegno internazionale di studi (Palestrina, 6-9 ottobre 1994), a cura di Giancarlo Rostirolla, Stefania Soldati e Elena Zomparelli, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 2006, pp. 341-363: 350.

polychorality had reached its first full maturity.¹⁸ If polychorality's nascent phase – after its incubation in the works of Costanzo Festa, Dominique Phinot, Orlando di Lasso – dated from the beginning of the 1570s with the *Secondo libro delle laudi* of Giovanni Animuccia (1570), it was Palestrina and Victoria who thoroughly developed the technique, in the first experiments of 1572¹⁹ and then in the works included in the collections of 1575-1576.²⁰

Among the thirty-six Palestrinian polychoral works contained in CG XIII 24,²¹ two are revised versions of motets originally published for six voices: *O Domine Jesu Christe* and *O bone Jesu*.²² I will now examine in detail each of these two motets, considering first the monochoral version, then the process of transformation undertaken by Palestrina, and finally the polychoral version itself (the musical Appendix contains all four compositions in full: see examples 1a-1b, and 2a-2b).

A. O Domine Jesu Christe

The *Liber primus ... mottetorum, quae partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus concinantur*, issued in Rome in 1569 by the press of the «heirs of Valerio and Aloysio Dorico»²³ and dedicated to Cardinal Ippolito d'Este, contains motets for various ensembles and with differently characterised writing. Among the pieces for five voices, a broad majority are basically imitative and have a rather dense texture, although with the frequent changes of vocal orchestration and the shifting organisation of contrapuntal structures typical of Palestrina. A small group of compositions, including *O admirabile commercium* at the start of

¹⁸ On polychorality in Rome see particularly: KLAUS FISCHER, *Le composizioni policorali di Palestrina*, in *Atti del Convegno di Studi Palestriniani (28 settembre - 2 ottobre 1975)*, a cura di Francesco Luisi, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1977, 339-363; NOEL O'REGAN, *The Early Polychoral Music of Orlando di Lasso. New Light from Roman Sources*, «Acta musicologica», LVI/2, 1984, pp. 234-251; ANTHONY F. CARVER, *Cori spezzati. 1: The development of sacred polychoral music to the time of Schutz*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 107-125; O'REGAN, *Roman Polychoral Music*; PETER ACKERMANN, *Studien zur Gattungsgeschichte und Typologie der römischen Motette im Zeitalter Palestrinas*, Paderborn, Schöningh, 2002, pp. 177-200; O'REGAN, *Palestrina's Polychoral Works*; FILIPPI, *Victoria*, pp. 86-100.

¹⁹ Respectively in Palestrina's *Motetorum liber secundus* and in Victoria's *Motecta*.

²⁰ Palestrina, *Motetorum liber tertius*, 1575; Victoria, *Liber primus*, 1576.

²¹ See the listing in O'REGAN, *Palestrina's Polychoral Works*, pp. 360-361.

²² Cfr. ACKERMANN, *Studien zur Gattungsgeschichte*, pp. 188-196.

²³ RISM P700. At least another four editions are known, all Venetian: Angelo Gardano, 1579 and 1590, heir of Girolamo Scotto, 1586 and 1600. Modern edition in GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Werke*, hrsg. von Franz Xavier Haberl etc., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1903 (facsimile edition Gregg, Farnborough, 1968), vol. I, and in the *Opere complete*, a cura di Raffaele Casimiri etc., Roma, F.lli Scalera, 1939-1987, vol. V.

the collection, is instead built on a predominant base of animated homorhythm, with clearer formal caesuras and in general a more transparent texture. What in other motets – where hybrid cases between the two typologies artificially isolated here are not lacking –²⁴ are particular effects, aimed at text expression (the opposition of blocks of voices, the synchronous declamation of the text, etc.), here become common currency. For the motets in six voices, Palestrina seems to prefer this second type of writing. In motets such as *O magnum mysterium* or *Viri galilaei*, he thus fully exploits the variety of structural solutions offered by the CCATTB scoring (vocal subgroups of different colour and consistency, to be set in alternation to the *tutti*), avoiding an excessive thickening of the polyphonic fabric. Two canonical motets, *Solve, jubente Deo* and *Pulchra es o Maria*, are exceptions for obvious reasons. Nevertheless, it is noticeable how in the latter, though characterised by a double canon, the orchestration and texture are rather transparent and innervated by vertical sonorities. The two only pieces for seven voices, *Virgo prudentissima* (also with double canon) and *Tu es Petrus*, have an imitative framework.

O Domine Jesu Christe constitutes a particular case within the group of motets for six voices: not for the type of writing in itself, but for the significance of the choices made within a decidedly concise development (45 modern measures, corresponding to half or two thirds of a single *pars* of the other motets for six voices in the book). The special expressive intensity of the piece springs, as obvious, from the text, drawn from the so-called *Septem preces Sancti Gregorii de Passione Domini*: prayers associated as much with devotion for the Crucifix, and in general with the Passion, as with Eucharistic worship, and used often as motet texts:²⁵

O Domine Jesu Christe, adoro te in cruce vulneratum, felle et aceto potatum.

Te deprecor ut tua vulnera sint remedium animae meae, morsque tua sit vita mea.

As noted, the piece is characterised by animated homorhythm *à la Palestrina*, with frequent lightnings and contrasts of vocal orchestration. Beyond occasional desynchronization of the declamation and some hints of pseudo-imitation, genuine

²⁴ For example, see the motet *Ego sum panis vivus*, whose fundamentally imitative texture often clusters in homorhythmic blocks.

²⁵ According to religious legend, Pope Gregory was celebrating mass. During the consecration, Christ appeared to him, surrounded by the instruments of the Passion: a confirmation of His true presence in the Eucharistic species. The scene is frequently represented in Books of Hours, alongside the text of the *Preces*, but also in frescoes and altar-pieces: for example, Jacopo Zucchi painted it for the church of SS. Trinità dei Pellegrini at Rome, in the Holy Year 1575.

imitation occurs only in the *finale* (in free form). From the formal perspective, we can observe the dimensional emphasis on the *exordium* and the *finale* (a situation far from uncommon in motets by Palestrina, reflecting the influence of traditional rhetoric);²⁶ the double exposition of the first three segments (always varied, with ascending or descending climaxes); the presence of a *Generalpause* just before halfway in the piece (b. 25), which highlights the crucial turning-point of the motet; the ensuing supplication («te deprecor...»), prepared by the pause and marked by the only deployment in the piece of a strictly homorhythmic *tutti*. The tonal plan is marked by an expressive use of the cadences, whose *finalis* and typology vary in response to the text.

Let us see now, step by step, how Palestrina expands the six voice version (in itself, complete, successful and admired),²⁷ transforming it into a motet for eight voices in two choirs.²⁸

SEGMENT 1: *O Domine Jesu Christe*

version for six voices, 1569

a) first exposition, in 4 voices

(CATT);

homorhythm, then lightly

animated

b) second exposition, in 6

voices, with progressive entries

(B+CA, CTT);

very varied in respect to a);

extended range both downwards

and upwards; ascending climax

polychoral version, CG XIII 24

a) Choir I; faithful reproduction of 1569

b) Palestrina develops the 1569 vocal blocks in

two choral layers: Choir I is superimposed on

Choir II; on *Christe* the writing is for eight voices

the overall dimensions of this and the following

three segments remain virtually identical

²⁶ See DANIELE V. FILIPPI, *Il primo libro dei mottetti a quattro voci di Giovanni Pierluigi da Palestrina. Edizione critica e studio storico-analitico*, tesi di laurea, Cremona, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale dell'Università degli Studi di Pavia, a.a. 1998-1999, pp. 381-424 *passim*.

²⁷ Giuseppe BAINI mentions *O Domine Jesu Christe* among the motets of this book that Palestrina would have composed for the pontifical chapel, and that would have already been in use before printed publication (GIUSEPPE BAINI, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, Roma, 1828 [facsimile edition Hildesheim, Georg Olms, 1966], vol. I, p. 352).

²⁸ Modern edition in PALESTRINA, *Werke*, vol. VI.

SEGMENT 2: <i>adoro te</i>	
version for six voices, 1569	polychoral version, CG XIII 24
a) first exposition, in 4 voices (CATT); animated homorhythm	a) Choir II; the hinge with the preceding segment is changed, but the material remains substantially unchanged
b) second exposition, in 4 voices (CATB), with variation and transposition downwards	b) Choir I; substantially unchanged

SEGMENT 3: <i>in cruce vulneratum</i>	
version for six voices, 1569	polychoral version, CG XIII 24
a) first exposition, in 3 voices (CCT); strict homorhythm at first, then animated	a) CAT of Choir II; substantially unchanged
b) second exposition, in 3 voices (ATB), with variation and transposition downwards	b) ATB of Choir I; substantially unchanged

SEGMENT 4: <i>felle / et aceto potatum</i>	
version for six voices, 1569	polychoral version, CG XIII 24
in 5 voices (CCATB); anticipated entry of the second soprano, then homorhythm in prevailing long note values, with extensive cadence, followed by a <i>Generalpause</i>	also here it might be said that Palestrina develops the staggered entries of 1569 in superimposed choral layers: the soprano of Choir II enters first, dragging the rest of the group, on which however the entries of Choir I are immediately superimposed; the second part of the segment is written for 8 voices, with livelier animation in comparison to the 1569 version; the <i>Generalpause</i> is preserved.

SEGMENT 5: *te deprecor*
version for six voices, 1569

brief six-voice segment,
 strictly homorhythmic, which
 emphasises the passage to the
 supplication, already prepared
 by the preceding pause

SEGMENT 6: *ut tua vulnera*
version for six voices, 1569

four-voice (ATTB);
 pseudo-imitation

SEGMENT 7: *sint remedium animae meae*
version for six voices, 1569

four-voice (CCAT);
 at first strictly homorhythmic;
 sonic contrast with the
 preceding segment and rhythmic
 acceleration

SEGMENT 8: *morsque tua / sit vita mea*
version for six voices, 1569

actually, two distinct segments

polychoral version, CG XIII 24

eight-voice homorhythm, slightly more animated;
 the text is repeated twice, increasing the tonal
 emphasis on G (the final sonority of the entire
 piece) the dimensions are doubled in respect
 to 1569 (4 measures rather than 2), and this
 tendency toward expansion persists in the
 following segments

polychoral version, CG XIII 24

a) Choir II, reworking 1569, with adjustments
 and inversion of the parts because of the different
 vocal ensemble;

b) Choir I, harmonic variation

c) Choir II, = a)
 the 1569 segment is tripled (with noticeable
 dimensional expansion)

polychoral version, CG XIII 24

the segment is doubled, and there is much less
 contrast with the preceding segment than in the
 1569 version;

a) Choir II follows directly, in continuity with the
 preceding segment;

b) Choir I; variant that follows a similar harmonic
 journey, without transposition

polychoral version, CG XIII 24

Palestrina divides the segment differently, so that
 in the first two repetitions it is all one, while in
 the later repetitions the first part (*morsque tua*)
 falls and the choirs only repeat *sit vita mea*

<i>morsque tua</i> : six-voice, animated homorhythm	a) Choir II; the 1569 segment is compressed for four voices and strictly homorhythmic; the same choir continues with <i>sit vita mea</i> , again simplified in respect to 1569
<i>sit vita mea</i> : free, variously imitative writing, for four voices in different blocks (CCAT, CTTB), finally in six voices for the concluding cadence	b) Choir I; repeats almost exactly <i>morsque tua</i> , changing then the link with the following, and duplicating <i>sit vita mea</i> c) Choir II varies <i>sit vita mea</i> ; Choir I responds with a new variation, on which Choir II is immediately superimposed, until the two choral layers fuse at the close in eight voices; the harmonic substance of 1569 is however largely preserved; the diverse motivic ideas of 1569 on <i>sit vita mea</i> are taken up and developed; the dimensional increase is notable (from 12 to 18 mm.)

The polychoral version is therefore notably faithful to the 1569 version for six voices, both from motivic and harmonic points of view (although with some deviation on occasion of the principal expansions). It presents what might be called a ‘natural’ development of some ideas of the preceding version: the pseudo-imitations and opposed vocal groups of 1569 now become polychoral blocks or layers, segments replicated with different scoring evolve into genuine antiphonal repetitions, and so on. From the dimensional perspective, while in the first four segments the difference is almost imperceptible (from 25 to 27 measures), in the following ones there is an evident extension (from 20 to 35 – in total, from 45 to 62 measures). Moreover, it is in the second part of the motet that a more specifically idiomatic reinvention takes place: Palestrina’s writing becomes more independent from the older version and more idiomatically polychoral (see, for example, segment 6, with the antiphony of blocks in harmonic variation).

As regards form, the framework of the musical rendition of the text remains substantially the same. The principal caesura of the motet falls in both cases between segments 4 and 5, underlined by the general pause and by the homorhythmic declamation of the words «te deprecor» – a rather emblematic case of the expressive and sonic expansion of a pre-existing idea obtained by means of the transition to the polychoral ensemble. However, subtle redistributions of formal emphasis can be observed: the *tutti* of the 6-voice and 8-voice versions are not perfectly coincident; the expansion of the second part means that in the new version the previously mentioned principal caesura is anticipated in the overall formal balance, etc. And there is nothing automatic in the transition from one version to the other. For

example, segment 3, although lending itself to a polychoral replication similar to those of later segments, remains unaltered. Perhaps, the fact that the most apparent interventions of restructuring are concentrated in the second part is determined by the presence of segments repeated by various vocal groups in the first part of the 1569 version.²⁹ The formal alteration of the *finale*, however, is important. There is at first more emphasis on the words «ut tua vulnera», while there is no longer separation between this segment and the successive «sint remedium animae meae» (in 1569 they were sung by different vocal groups). The syntagm «morsque tua», sung solemnly by the full ensemble in 1569, loses importance and becomes more integrated in the surrounding fabric, thus favouring perhaps an even more logical ‘meditation’ of the concluding segment (no longer: «morsque tua / sit vita mea», but «morsque tua sit vita mea, / sit vita mea»).

The two versions are in short very closely related. Yet one recognises the work of a skilful hand in the revision, capable of finding continuity with preceding material, but also of reinventing, where necessary, by marrying technical efficacy to logic in the expressive reading of the text.

Leaving aside for a moment the comparison between the two versions, and concentrating attention on the motet for two choirs, let us summarise its prominent characteristics from the perspective of polychoral technique. The fundamental principle is a mostly animated homorhythm that only occasionally, for precise expressive purposes, becomes strict or on the contrary leaves space for brief imitative entries. Although striking effects are absent, the polychoral idiom is well developed (antiphonal exchanges, the superimposition and fusion of choral layers, the careful management of sonic masses, the importance of harmonic blocks significantly contribute to the formal construction). With the obvious exception of the *exordium*, it is generally choir II that begins the new segment. On only one occasion (the crucial «te deprecor») is there a genuine homorhythmic *tutti* in eight voices, while elsewhere the full ensemble is attained through the superimposition of choral layers.³⁰ In substance, an *exordium* opened by the first choir arrives at the *tutti*, then we have two segments in antiphony, a segment in layered writing for eight voices, the *Generalpause*, the *tutti*, two other antiphonal segments (the first with tripartite geometry 2-1-2), the *finale* that passes from an antiphony of rather broad phrases to briefer exchanges (with the uncoupling of the sub-segment «sit vita mea»), and then to the final *tutti*.

²⁹ Nevertheless, notwithstanding the undoubted relationship between these phenomena (exchanges between contrasting groupings within a single vocal ensemble and exchanges between genuine antiphonal blocks of discrete choirs), one cannot forget the difference that exists between them, if only for the sake of spatialization.

³⁰ Naturally, always within a carefully chosen formal strategy; Palestrina arrives thus at the writing for eight voices: 1) at the end of the introductory segment; 2) immediately before the general pause, in preparation for *te deprecor*; 3) at the end of the motet.

B. O bone Jesu

The *Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, liber tertius*, published at Venice «apud Haeredem Hieronymi Scoti» in 1575,³¹ was dedicated to Alfonso II d'Este, brother of Cardinal Ippolito II d'Este – patron of Palestrina «foelicis recordationis» –³² who had died three years previously. The principal nucleus of the book is constituted by motets in five voices (more numerous than the motets for six and eight voices combined), among which pieces such as *Cantantibus organis* and *Quid habes Hester* stand out for their expressive intensity. Various motets are in responsorial form, and almost all have a predominantly imitative structure. In some, such as the *Ave Maria*, a tendency for the voices to cluster in homorhythmic blocks appears, but without a true clarity, continuity and structural significance. One exception is the *Jubilare Deo*, in which the homorhythm is decidedly more diffuse, notwithstanding the imitative exordium and the continuous, changeable animation of the homorhythmic blocks themselves.

Four of the nine motets for six voices are canonic, and so obviously have an imitative layout (the *Accepit Jesus calicem* contains a canon «tres in unum»³³). In the other motets for six voices, nevertheless, even in the alternation and variety of constructive solutions a greater propensity is apparent toward brief segmentation, the creation of homorhythmic blocks, the opposition of high and low voices, and so on. *Susanna ab improbis*, the first in the section for six voices, marks immediately a change in this sense in respect to the preceding motets for five voices. Similarly interesting is the brief *Haec dies* (whose homorhythmic incipit soon dissolves in imitative and free counterpoint, followed by another homorhythmic section in triple time – «exultemus et laetemur in ea» – and an imitative and melismatic «alleluia»).

We will discuss the motets for eight voices (milestones for Palestrinian and Roman polychorality) in this collection later: let us pause now on *O bone Jesu*.

The text derives from the ancient and widely-known prayer *Anima Christi* (XIV sec.), reproducing (with omissions, modifications and additions) the second part of its standard form:

O bone Jesu, exaudi me, et ne permittas me separari a te; ab hoste maligno defende me; in hora mortis meae voca me, et pone me juxta te, ut cum angelis et sanctis laudem te, Dominum salvatorem meum, in saecula saeculorum. Amen.

In this version, all the most explicit references to the Eucharist and the Passion

³¹ RISM P711. Reprints published *ibidem* in 1581 and 1589, at Milan by Francesco & eredi di Simon Tini in 1587, and again at Venice by Angelo Gardano in 1594. Modern edition in PALESTRINA, *Werke*, vol. III, and in *Opere complete*, vol. VIII.

³² From the dedication that can be read in LINO BIANCHI, *Palestrina nella vita nelle opere nel suo tempo*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1995, p. 155.

³³ In the portrait currently conserved at the Papal chapel, Palestrina holds the music for this motet in his hands (see BIANCHI, *Palestrina*, p. 156).

(«Anima Christi, sanctifica me; corpus Christi, salva me; sanguis Christi, inebria me; aqua lateris Christi, lava me; Passio Christi, conforta me ... intra tua vulnera absconde me») that habitually characterise the prayer are missing. The aspect of *praeparatio mortis* and of supplication in the sight of the extreme hour, united to the foretaste of Paradise, is thus accentuated. The text's character of sorrowful, passionate piety, in perfect syntony with the spirituality of the epoch, remains. The typological kinship with *O Domine Jesu Christe* is clear. Here again, the sequence of brief, intense textual segments (sometimes of only two or three words) lends itself to a setting in which homorhythm, conciseness, strong contrasts and lively harmonic tints convey the devotional content in a perfectly fitting way.

The motet, then, has a fundamental framework of animated homorhythm, in the context of which imitation rises to the role of *effetto*. The contrast between segments (concerning rhythmic pace, vocal orchestration, texture, etc.) and expositions within the segment (often two) is notable. A controlled harmonic variety colours an articulated formal structure, marked by some strong elements: the use of a *Generalpause*, the introduction of a final section in triple time, the recurring of motivic and chordal patterns.

O bone Jesu is exceptional in the 1575 collection for brevity (60 bb.), segmentation, and the preponderance of homorhythmic counterpoint. Nevertheless – beyond recalling preceding motets, such as *O Domine Jesu Christe* – it represents the ultimate achievement of a tendency that in Palestrina appears inherent in the six-voice medium: it is the same tendency we saw in the six-voice motets of this same collection, in contrast with the typical layout of the motets for five voices.

Let us examine here in detail how Palestrina reworks also the 1575 *O bone Jesu* (which Giuseppe Baini, a severe critic of this collection, numbers among the only three motets endowed with «some degree of beauty»³⁴ in order to develop it into a polychoral motet.³⁵

SEGMENT 1: *O bone Jesu*

version for 6 voices, 1575

a) first exposition, for four voices (CATB)

polychoral version, CG XIII 24

a) Choir I; faithful reprise of 1575

³⁴ BAINI, *Memorie storico-critiche*, vol. II, p. 15. The polychoral motets of the collection are also exempted from this criticism: Baini praises above all *Surge, illuminare* (unanimously considered as one of Palestrina's greatest masterpieces).

³⁵ Modern edition in PALESTRINA, *Werke*, vol. VI.

b) second exposition, for six voices, with exchange of voices and additions

SEGMENT 2: *exaudi me*
version for 6 voices, 1575

a) first exposition, for four voices (CATT)

b) second exposition, for six voices

SEGMENT 3: *et ne permittas me*
version for 6 voices, 1575

in four voices (CCAT)

SEGMENT 4: *separari a te*
version for 6 voices, 1575

in four voices (CATB)

SEGMENT 5: *ab hoste maligno*
version for 6 voices, 1575

in six voices

b) Choir II; exact antiphonal repetition of a)

c) expanded reworking, in which the two choral layers are superimposed the segment, divided in two *cola* in 1575, is now divided in three; in consequence the dimensions are enlarged

polychoral version, CG XIII 24

a) Choir I; the 1575 segment is reproduced, preserving the harmonic progression, with adaptations

b) Choir II; as above in the passage from a) to b), in respect to 1575, the intensification given by the higher range of the upper voice remains, but there is no enlargement of the vocal ensemble; the dimensions remain identical

polychoral version, CG XIII 24

a) Choir I; more homorhythmic than in 1575

b) Choir II responds by transposing and varying the unitary segment of 1575 is now divided in two *cola*; in consequence the dimensions are enlarged, and the harmonic destination changes

polychoral version, CG XIII 24

Choir II continues without solution of continuity from the preceding segment, drawing faithfully on the 1575 version

polychoral version, CG XIII 24

On Choir I, which draws closely on 1575 (though the homorhythm becomes stricter), is soon superimposed Choir II (perhaps as a development of the pseudo-imitative idea of 1575), in a layered writing for 8 voices (four + four)

SEGMENT 6: *defende me*
version for 6 voices, 1575

in six voices, but with
 opposition of blocks of three or
 four voices, up to the cadence
 for full ensemble

polychoral version, CG XIII 24

close antiphonal exchange: Choir I/Choir II/tutti;
 the 1575 idea is thus developed according to a
 feature typical of polychoral syntax;
 motivic material and harmony are fundamentally
 preserved; so too is the *Generalpause* that
 separates this segment from the following

SEGMENT 7: *in hora mortis meae / voca me*
version for 6 voices, 1575

in four voices (CCAT), in a
 single segment

polychoral version, CG XIII 24

a) Choir I, which sings the words *in hora mortis*
meae only, is a kind of varied transposition of
 1575

b) Choir II responds with the same harmonic
 scheme of 1575, by adding also the words *voca*
me

the duplication in the first half of the segment
 obviously determines a dimensional enlargement

SEGMENT 8: *et pone me juxta te*
version for 6 voices, 1575

a) in four voices (CTTB)

polychoral version, CG XIII 24

a) Choir I substantially reproduces the 1575
 version

b) in six voices (three + three)

b) Choir II does not follow 1575, but repeats the
 block of Choir I inverting the parts;
 as in segment 2, in the passage from a) to b), the
 intensification given by the higher range of the
 upper voice remains, but there is no enlargement
 of the vocal ensemble; harmonic destination
 changes

SEGMENT 9: *ut cum angelis et sanctis tuis*

version for 6 voices, 1575 **polychoral version, CG XIII 24**

in four voices (CCAT)

a) after a chromatic passage from the triad of G to that of E, Choir I replicates the progression of 1575 in varied transposition

b) Choir II responds with the same harmonic scheme of 1575, by inverting the parts here again, a dimensional enlargement corresponds to the reduplication of the segment

SEGMENT 10: *laudem te, Dominum*

version for 6 voices, 1575 **polychoral version, CG XIII 24**

three to four voices (pseudo-imitation with staggered entries)

a) Choir I reworks the idea of the staggered entries and maintains the harmony of 1575

b) Choir II draws on the continuation of 1575, by varying and compressing the homorhythm the 1575 segment is reproduced by subdividing it between the two choirs, but the dimensions are similar

SEGMENT 11: *salvatorem meum*

version for 6 voices, 1575 **polychoral version, CG XIII 24**

segment strictly tied to the preceding; imitative writing, substantially for four voices (first CCAT, then CATB);

a) Choir I

b) Choir II

in respect to 1575 there is a clearer break with the preceding segment, given the change of choir; the imitative idea of 1575 is preserved, and developed methodically (with entries from the highest to the lowest voices) in each of the two blocks;

notwithstanding the internal differences, the cadential goal is the same;

the dimensional enlargement is marginal

SEGMENT 12: *in saecula saeculorum. Amen.*

version for 6 voices, 1575

in triple time;

writing for four/five/six voices

polychoral version, CG XIII 24

in triple time;

a) Choir I

b) Choir II

c) Choir I + Choir II, in two superimposed choral layers

d) in eight voices

a), b) and c) in fact follow 1575, with the same harmonic journey and even more regular homorhythm; the cadence of c) is more ornamented than in 1575;

d) is a form of variation of c), with homorhythmic alignment of the eight voices, inversion of parts, new cadential ornaments: it thus assumes the function of a sumptuous additional coda, which determines an increment of the dimensions of the *finale*

As in the case of *O Domine Jesu Christe*, one can therefore conclude that the polychoral version is a faithful development of the six-voice version. It tends to maintain all the fundamental ideas of the earlier version, including its harmonic-cadential journey (although with some digressions and modifications of various kinds: more perfect rather than authentic cadences, more major triads as cadential goals, and the notable introduction of the chromaticism *g-g#* with a direct passage from the major triad of G to that of E in segment 9). The polychoral rearrangement nevertheless appears more 'systematic': the homorhythm is less animated and more uniform, imitations are used with parsimony (and opportunely reorganised in structure), the two choirs follow one another and alternate in rather regular blocks. The dimensions increase (from 60 to 77 mm.), in particular as a result of the addition of the 'coda' and the polychoral reduplication of originally monadic segments.

The framework of the musical rendition of the text remains the same (for example, the homorhythmic *exordium*, the *Generalpause*, the imitative idea on «salvatorem», the *finale* in triple time, etc., are retained), but a more remarkable formal reorganisation takes place. This tends to exploit in an ordered and methodical way the idiomatic opportunities of the polychoral medium, by channelling within a marked regularity the typical *varietas* of six-voice motets

(with the continual skilful contrasts of vocal orchestration etc.). The *tutti* of the two versions do not coincide perfectly, a sign of light differences in the overall formal equilibrium. A segment with an increase from four to six voices in the 1575 version may correspond in the polychoral version to a balanced antiphony between the two choirs. And where the scoring of two consecutive segments contrasts in 1575, this distinction is at least in part lost when they come to be antiphonally reduplicated by two choirs in the new version. It is interesting to note how Palestrina retrieves variety and interest by means of the aforementioned interventions on other elements (seasoning and varying the harmonic progression, changing the dimensional relationships, etc.)

As for *O Domine Jesu Christe*, let us again set aside for a moment the comparison between the two versions, and recapitulate the notable traits of the new motet from the specific point of view of the polychoral idiom. Rather short homorhythmic blocks predominate, whose simple antiphonal alternation (Choir II responds to Choir I through variation and transposition) constitutes the fundamental brick of the formal construction – although obviously other solutions are used. There are no cases of particularly close antiphony (with the exception of segment 6, «defende me»), nor macroscopic sonic contrasts. The use of *tutti*, either true writing for 8 voices or the superimposition of two layers of four + four, marks formally significant areas: the closure of the exordium, the episode that precedes the *Generalpause*, and the *finale*. With regard to the formal plan, the play of tension given by the different intervals of superimposition between the choirs and by the varying horizontal dimensional relationship between segments (among which the *exordium* and *finale* have the principal weight) is notable. Thus, ideas sprung from the text and (as we already know) from the preceding version are brought in a new formal dialectic ingrained in the polychoral idiom.³⁶ The overall scheme of the motet provides an *exordium* opened by Choir I that arrives then via superimposition of layers to the *tutti*; a series of antiphonal segments, whose superimposition becomes closer at a certain point, up to the *tutti* that precedes the *Generalpause*; a new series of regular antiphonal exchanges; and the *finale* in triple time that summarises the three modalities of polychoral interaction (exchange, superimposition, eight-voice polyphonic writing).

C. Final observations: polychorality

The six polychoral motets included by Palestrina in the 1575 book of motets

³⁶ See what takes place in segments 2-6. Segments 2 and 3 institute a rather regular antiphonal alternation, while segment 4 (intoned by only Choir II as an immediate continuation of the preceding) interrupts this rhythm by preparing the following 'crisis': in segment 5 («ab hoste maligno») the response between the two choirs is strict and amply superimposed, and in segment 6 («defende me») Palestrina passes from the close exchange to the homorhythmic *tutti*; after the cadence, a general pause follows, creating the primary formal caesura of the motet.

constitute a fundamental stage of Roman polychorality.³⁷ Notwithstanding an underlying recognisable stylistic uniformity, they demonstrate a notable variety, which – as Anthony Carver and Noel O’Regan have rightly observed –³⁸ also derives from the different nature of the set texts. *Ave Regina coelorum* in fact belongs to the specific typology of Marian antiphons, while *Veni, sancte Spiritus* and *Lauda Sion* partially set the homonymous sequences. In this period, the settings of these texts (although broadly ascribable to the category of the motets) always recall characteristic traditions (in the recourse to *cantus prius facti*, in the musical rendering of textual structures, etc.); and it is thus opportune to recognise that they belong to specific subgenres. The Christmas *Hodie Christus natus est* is in its turn a particular case, for the presence of the ritornello «noe, noe». *Jubilate Deo* belongs to the category of the «festal psalm-motets»;³⁹ while *Surge, illuminare*, whose text from *Isaiah* 60, 1-2 is the incipit of the *lectio secunda* of the first nocturn in the matins of Epiphany, can be considered as a ‘normal’ motet.

The characteristics of these works may differ in a relevant way. *Ave Regina coelorum*, for example, opens with prolonged monochoral episodes, of imitative structure and alternated without overlap; only later Palestrina introduces genuine antiphonal exchanges between homorhythmic blocks, and then the *tutti*. *Hodie Christus natus est* instead exploits the possibilities of the polychoral idiom in a more plastic manner, with the richness of contrasts (between melismatic and syllabic writing, between strict homorhythm and imitative entries, between different rhythmic paces, and so on), the recurrence of the cited textual ritornello «noe, noe», and the *finale* in triple time. In motets such as *Surge, illuminare* and *Jubilate Deo*, the polychoral technique gives shape to yet different balances – the *incipit*, for example, is monochoral and imitative in the first motet, fundamentally homorhythmic (but melismatic) and antiphonal in the second. But all in all, the repertory of possibilities is common: the alternation of long exchanges and closer interactions, careful strategic-formal management of the orchestration (single choir, antiphony, two layers, *tutti*), metrical and rhythmic contrasts, the range of solutions that extends from strict homorhythm to free counterpoint and from regular and imperative declamation to the melismatic *jubilus*. Palestrina manages the assemblage of these ingredients with extraordinary skill, creating motets of magnificent workmanship.

³⁷ And not only, given that, as Noel O’Regan recalls, five of these six pieces «were the first *cori spezzati* pieces (i.e. with harmonically independent choirs) to be published by any composer» (see O’REGAN, *Palestrina’s Polychoral Works*, p. 341 and the relevant note).

³⁸ See CARVER, *Cori spezzati*, p. 109-110 and, among O’Regan’s various publications, at least *Palestrina’s Polychoral Works*, p. 343.

³⁹ O’REGAN, *Palestrina’s Polychoral Works*, p. 346.

Manuscript CG XIII 24 is slightly later than *Motetorum ... liber tertius*, and in polychorality's early development, the years (even if few) count. Nonetheless, it seems logical to compare the two polychoral revisions that we have analysed with the small and variegated corpus of 1575. From the comparison, it clearly emerges that the procedures adopted are the same – that is, the outline of the same polychoral style is recognisable. The dimensions are rather contained; in *O bone Jesu* the homorhythm is perhaps more constantly observed; and of course the text of both motets is more frequently and constantly segmented (there are more – and shorter – segments). But overall the two works, notwithstanding their different polychoral structure, are fully coherent with the gamma of possibilities of the 1575 compositions.

The distinctive traits of the two revised motets moreover derive, *mutatis mutandis*, from their monochoral antecedents, both ascribable to the subgenre of devotional motets. Both the monochoral versions share the same characteristics: conciseness, homorhythmic-declamatory layout, and frequently segmented, intense Christocentric texts that Palestrina interprets with supreme mastery by exploiting the possibilities of the six-voice (CCATTB) ensemble. If some traits of the original motets led in an entirely natural way to the transformation, others end by conferring a certain irreducible peculiarity to the polychoral versions of *O bone Jesu* and *O Domine Jesu Christe* (but as we have seen, the Palestrinian polychoral typologies are varied!). In short, there is nothing obvious and mechanical about the process of reworking. Other six-voice motets in the 1575 collection, for example, would have been as suited as *O bone Jesu* to a polychoral reworking. And the presence itself of the six-voice version in the 1575 book, alongside perfectly developed polychoral motets, clearly indicates that the monochoral *O bone Jesu* is not a 'draft' or a 'polychoral motet *manqué*', but the extreme realisation of some traits of the Palestrinian six-voice compositional style already evident in other works (preference for homorhythmic textures, opposition of groups of voices, sectionalisation, emergent role of vertical aggregations, etc.). These tendencies in Palestrina's writing *prepare* the polychoral developments.⁴⁰

On one hand, in the above reworkings we see the continuity between these premonitory signs and genuine polychoral writing; on the other, the co-existence of fully polychoral works and the six-voice *O bone Jesu* in the *Motetorum ... liber* of 1575 also shows the existence of a definite boundary, guarding us against too organicistic interpretations.⁴¹ Polychorality did not arise automatically from

⁴⁰ See O'REGAN, *Palestrina's Polychoral Works*, p. 342: «The double-choir pieces published in 1575 were the culmination of a trend found in Palestrina's music from the 1560s onwards, particularly in works for six voices, towards a more homophonic texture with contrasting blocks of voices».

⁴¹ All these evaluations are, in effect, subjected to various cautions. As occurs frequently in these repertoires, largely insoluble problems relating to precise chronology, to the circum-

such tendencies, although these laid important technical and musical foundations. And when, for disparate reasons, it came to being and had its own peculiar developments (formal idioms, the harmonic independence of the two choirs with all its consequences described effectively by O'Regan,⁴² etc.), Palestrina made free, unforeseeable use of its various compositional possibilities – obviously, according also to the circumstances, the performance context, and so on.

D. Final observations: rewriting

According to the overall logic of this study, the discourse on the 'two + two' Palestrinian motets must close with a brief consideration regarding not polychoral technique, but rather the rewriting in itself and for itself, and the methodological indications that emerge from this experience of analysis.

First of all, an observation on the delicate problem of authenticity. In both cases, we have comparatively strong documentary support. O'Regan states that the inclusion of the two reworkings in CG XIII 24, an authoritative and fundamental manuscript in the tradition of Palestrina's polychoral music, «would seem to indicate that the expansion to eight voices was carried out by Palestrina himself, or under his supervision». Thus O'Regan, an authority about Palestrina's oeuvre and the principal expert in Roman polychorality, considers them «authentic works».⁴³ As I have tried to demonstrate, the results of the compared analyses confirm this conviction. But beyond the single case, one cannot help underlining that stylistic many-sidedness (one thinks again about the polychoral motets of 1575 – few, and rather diverse!), paradoxically combined to the relative impersonality of the language, the vicious circles of attributions, and the problems of dating, always risk setting insidious traps.

Returning to the specific, what status do the two versions of each motet have? Given, on one hand, the publication of the six-voice versions in Palestrina's personal motet collections and the presence of the eight-voice versions in a manuscript such as CG XIII 24, and on the other the stylistic perfection of each version according to the standards of its own compositional *medium*, it seems to me that their autonomy must surely be recognised. Notwithstanding the relatively few changes made by the composer and the unequivocal relationship between the versions, the shift in the technical category (through the adoption of the particular system of polychoral writing) implies that we are dealing with different and fully autonomous works.

stances of the composition, and to the identification of the original destination of every single piece, tend to trigger a web of interdependent conjectures, whose foundation risks becoming less and less verifiable.

⁴² O'REGAN, *Palestrina's Polychoral Works*, p. 344.

⁴³ O'REGAN, *Palestrina's Polychoral Works*, p. 352.

As we have seen, Palestrina's behaviour in this type of reworking is highly interesting, and his approach wholly other than mechanical: sensitive to the structure of the pre-existing version but decisive in exploiting the possibilities of the new *medium*, and entirely faithful to the existing expressive project, although with the redefinition of some details. The decisive importance of the physiognomy of the pre-existing version is evident. Nevertheless, the comparison between the two processes of reworking highlights that unpredictable freedom of the composer mentioned in the preceding paragraph. In certain aspects, in fact, the six-voice *O Domine Jesu Christe* is already 'schematic', with more defined binary segmental repetitions and homorhythmic blocks, while *O bone Jesu*, formally less regular, seems perhaps less predisposed to a polychoral expansion. The difference may seem subtle, but in both cases Palestrina realises the less obvious reworking, giving to *O bone Jesu* a more regular formal schematism and a more rigid structure in homorhythmic blocks.

One of the most fascinating elements of the study of reworkings is the variable balance between conservation and change. What does Palestrina preserve in the transition from one version to the other? Almost everything, in effect: there are no clamorous structural modifications, but adjustments in the articulation between segments, reorganisations dictated by the change of performance *medium*, etc. The main formal and expressive traits are maintained. Nonetheless, the autonomy of the new versions appears undeniable. On what grounds, therefore, does the composer intervene? Certainly modifying the nature of the counterpoint, usually accentuating its homorhythmic character; to which is obviously added a series of minor changes from the melodic and rhythmic point of view, etc. Then there are sporadic but important changes on the harmonic level (an aspect until now largely ignored, unfortunately, in the study of Palestrina). And if, as noted above, the fundamental ideas that generate the form according to the text are preserved, this is not the case with respect to the principles of formal development. Thus, for example, the opposition of the antiphonal blocks tends to alter the overall dimensions (always broadened) and proportions, while in consequence the geometry of the inner articulations also changes, to say nothing of the more marked sectionalisation and greater plasticity of contrasts.

VICTORIA

In the collection *Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima, quae partim octonis, alia nonis, alia duodenis vocibus concinuntur*, published in Madrid «Ex typographia regia, apud Ioannem Flandrum» in 1600 and dedicated to Philip III of Spain, Victoria assembles his own most mature polychoral works

for eight, nine and twelve voices.⁴⁴ It is perhaps the part of his output that has been most neglected by scholars and modern performers, because it is stylistically distant from the most renowned compositions of his Roman period. The sonic moods are very different from those, for example, of the austere and meditative *Officium Hebdomadae Sanctae* – which became Victoria’s ‘trade-mark’ –, and in short too much unlike a certain idealised and arbitrarily simplified image of the Spanish master. Despite such meagre attention, which continues to mar historical and critical judgement of the composer, works such as the *Missa Pro victoria* for nine voices emerge as very rich in interest, both for their compositional structure and for their sonic and aesthetic impact.⁴⁵

Two compositions of the 1600 collection present a distinct and original stylistic synthesis that depends on their particular origin. The eight-voice *Magnificat primi toni* and the twelve-voice *Magnificat sexti toni* are in fact polychoral rewritings of *Magnificats* published earlier for four voices, respectively in 1576 and 1581.⁴⁶ In the following pages, I intend to study the nature of this double reinvention, exploring, as in the case of Palestrina, both the process of reworking and its peculiar stylistic outcomes.⁴⁷

A. Magnificat primi toni

In the collections of 1576 and 1581, Victoria set both the odd-numbered verses of the canticle of the Blessed Virgin (beginning from «Anima mea»), and the even-numbered verses (from «Et exultavit»), in two independent series. This disposition, open to *alternatim* as much as to an entirely polyphonic performance, complied with the customs and needs of different chapels on various liturgical occasions. Save where differently indicated, in the analyses that follow I will consider the *Magnificat primi toni* as a unitary and complete work, the sum of the two series of even- and odd-numbered verses.

⁴⁴ Notwithstanding the title, the collection (RISM V1435) in fact comprises also compositions for four voices (see the catalogue in FILIPPI, *Victoria*, pp. 202-203). Moreover, various pieces for four and eight voices published here had already appeared in preceding collections between 1572 and 1592: Victoria’s habit of reproducing his own compositions even without any retouching in successive editions is known. The 1600 polychoral compositions are also supplied with an organ part, which generally follows the first choir with occasional reductions or additions.

⁴⁵ On the *Pro victoria* see FILIPPI, *Victoria*, pp. 129-138.

⁴⁶ In the same collection of 1581, the *Primi toni* was also reproduced. The modern edition both of the monochoral and the polychoral versions is found in THOMAE LUDOVICI VICTORIA ABULENSIS, *Opera omnia*, ornata a Philippo Pedrell, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902-1913 (fac-simile edition Ridgeway, NJ, Gregg Press, 1965), vol. III.

⁴⁷ The interest of these compositions has already been registered by CARVER, *Cori spezzati*, p. 121.

As apparent from Table 1, the basic scoring for four voices repeatedly changes complexion in the odd-numbered verses (from CATB to CCAT and ATTB), while in the even-numbered verses it increases to five in «Sicut locutus...» and to six, by the insertion of a double canon, in the «Sicut erat...» of the Doxology. The interaction of the two procedures gives an appreciable variety to the unified sequence. Victoria's writing oscillates rather fluidly between imitative counterpoint and homorhythmic declamation, even if a slightly greater propensity towards the latter is perceivable in the odd-numbered verses and an opposite tendency in the even-numbered. Nevertheless, there are no episodes of true homorhythmic synchronisation of all voices, and therefore a non-strict imitative counterpoint prevails: for the most part syllabic, now more dense, now more rarefied, occasionally innervated by homorhythmic pairs or threes. Varied but devoid of clear contrasts, it is articulated in brief episodes, within the overall brachylogy typical of Victoria. Among the different elements that contribute to the 'variety in unity' are metre (with the passage to the ternary measure in correspondence to the «Gloria...») and motif, with the reference to the first *Magnificat* tone often in strong evidence (see for example the «Quia respexit...», with the insistence of the *cantus* on the reciting tone of d, or the «Sicut locutus...», with the intonation in long notes).

The process of reinvention that Victoria undertakes in transforming this *Magnificat* into a polychoral composition allows on some occasions for the integral maintenance of a verse, and on others for its complete rewriting. Between these two extremes, there are no cases of a true reworking of materials, although occasional motivic reminiscences in the new version can be recognised; these depend moreover on the first tone, which functions as a generative matrix of motives in both versions. Table 1 summarises in a schematic way the composer's approach.

The first thing to note, naturally, is that the composition is now unitary in effect, while *alternatim* performance is in all probability excluded: this is confirmed, beyond structural and stylistic considerations, by the Doxology written in a single span.

The two choirs of the new version differ: the first has a higher scoring (CCAT), while the second has the usual CATB layout. This choice, presumably adopted in order to obtain greater brilliance in the polychoral verses and, in general, further possibilities of contrast, influences the percentage of rewriting in some cases. For example, while verse 1 is unchanged from the pre-existing version, verse 2 (which in 1576 was written for CATB but now is entrusted to Choir I, CCAT) has been substantially rewritten. The new verse does not differ much either in dimensions or in other typological-structural aspects. In the light of what will emerge from the comparisons, I believe one can deduce that here the change of ambitus and relationships between the voices – and not other needs of a formal

or expressive order – may have pushed Victoria to reinvent the verse afresh. The motivic reminiscences of the preceding version are in effect weak.

In the third verse, where for the first time Victoria avails himself of both choirs, a different approach emerges. Here, the rewriting aims at the exploitation of the idiomatic resources of polychorality. In short, the new version is differentiated radically from the preceding one in structural terms, through the use of the choirs at first alternated and then superimposed in a layered writing (four + four voices), predominant homorhythm, and notable synthesis (18 bars, rather than 31). And yet connections can be discerned with the 1576 version, once again mediated by the reference to the tone (for example, compare the line of the cantus and its retarded entry in 1600, bb. 1-6, with the corresponding bb. 3-8 of 1576: see examples 3a and 3b in the Appendix).

The fourth and fifth verses are retained without modifications from the 1576 version, courtesy also to the fact that the «Et misericordia...», intoned now by Choir I, already had a CCAT scoring. However, Victoria arranges a shorter new alternative for this verse, in three voices CCA, with canon in unison between the two higher parts.

In the sixth verse, «Fecit potentiam...», Victoria returns to full scoring. Again, he rewrites the verse completely, in order to exploit the possibilities of the polychoral medium, to which he generously recurs (homorhythm in ternary measure, rhythmically very lively antiphonal blocks, superimposition of layers, etc.). The intervention on the succeeding verse is yet more apparent, even with the retention of the four-voice scoring (but with the transition from ATTB to CATB). Victoria entirely abandons the imitative writing and in general the sonic atmospheres of 1576, and realizes *ex novo* a very short verse (passing from 24 to only 9 measures), almost perfectly homorhythmic, in ternary measure, divided in two by a general pause (see examples 4a and 4b in the Appendix). The melodic reminiscence of the initial subject probably depends also here on the tone.

The verse that follows, «Esurientes...», is polychoral and completely rewritten, with notable dimensional contraction (from 25 to 11 bars), while the «Suscepit...» is retained without changes. The five-voice «Sicut locutus...» of 1576, in which the tone was initially in strong and solemn evidence in the top voice, with long note values, was rewritten with a reduction in scoring (to four-voice CCAT) and dimensions (from 28 to 16 bars), at first in ternary measure, and in short without any relationship with the preceding version.

As already mentioned, the doxological conclusion is now composed in unitary fashion: the transition from ternary to binary measure serves as the principal element of articulation between the two halves. The «Gloria...» was already ternary in 1576, but here it is homorhythmic and wholly reinvented, in the ever rapider alternation of the vocal groups. «Sicut erat...», which in the first version was for six voices CAATTB, was also completely rewritten. Nevertheless, it is

interesting to note how a phrase with long note values of 1576 – which, anticipated by the top voice, appears in the second altus and second tenor (transposed) for a total of four times – is found again in the tenor of the second choir in the sumptuous eight-voiced conclusion of 1600, in regular breve note values (see examples 5a and 5b in the Appendix). Here again, the common dependence on the first tone is clear: the notes of the phrase correspond in fact to one of its typical concluding formulas. It is not by chance, I think, that both versions share the elegant and extremely appropriate idea of highlighting this phrase at the conclusion of the *Magnificat*. Rather, it indicates that – even in the absence of extensive reworking of the existing material – in the course of this reinvention Victoria was considering in some measure the compositional model of 1576 even when writing a verse anew. In short, it is a further example of the processes of creative development and reorganisation of preceding ideas whose case history in the work of Victoria is exceptionally rich.⁴⁸

In conclusion to this comparison, we note that the new version is significantly more concise (225 bars⁴⁹ against 303 in the 1576 version, with a drop of more than 25%) and that the material retained unchanged from 1576 – verses 1, 4, 5 and 9 – constitutes more than 40 % (94 bars).

Having begun from an imitative four-voice *Magnificat*, stylistically congruent with so many other examples of his writing in the 1570s and 1580s, what kind of composition, what new form does Victoria arrive at through this reinvention? In other words, how can we describe specifically the 1600 version of the *Magnificat primi toni*?

This polychoral work as a whole is varied and complex (see Table 2). Whether one looks at the technical framework or the sonic outcome, many things are happening. Different episodes follow each other: sections maintained intact from the preceding version, whose writing interprets the text of the canticle with all the proven resources of the polyphonic *ruminatio*; passages impregnated with the polychoral idiom, now with syncopated rhythms, now with antiphonal exchanges combined with harmonic progressions; very terse homorhythmic segments; and so on, in a collection of writing manners that also contemplates the use of the full scoring for eight voices, in a less idiomatically polychoral fashion, or the use of the canon in a spare *tricinium*. It is an articulated musical meditation, characterised

⁴⁸ It is necessary to add that, to complicate things, the 1600 Doxology is all but identical to that of the 1581 *Dixit Dominus (primi toni)* for eight voices (CARVER, *Cori spezzati*, p. 120). The web is therefore still more complex, but this is not surprising, given the abundance of intertextual relationships within Victoria's output (the pioneer of the study of these phenomena is Eugene C. Cramer: see CRAMER, *Studies in the Music of T.L. de Victoria*, in particular, chapters 3 and 5; for a recent critical appraisal of the problem, see FILIPPI, *Victoria*, pp. 72-75).

⁴⁹ Or even 211, if one considers the alternative version of verse 5 for three voices.

by strong and insistent contrasts: dimensional and structural (for example, compare verse 5, of 37 imitative bars, to verse 7, with only 9 homorhythmic bars), metrical and rhythmical (with the frequent alternation of the measures, and the calibrated differentiation of note values), and naturally of vocal orchestration. Under this last aspect, and with obvious consequence on the overall form, an almost regular ternary progression is apparent, based on the pattern Choir II-Choir I-*tutti*. The succession of such contrasting sections places this composition in an unprecedented formal logic, entirely different both from the *alternatim* principle, and from the constantly polyphonic concept of the *Magnificats* with fixed scoring, often characterised by substantial faithfulness to the tone. (The first tone finds its space, however: not only in some passages already mentioned above, but also for example in the «Et exultavit...», a completely rewritten verse, in which the tone stands out still more conspicuously than in the 1576 version).

The polychoral writing adopted by Victoria does not display its idiomatic possibilities in extreme fashion, as can be ascertained in the *finale*: after the ternary, homorhythmic and antiphonal «Gloria...», the «Sicut erat...» resumes a more animated contrapuntal writing, and the overall architecture of the conclusion thus has, surprisingly, more an imprint of polyphonic density than of polychoral sonic masses. Nevertheless, the use of contrasts between sections with different scoring is skilful, and the passage to the polychoral *tutti* is deliberately invested with a peculiar expressive value: see episodes such as «omnes generationes», «[esurientes] implevit bonis», or the start of the doxology.

The penchant for contrasts and the lively sonic creativity that emerge as characteristic of the mature Victoria (at least beginning from the 1583 twelve-voice *Laetatus sum* in three choirs),⁵⁰ produce here a particular alchemy thanks to the synthesis between polyphony and polychorality propitiated by the revision. There would be less imitative writing mingled with the polychoral idiom, if it did not derive from the recovery of a pre-existing text. We might even say: Victoria «would not have written a *Magnificat* thus» at this chronological point, if he had begun entirely afresh. But another of his distinctive features – the habit of reworking his own compositions, of returning to works already perfectly complete in themselves – leads him towards this very fertile association of contrasting sonorities, writing methods, and vocal styles.

B. *Magnificat sexti toni*

Also for the *Sexti toni* Victoria composed and published in 1581 a double series of odd- and even-numbered verses. The basic scoring is different – CATB for the odd-numbered verses, ATTB for the even-numbered –, but the principle according to which it is reduced for the central verse of the canticle (in three

⁵⁰ See FILIPPI, *Victoria*, pp. 97-98.

voices, respectively ATB and TTB) and broadened in the Doxology (with added canonical voice, CATTB and AATTB; see Table 3) is analogous. In spite of the different scoring, the two series are similar and coherent. The sixth tone plays a key role, appearing now in one voice and now in another, sometimes also in long note values, and generates a good part of the *soggetti* (which therefore recall each other more or less faithfully). To the motivic unity determined by the centrality of the tone is added the *unitas in varietate* of the contrapuntal procedures and formal structures. The writing is constantly based on imitation, with rather modest homorhythmic inclinations that generally involve not more than two voices. Text expression is limited. Abstract sumptuousness of the polyphonic fabric prevails, and some typical procedures – vocal leaps, figurations, harmonic inflections – raise the emotional temperature in Victoria's characteristic manner. There are differences: for example, regarding dimensions (especially among the odd-numbered verses, which go from the 9 bars of the first verse to the 32 of the following, while among the even-numbered verses there is more homogeneity), and scoring, as already mentioned. Nevertheless, it is clear that the compositional project as whole privileges uniformity in respect to contrast.

The polychoral reinvention that Victoria achieves for the 1600 collection is still more spectacular than that relative to the *Magnificat primi toni*, given the expansion of the ensemble to twelve voices in three choirs, the second of which with two cantus (CATB-CCAT-CATB; see again Table 3). With respect to the *Primi toni*, an interesting gamut of intermediate approaches is evident between the integral preservation of a verse and its complete rewriting. As we will see, here one can speak properly of a reworking of pre-existing materials, well beyond the motivic contiguity deriving from the sixth tone.

In this case also, the unity of the composition is beyond dispute. Its calibrated formal architecture, with the changes of orchestration that do not follow the binary alternation of odd- and even-numbered verses, does not allow performance in *alternatim*.

Verse 1 was substantially preserved from the 1581 version. Victoria made minimal modifications to the declamation of the text (on the word «Dominum», in the *tenor* and *cantus*) and cut a bar, thus simplifying and shortening the final cadence. The following verse at first presents slight retouchings of various kinds, but then above all a structural revision owing to the change of scoring from ATTB to CCAT. Victoria transposed melodic fragments or entire phrases an octave above in order to exploit the ambitus of the new vocal ensemble, and in the second hemistich also effected an exchange of parts between upper voice and tenor,⁵¹ with opportune adjustments; again, the final cadence was abbreviated by

⁵¹ I use here these terms in structural sense, for the sake of clarity; whereas preserving the real names of the parts, I should say that the line of the second *tenor* of 1581 passes to the first

a measure, contracting its ornamental development.

In verse 3 Victoria introduces polychorality for the first time, using all three choirs (see examples 6a and 6b in the Appendix). Choir 3 begins, resuming the initial imitative segment of 1581 by compressing it («Quia respexit»). The entry of the cantus is anticipated with respect to the preceding version, and its phrase is rhythmically contracted, so that a cadence occurs already in the fourth bar. At this point the argument passes to the second and then to the first choir, whose homorhythmic blocks fragment the text («humilitatem / ancillae suae»). Therefore, in the turn of a few measures, the three choirs are superimposed in layers («ecce enim ex hoc»). A new episode of exchange between the three groups, with an interesting AAB structure (with A *ouvert* and B, melodically symmetrical, *clos*) follows on «beatam me dicent». An impressive superimposition on «omnes generationes» leads to the *finale*, in which the layers are fused in twelve-voice writing. Only in the first segment does Victoria preserve a recognisable relationship with the preceding version, but the phenomenon is of the greatest importance. In the rest of the verse, the composer thinks in a purely polychoral way, making use of its idiomatic possibilities: the short, homorhythmic blocks, and the rapidity of the exchange contrasting to the powerful superimposition of choral layers. Vertical harmony, sonic spatialisation, and the contrasts of the masses dominate at the cost of motivic significance: in this dissolution of the motifs, the reference to the sixth tone, so evident in the 1581 version, is lost for the most part. Whereas scoring and sonic masses are expanded, the verse is reduced exactly by 25% (32 to 24 bb.).

Overall, the 1600 version is significantly more concise than the preceding one (186 bars as opposed to 275 in 1581, with a reduction of around a third). The verses kept intact from the 1581 version constitute 30% (57 bars).⁵²

In verse 4 («Quia fecit...») Victoria passes for the first time to ternary measure: this happens again in another three passages, a sign of a clear interest in diversification and contrasts. And the contrast here is observed on more than just the metrical level: see the return to the monochoral ensemble, the initial imitative writing, the extreme brevity (10 bb., divided into 6+4 by the general pause), the expressive mood – rather, one would say *inexpressive* –, the character almost of ‘liturgical Gebrauchsmusik’ (see example 7 in the Appendix). Even here, there remains a trace of the preceding version. We can recognise the imitative *soggetto* of 1581 transposed up an octave and subdivided between the two cantus of 1600 («Quia fecit mihi ma[gna]»): the first four notes to the second cantus,

cantus of 1600, and that of the *altus* to the second *altus*.

⁵² I include among these last, beyond 7 and 9, also verse 1: in the light also of what has been said regarding the revision of verse 2, however, the case history is more nuanced in respect to that of the *Primi toni*.

the following three to the first). But for the rest, the reinvention is complete, and that demonstrates the deliberateness of the compositional choice in introducing so strong a contrast. Victoria could have preserved the 1581 verse (as he would do later for verses 7 and 9), adapting it and contenting himself with the sonic difference given by the move from twelve to four voices and from animated and layered homorhythm to imitative counterpoint. Instead, he rewrites, juxtaposing against the preceding verse (the epitome of polychoral magnificence) a far more modest one than that of 1581. In short, he ‘adds’ to verse 3, and ‘takes away’ from verse 4.

Victoria almost completely rewrites the following «Et misericordia...», more synthetically than in 1581, passing from 34 to 15 bars (a reduction of 55%). This constitutes the only notable structural difference from the preceding version, considering that the scoring is the same (three voices ATB, which in 1600 belong to Choir III). The writing in imitative-free counterpoint is analogous. The *sogetto* and the initial imitative structure are, moreover, similar;⁵³ significantly, the idea of resuming the sixth tone in long note values on «timentibus eum» remains, although migrating from the *tenor* to the *bassus*. Another approach therefore intervenes in the process of reworking: here Victoria, on the one hand, preserves some fundamental parameters (the scoring, the type of contrapuntal texture) and draws on two important structural ideas that mark the beginning and end of the verse, while, on the other hand, he changes the musical substance and noticeably alters the overall proportions.

In «Fecit potentiam...» (see example 8 in the Appendix) Victoria passes from three voices TTB in 1581 to eight in 1600 (Choirs I and II), and again a strong dimensional abbreviation (from 21 to 12 bars) corresponds to the expansion of the scoring. There are apparently no relationships between the two versions; and the verse of 1600, which begins in ternary measure, is based idiomatically on homorhythmic blocks, declamation and sonic effects.

Verse 7 is instead reused without modification from 1581 and entrusted to Choir III. Clearly, the solemn imitative exordium in long note values on «Deposuit...», commenced by the low voices, assumes now a different meaning through the contrast with what precedes it, and gains decisively in expressive effectiveness (see again example 8). Revising the preceding verses, Victoria has prepared the ground for this one, thus re-employing to the best what he had composed twenty years earlier. Here, the sixth tone is paraphrased in long note values by the *cantus*: its sonic prominence, unique in the 1600 version, characterises yet more this verse.

The eighth verse is opened by Choir I, which on the word «Esurientes»

⁵³ The entry order TAB is preserved, and the intervals are similar: in 1600, however, the *bassus* enters already with the new segment «a progenie».

modifies the imitative structure of 1581, by transposing and compressing it, and by adding a counter-subject in the lower voices. But this calm beginning is only the masterly preparation for the entrance of the other two choirs on «implevit bonis», the second appearance in the work of the full scoring in twelve voices (see examples 9a and 9b in the Appendix). In these few measures, one admires all the freshness and cleverness of Victoria's reworking: skill in the reinterpretation of his own composition, control of the polychoral idiom, and sonic creativity converge in an expressive outcome of clear, supreme efficacy. The verse proceeds then in a fashion wholly independent from the preceding version, by developing polychoral interaction in a play of horizontal and vertical oppositions between *concitato* declamation («et divites dimisit...») and rhythmic stasis («... inanes»). Again, the pluridimensional explosion of the sonic material is matched by a radical synthesis, which reduces by half the length of the verse (from 26 to 13 bars).

Not by chance, the verse where the reinvention produces the most impressive effects in the controlled logic of contrasts that governs this work is found between the only two sections kept identical from the preceding version. Like the seventh verse, the ninth, «Suscepit Israel...», also remains intact.

In contrast, Victoria completely rewrites the following «Sicut locutus...». The weak relationship between the two versions is obviously mediated by the sixth tone, which in 1581 is in *tenor* 2 in long note values, while in 1600 it is paraphrased by *cantus* 1. The new verse is more concise (12 rather than 18 bars), mostly homorhythmic and in ternary measure. Comparing its start with that of «Fecit potentiam...» and the «Gloria...», one can almost speak of a 'ternary ritornello', testifying once again to the complexity of the strategies of unification and diversification adopted by Victoria in this vast sonic architecture. The 1600 final Doxology, composed in a single span, does not have recognisable relationships with that of the five-voice version. In fact, as Anthony Carver has noted, Victoria draws on another composition of his, the already cited three-choir *Laetatus sum* of 1583.⁵⁴ He changes principally the *incipit*, by substituting the six initial measures of 1583 with the current bars 1-3, perhaps in order to pursue the idea of the unifying ritornello. If in this last section of the *Magnificat* there is therefore no direct relationship between the 1581 and the polychoral versions, one nevertheless recognises another case of internal intertextuality in Victoria's oeuvre:⁵⁵ the umpteenth sign of an attitude of reuse of compositional materials

⁵⁴ See CARVER, *Cori spezzati*, p. 120. Carver himself recognises moreover a kind of fixed scheme for Victoria's polychoral Doxologies: the «Gloria...» is set in ternary measure, with antiphonal exchanges that do not necessarily result in a *tutti*, while the «Sicut erat...» is in binary measure and its antiphonal exchanges lead to a conclusive *tutti*.

⁵⁵ I add that there is also a clear relationship between the segment «quaesivi bona tibi» of the *Laetatus sum* and the «beatam me dicent» of the *Magnificat sexti toni*.

even at a distance of many years – an attitude particularly disconcerting when it regards works of extraordinary quality and novelty. Truly, Victoria appears to us here as someone «who brings out of his treasure things new and old».

This synthesis of old and new, which takes form through the reworking, is, as in the case of the *Magnificat primi toni*, highly remarkable. Having removed the fundamental contrast between monody and polyphony regulated by the *alternatim*, new and more varied formal possibilities open up for the composer. As can be seen in Table 4, the overall effect is extremely interesting: the alternation of monochoral episodes (in four or three voices, and differentiated by texture, scoring etc.) and polychoral episodes (in eight or even twelve voices) responds to rhetorical-structural as much as expressive needs. As in the *Primi toni*, an imperfect ‘ternary pattern’ (two monochoral verses followed by one polychoral) prevails, in which the sonic peaks in eight/twelve voices are fittingly prepared, distanced, and contrasted.

Victoria pursues here a genuine aesthetic of contrast: see, for example, the passage from verse 3, which closes on the first great sonic apex of the composition («omnes generationes»), to verse 4, intoned by Choir II (high voices CCAT), imitative, ternary, very concise (it is the only verse completely deprived of repetitions!). Or even again from verse 5 in only three voices, in imitative and free counterpoint, to 6, opened by the homorhythm in ternary measure of Choir I (the first and, apart from the «Gloria...»), only homorhythmic opening) and thereafter typically polychoral, with antiphonal exchanges and an imposing *tutti* in two choirs; and then still to 7, a verse of a completely different sonic and constructive design. As has already been said, Victoria preserves integrally this last verse from the monochoral version, but juxtaposing now this *more antiquo* imitation to the gleaming polychoral segment that precedes it, he pursues and obtains an even more powerful effect. In the different context in which they are inscribed, the sections preserved unchanged from the 1581 version acquire, therefore, a new significance. See also verse 9 – now the longest of the entire work – to which the insistent imitations and the extended coda on the word «misericordiae» confer the character of a meditative pause preparatory to the scintillating *finale* in three choirs. The unchanged verses (1, 7, 9) are all odd-numbered. This depends also on the fact that the even-numbered verses of 1581 were scored for ATTB: in 1600, Choir II instead was CCAT. Evidently, in the new formal and expressive logic of the piece, Victoria wanted a choir of brighter sonority that contrasted both at the level of verse and in polychoral exchanges. In short, it is probable that some local aspects of the rewriting are subordinate to wide-ranging strategic choices.

The new expressive approach developed by Victoria in the years that separate the two versions, orientated to a unprecedented search for effects even within a carefully calculated equilibrium, manifests itself in an emblematic way in the

rewritten verse «Fecit potentiam...». In 1581, the delicate expressive touches did not condition the flow of the counterpoint, and the most notable element was the insistence on the sixth tone in the second part. In the 1600 version, instead, Victoria exploits the possibilities of the polychoral scoring in order to obtain a stream of clear-cut sonic images (see again example 8 in the Appendix). He sets the «Fecit potentiam» for Choir I in ternary measure, then characterises «in brachio suo» with an harmonic inflection (with Eb that propitiates the cadence on Bb), and subsequently triggers an antiphonal exchange on the martial declamation of «dispersit superbos», finally arriving at the *tutti* in the grand cadence of «mente cordis sui».

In the *Magnificat sexti toni* of 1600, this new compositional attitude was accompanied by a clear devaluation of the tone, which generally was instead very evident in the 1581 version. Newly written episodes in which the tone is briefly recalled are not lacking, but sufficient space in the new context is found with difficulty. This also marks a difference with the corresponding *Magnificat primi toni*, in which, as has been said, fidelity to the tone is largely observed. From this point of view, the *Sexti toni* of 1600 pushes further on the field of sonic creativity.

In my view, the effectiveness of Victoria's reinvention of the *Magnificat sexti toni* is exceptional, as much from the formal as from the expressive perspective. The strength and vivacity of the admirably controlled contrasts, and the indisputable originality of the interaction between polyphony and polychorality contribute to great aesthetic value. In typical Victorian fashion, the musical quality is matched by a richness of spiritual suggestions. The listening experience is thus similar to the contemplation of certain great frescoes of the period – in the continual interplay between the details and the overall form, sheer beauty, more than ever *unitas in varietate* and *varietas in unitate*, guides us on a journey of marvel, delight and intense inner motions.

C. Final observations

Looking at the two *Magnificats* from the perspective of the study of rewriting procedures, some specific and methodological suggestions clearly emerge. Among the former is a further confirmation of Victoria's known propensity for conciseness: when he rewrites, he tends to abbreviate. Here this trait is verified not so much in the polychorally revised episodes (in which an homorhythmic compression and a horizontal contraction corresponding to the vertical expansion can be considered as idiomatic), but especially in the new «Et misericordia» of the *Magnificat sexti toni*, which changes neither its scoring nor its structural typology.⁵⁶

⁵⁶ In evaluating this 'quantitative' data it is necessary to take into account the specificity of a

The authorship of the interventions is certain, and the clarity of the chronological data, together with the macroscopic change of scoring and form, eliminates any doubt about the directionality of the modifications and the autonomy of the two distinct versions. In contrast to other cases, therefore, it is possible to evaluate the single choices of the composer with regard to a compositional project in itself clear.

Typologically, we have recognised in the *Magnificats* areas of complete rewriting, areas maintained unchanged from one version to another and, above all in the *Sexti toni*, episodes reworked to various degrees. Among the last, particular interest is aroused by passages such as the «Esurientes implevit bonis» of the *Magnificat sexti toni*, in which Victoria begins from the idea of the preceding version and then develops it in an entirely new fashion, according to the possibilities of the polychoral *medium*. This reworkings allow us, in short, to appreciate once again the continuity of Victoria's work of *inventio*, in all its nuances. It would be intriguing to analyse and compare analogous revisions by different composers: but only new and more indepth studies on the polychoral repertory will enable other cases beyond the few already noted to emerge.

Instead, what do these compositions teach us about Victoria's approach to polychorality and his sonic creativity? The study of the two works demonstrates the full command with which the Spanish composer moved between purely polyphonic and polychoral concepts. The singular stylistic synthesis deliberately realised by Victoria by fitting heterogeneous materials in a new sonic project is striking: an inextricable weaving of conservation and innovation, difficult to place in the little known history of the *Magnificat* as a genre, and even more in the categories and taxonomies of historiographic evolutionism. It is a synthesis that only a composer educated to the highest levels of contrapuntal mastery in the Rome of the 1560s and 1570s could conceive: a figure who had personally contributed to the definition of the polychoral idiom, the first to have published music for three choirs, and who delighted in returning many times to his compositions, to revise and reinvent, establishing a surprising intertextual network in his own limited musical output. In short, only Tomás Luis de Victoria.

CONCLUSIONS

There is a close connection between processes of rewriting and stylistic

unitary and entirely polyvocal performance, no longer in *alternatim*, and the particular needs of the liturgical context. However, the difference with the polychoral rewriting of Palestrina's two motets, in which the tendency was unequivocally towards enlargement, is noticeable.

issues. Thus, in analyses of the kind we have realised on Palestrina and Victoria, a considerable number of suggestions emerge on different fronts.

As regards Palestrina, we have cautiously recognised in the reinventions of *O bone Jesu* and *O Domine Jesu Christe* a kind of missing link in the development of his polychoral style, witnessing almost at first-hand the passage from the homorhythmic blocks of one of his particular interpretations of six-voice writing to the proper orchestration for two choirs.

The study of Victoria's two rewritten *Magnificats* has allowed us to understand the importance of an unprecedented experiment of syntheses between polyphony and polychorality, whose expressive consequences are striking. Beyond the specific interest of this incursion in a little known territory of his oeuvre, the case of the *Magnificats* raises questions regarding in retrospect not only Victoria's but also Palestrina's polychorality, and in general that of all Roman composers: what relationship was there between *polyphony* and *polychorality* in their works? And what role was played by an interest in sonic *contrasts*?

The comparison on this terrain between Palestrina and Victoria is complicated by a web of problems of genre and dating. If, in fact, for Victoria we have the difficulty of precisely dating the single compositions of a published collection such as that of 1600 (issued several years after the preceding publications), Palestrina's polychoral repertoire is transmitted in large part in manuscripts or in posthumous publications and pivots on a central *corpus* dating from the 1570s and 1580s. There is therefore the risk that the comparison is distorted by such a chronological mismatch. For this reason, I believe it appropriate to stay within a pragmatic evaluation, without jumping to hasty conclusions about the artistic personality of the two composers: to counterbalance a 'conservative Palestrina' with an 'innovative Victoria' would be grossly misleading.

For both Palestrina and Victoria, the adoption of polychoral writing certainly implies a more marked orientation to *Klanglichkeit* and a greater percentage of homorhythm, but only in some cases – generally in compositions of rather short span – does the homorhythmic counterpoint have the upper-hand over free-imitative counterpoint. Elsewhere, free-imitative textures are instead integrated with homorhythmic writing, with variety of equilibriums and solutions.

In Palestrina's polychoral compositions, the grounding in imitative counterpoint is mostly highly perceptible (both for the presence of entire imitative segments and in general for the contrapuntally animated texture). The integration of different writing styles creates a striking *varietas* but not deliberately accentuated local contrasts. In the compositions for twelve voices, for example, there is never a weighty opposition between a single choir and the *tutti* in three choirs.⁵⁷

⁵⁷ A particular case is that of the *Salve Regina* preserved in the manuscripts CG XIII 24 and I-Rn 77-88: three distinct monochoral sections (one for each choir) in mostly free-imitative

Even when, in the masses, there are internal monochoral sections, it seems that Palestrina tends to attenuate rather than accentuate the contrast (as in the *Kyrie* of the *Missa Hodie Christus natus est*, in which the *Christe* in four voices has an homorhythmic incipit, while the following *Kyrie II* in eight voices has an imitative beginning). Carver defines a motet such as *Spiritus sanctus replevit* in eight voices as «[Palestrina's] closest rapprochement to the Gabrielian manner».⁵⁸ In fact, the idiomatic elements of a mature polychoral style are here (from the homorhythmic declamation in short note values to the changes of metre). But the concept remains strongly marked by the polyphonic-imitative thought, as one sees in crucial places such as the *incipit*, with its two well-spaced duets, and the alleluiaic *finale*. And although the vocal orchestration may be skilfully moulded to the service of expressivity, there is no marked taste for the opposition of sonic masses. On an almost infallible control of the formal architecture, obtained with the proper means of polyphonic writing (that is, working on motivic material, the geometry of counterpoint, harmonic and cadential syntax, and vocal projections of the text), Palestrina grafts the new possibilities of the polychoral idiom, without any need of more exaggerated sonic oppositions.

In Victoria, the contrasts are more extreme. An aesthetic orientation that had already emerged in the 1583 *Laetatus sum* (and which cannot therefore be defined as late and extraneous to his Roman period) certainly finds its greatest expression in the masses and the *Magnificats* published at Madrid in 1600.⁵⁹ The factors that principally contribute to the establishing of these contrasts are the changes of scoring, and the polar opposition between free-imitative and homorhythmic counterpoint.

Even in the same collection, however, Victoria follows different paths, rooted in the models he uses: the parody of (1) polychoral works already imprinted with the aesthetic of the contrast (*Missa Laetatus sum*) or (2) not (*Missa Ave Regina coelorum*), or instead of (3) non-polychoral but strongly characterised works such as the chanson *La bataille (Missa Pro victoria)*, and, on the other hand, the revision of (4) pre-existing monochoral versions (in the case of the two *Magnificats* that we have analysed), leading to different outcomes.

In the *Missa Ave Regina coelorum*, for example, the polychoral style is 'advanced'

counterpoint are followed by one for two choirs, with homorhythmic antiphonal or superimposed blocks, while the concluding section is for three choirs, with blocks initially quite long and animated, then shorter and homorhythmic, and an imposing *tutti finale*. In short, it is an unusual sonic-formal project, *sui generis* in the Palestrinian output for its particular formal 'ordered imbalance' and the conspicuous use of the contrast of scoring in a *formbildend* sense. But here too, in the progressiveness of the transition from one sonic extreme to the other, Palestrina's usual aversion for excessive local contrasts can be recognised.

⁵⁸ CARVER, *Cori spezzati*, p. 114.

⁵⁹ In shorter pieces like the sequence *Victimae paschali laudes* or the motet *O Ildephonse* one could hardly expect to find so many contrasts and so many different technical solutions.

(for example, through declamation in short, syncopated note values that recalls the coeval sequences *Victimae paschali laudes* and *Lauda Sion*), but there is not a formal quest based on *contrast*: one would rather speak more blandly of ‘*varietas*’. Victoria, nevertheless, does not renounce the insertion of entire episodes in imitative writing (for example, the *Christe* in five voices, in part the *Crucifixus* in four, and especially the *Sanctus* and the *Benedictus*, separated by the contrasting *Hosanna* I).

In the masses *Pro victoria* and *Laetatus sum*, a sonic creativity emerges with the same clarity as in the case of the two *Magnificats*, expressed both through the combination of episodes in imitative polyphony and polychoral episodes, and more generally through the greater valorisation of the contrasts. See, for example, the *Credo* of the *Pro victoria* (with episodes strongly characterised by the polychoral idiom combined with elements of the ‘battle’ style, as against contrapuntally animated segments entrusted to a single choir, internal sections for reduced scoring, etc.), or those passages of the *Laetatus sum* in which episodes for three treble voices are juxtaposed to grand polychoral masses.

Here and in the *Magnificats*, the same sensibility is manifested, the same sonic creativity. But it is clear that in the masses the imitative episodes remain rather isolated ‘artifices of contrast’. In the *Pro victoria*, for example, they do not in general build a lasting polyphonic organisation and are conditioned by the predominant homorhythmic background, by the brevity of the segments, and so on. The peculiarity of the genesis of the two *Magnificats*, instead, creates a polar antagonism, almost an *alternatim* of a new kind, between the polychoral idiom for full ensemble and contrapuntal writing for reduced ensemble, making them unique. These works anticipate formal developments that were to come in the following decades.⁶⁰

* * *

⁶⁰ In order to depict more fully the polychoral style of the 1600 collection, it would be necessary also to examine a much more obscure figure: the Flemish Philippe Rogier (c. 1561-1596), active at the Madrid court since 1572. What remains of his polychoral output for eight and twelve voices (see CARVER, *Cori spezzati*, pp. 125-128) seems extremely interesting for its pursuit of striking contrasts, and the variety and vivacity of the formal and expressive ideas. The date of Rogier’s death poses an irrefutable *terminus ante quem* for the compositional chronology, but the manuscript tradition of his music is highly problematic (both for conflicting attributions and for the difficulty of identifying later interventions), as pointed out by Alfonso de Vicente in *Los comienzos de la música policoral en el área de la Corona de Castilla. Algunas hipótesis y muchas preguntas* (unpublished version of a paper presented at the seminary «La tradizione policorale in Italia, nella penisola Iberica e nel Nuovo Mondo», Venice, Fondazione Levi, October 2005; I wish to thank professor de Vicente, who not only sent me a copy of his essay, but also took the pain to read a preliminary version of the present article, and made important observations). Thus, the questions regarding the relationship between Victoria’s compositions and the works dubiously attributed to Rogier will have to remain unanswered for the moment.

The double case of polychoral reworking analysed in these pages has presented different and only in part comparable problems, because of the diverse gamut and phenomenology of the changes (more extensive in Victoria, more contained in Palestrina), and of the greater autonomy of the new sonic projects undertaken by Victoria in respect to the more linear polychoral expansion carried out by Palestrina. Nevertheless, this comparative study (as always happens in analytical investigations of the kind) has collected valuable information and suggestions. Even merely knowing that composers such as Palestrina and Victoria⁶¹ undertook reworkings of this kind, and knowing *how* they did it constitutes a valuable acquisition. We understand better their methods of work, the strategies and parameters of their interventions on previously composed music, and in short their relationship with the works themselves. And in cases of problematic attributions of other reworkings, the knowledge that these possibilities existed in their mental horizons might be decisive.

The catalogue of known cases of reworking by sixteenth-century composers appears in constant expansion, and throws new light on the compositional process of the late Renaissance – which obviously includes other well-known typologies of reuse and reinvention, such as borrowing, *imitatio*, parody, etc. –, revealing once again its extreme dynamism. The composers revised their own works (even if fully complete and already published) in different ways and on different occasions, and stimulated by different factors.

The incidence of these phenomena is probably much greater than we are accustomed to thinking. Outside specific or indepth studies, reworkings and revisions can easily be mistaken for secondary and insignificant documents of the tradition of an already known piece. Different versions can be found in anthologies (such as Palestrina's *Nativitas tua*, of which above), in reissues (for example the lauda *Poi che 'l cuor mi stringe et serra* by Animuccia),⁶² in manuscripts (as in the case of the two Palestrinian motets analysed here, but also of Victoria's works in Toledo B.30, or the polychoral reworkings of Annibale

⁶¹ If we are certain that Victoria made the changes himself, in the case of the two Palestrinian motets, as already noted, the attribution of the revision to the hand of Palestrina is perfectly plausible.

⁶² Published in the first (1563) and second book (1570) of his *laudi*: see LOTHAR SCHMIDT, *Die römische Lauda und die Verchristlichung von Musik im 16. Jahrhundert*, Kassel, Bärenreiter, 2003 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, 2), pp. 83-85. Another very interesting example, again in the Roman area although dating to the early seventeenth century, is given by Giovanni Francesco Anerio's *Motecta*, published in 1609 and then revised in 1620. See GRAHAM P. DIXON, *Progressive Tendencies in the Roman Motet During the Early Seventeenth Century*, «Acta Musicologica», LIII, 1981, pp. 105-119: 115; but the revisions extend much further than suggested by Dixon, as I hope to be able to show in a forthcoming study.

Zoilo⁶³ and Luca Marenzio⁶⁴). And even when different versions are available in modern editions, as in the complete works of composers such as Palestrina and Victoria, the particularity and the importance of the relationship between them may not immediately arouse scholarly attention. It is very probable, moreover, that a still greater number of reworkings tied to specific circumstances might have been irredeemably lost.

The composers of the Renaissance, even those that we persist in believing ‘classically’ free from «second thoughts»,⁶⁵ were often retracing their steps. And where the footprints are superimposed, the work of tracking them along the paths of musical creation is made yet more difficult and fascinating.

⁶³ I allude to the two distinct versions of the *Regina coeli*, for 12 and 20 voices, in the manuscript I-Rn Mus. 77-88: see LUCIA NAVARRINI, *Un precursore di Ruggero Giovannelli: Annibale Zoilo (1537?-1592)*, in *Ruggero Giovannelli «musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo»*. *Atti del convegno internazionale di studi (Palestrina e Velletri, 12-14 giugno 1992)*, a cura di Carmela Bongiovanni e Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1998, pp. 487-508, and ACKERMANN, *Studien zur Gattungsgeschichte*, pp. 197-200.

⁶⁴ See MARINA TOFFETTI, *Note a margine del processo compositivo marenziano. I salmi «Jubilare Deo» e «Laudate Dominum» nella duplice versione a otto e dodici voci* and FRANCESCO ROCCO ROSSI, *Marenzio, la Polonia e un'intavolatura per organo: le due versioni del mottetto «Jubilare Deo ... Servite»*, both in *Miscellanea marenziana*, a cura di Maria Teresa Rosa Barazzani e Antonio Delfino, Pisa, Edizioni ETS, 2007 (Diverse voci..., 9), respectively at pp. 71-148 and 149-192.

⁶⁵ JOHN MILSOM, *Tallis's first and second thoughts*, «Journal of the Royal Musical Association», CXIII/2, 1988, pp. 203-222.

FABRIZIO BIGOTTI

Logos & Melos

La «Rhetorica» aristotelica nell'estetica musicale del seicento italiano:
dalla «seconda prattica» alla «teoria degli affetti»¹

«Vox est sonus animalis a glottide ex percussione respirati aeris ad affectus animi explicandos productus».² Con questa definizione, tratta dalla *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, il padre gesuita Athanasius Kircher compendia nell'anno 1650 lo *status quaestionis* sulla concezione classica della voce, consolidando allo stesso tempo le basi per quella 'teoria degli affetti' che costituirà la concezione musicale ed estetica dominante in tutto il Seicento. Così, nelle ascendenze filosofiche della definizione Kircheriana, *la voce e l'affetto* vengono a costituire elementi di un laboratorio alchemico in cui il musicista si muove alla ricerca della perfetta «espressione dell'affetto musicale» e, proprio per questa ragione, diviene di fondamentale importanza rintracciare le origini culturali e linguistiche di un approccio teoricamente così connotato.

Il termine latino *adfectus* deriva dal verbo *adfacio* che indica tanto il «rendere affetto da» quanto «l'influire su». Nella prima accezione esso è determinato dall'ablativo cui è accompagnato e che qualifica la specificità dell'affetto (*laetitia, dolore, maestitia*), nella seconda si riferisce, invece, al soggetto cui afferisce, l'animo oppure il corpo.³ Quest'ultimo significato, relativo al corpo, individua

¹ Il presente contributo è stato presentato nell'ambito del Seminario Internazionale di Studi promosso dal Centro Interuniversitario di Ricerca, Fenomenologia e Arte (CIRFA) dal titolo *Passioni aperte*. Uno sguardo dal XXI secolo, svolto presso l'Académie de France à Rome, dal 28 febbraio al 14 marzo 2006 sotto la direzione del Prof. Pietro D'Oriano, che ho l'occasione qui di ringraziare.

² «La voce è un suono proprio dell'animale prodotto dalla glottide mediante una percussione dell'aria respirata volto ad esprimere gli affetti dell'anima»: ATHANASIVS KIRCHER, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni, in X libros digesta*, Romae, ex Typographia Haeredum Francisci Corbelletti, MDCL, Liber I, caput X: *De vocis natura ac Genesi*, p. 20 (ed. anast.: ATHANASIVS KIRCHER, *Musurgia Universalis. Zwei Teile in einem Band Mit einem Vorwort, Personem, Orts-und Sachregister von Ulf Scharlau*, Hildesheim, New York, 1970; traduzione dell'autore). Per una ricognizione generale su quest'opera, si veda il recentissimo volume di TIZIANA PANGRAZI, *La "Musurgia universalis" di Athanasius Kircher. Contenuto, fonti, terminologia*, Firenze, Olschki, 2009, pubblicato quando questo saggio era già in fase avanzata di pubblicazione.

³ Similmente DESCARTES, *Les passions de l'âme*, Capitolo primo, art. 1: «Per cominciare, io considero che tutto ciò che avviene o capita di nuovo è, in genere, chiamato dai filosofi passione rispetto al soggetto cui capita, e azione rispetto a quello che lo determina. In tal modo, benché agente e paziente siano spesso molto diversi, l'azione e la passione sono sempre una medesima cosa con due nomi, secondo che la si riferisce all'uno o all'altra di quei due soggetti». Trad. it. di Eugenio Garin, in CARTESIO, *Opere*, Vol. IV: *Le passioni dell'Anima, Lettere*

altresì gli elementi cardine di quella fisiopatologia galenica, e più in generale medica, cui lo stesso Kircher mostra più volte di riferirsi citando le teorie di Paracelso e Fludd,⁴ fisiopatologia che permette di iscrivere l'originale terminologia greca del verbo *páthein* (*subire, patire*), e del corrispondente sostantivo *páthema* all'interno della tipologia semantica di *adfectus*. Questa duplice valenza semantica, peraltro, sembra persistere inalterata all'interno dell'impianto sia teorico sia musicale del primo barocco. Secondo l'avviso di Ercole Bottrigari,⁵ infatti, il progetto del musicista deve essere, quello

della espressione de gli affetti & della pronunzia delle parole; dalle quali, & massimamente imitate dall'Eccellente musico nella sua Cantilena, veramente deriva il maggiore de tutti i commovimenti de gli animi delle persone ascoltatrici.

Proprio in ossequio a questo scopo emotivo ed evocativo insieme, l'«affetto» è un titolo generalmente ricorrente nelle opere dei musicisti di inizio Seicento; è il caso, ad esempio, degli *Affetti spirituali a due voci* di Severo Bonini (Venezia, 1615), de *I Pietosi affetti* di Sebastiano Miseroca (Venezia, 1618), degli *Accenti spirituali* di Sigismondo Largari (Venezia, 1620).⁶

Tuttavia, come nel caso della radice etimologica, neppure la definizione della voce, come denotata dalla propria capacità di esprimere affetti, rappresenta un'elaborazione del tutto originale del Seicento, ma trova la sua collocazione nel solco della filosofia greca e dell'oratoria classica che fanno della voce lo strumento della razionalità stessa, espressa attraverso il *λόγος* (*lógos*). In tal senso, se già Platone aveva esaltato la parola come espressione della razionalità umana, fu però solo Aristotele che integrò l'elemento spirituale del *lógos* (*parola, ragione*) con quello fisiologico del *páthema* (*affetto, affezione, emozione*), saldando tra loro le due accezioni attraverso una stretta correlazione di rimandi ed implicazioni reciproche. Scrive infatti Aristotele nel libro intitolato *De Interpretatione* (*Sull'espressione*):⁷

I suoni articolati dalla voce sono simboli delle affezioni dell'anima ed i segni scritti lo sono di quelli della voce.

Sebbene così immediatamente legata alle sue ascendenze classiche, ed in

sulla morale, *Colloquio con Burman*, Bari, Laterza, 1999, p. 3.

⁴ KIRCHER, *Musurgia*, cit., pp. 398 (per Paracelso), 335, 370 (per Robert Fludd).

⁵ ERCOLE BOTTRIGARI, *Il desiderio ovvero de' concerti di varii strumenti musicali*, Bologna, appresso Gioambattista Della Gamba, 1599, p. 12.

⁶ GINO STEFANI, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1987, nota 71, p. 111, *passim*.

⁷ ARISTOTELES, *De Interpretatione*, 16a, 3-4.

particolare alla figura di Aristotele, la storia del pensiero estetico-musicale seicentesco riconobbe solo di rado le proprie origini. La percezione immediata che il XVII secolo ebbe nella teorizzazione dei problemi musicali fu, infatti, eminentemente legata alle figura di Platone, Pitagora o Boezio, e solo incidentalmente a quella di Aristotele. L'occorrenza stessa del nome del filosofo nei trattati di estetica del tempo mostra una frequenza marginale che stupisce se confrontata con quella di altre *auctoritates*: Kircher, ad esempio, cita il nome di Aristotele 19 volte rispetto alle 27 di Platone o alle 24 di Pitagora.⁸ Si sarebbe quasi tentati di tracciare le linee di un rapporto di proporzionalità inversa tra la opaca visibilità di cui l'autore godette nel dibattito musicale coevo e l'incidenza che, a livello sia storico sia strutturale, effettivamente svolse.

In realtà, se si presta attenzione al fatto che per la definitiva affermazione delle teorie estetiche di Descartes in materia musicale, iniziata nel 1618 con il *Compendium Musicae*, è possibile fissare come *terminus post quem* il 1649 – data cui si situa la pubblicazione de *Les Passions de l'âme* –, il ruolo che nella codificazione della cosiddetta *Affektenlehre* svolse la teoria aristotelica delle passioni sviluppata nella *Rhetorica*, intesa quale unica reale alternativa precedente a Descartes, assume contorni molto vasti e, anche per questo, meno facilmente individuabili. Al delinarsi di un simile assetto culturale contribuiscono, da un lato, considerazioni specifiche relative in varia misura alla diffusione dei testi aristotelici, alla loro rielaborazione ed al ruolo cui, nella controriforma, fu legata la rivalutazione della filosofia aristotelico-tomista; dall'altro, il dato che la dimensione retorica dell' *affectus musicale* costituiva già da tempo un patrimonio della cultura musicale italiana dei secoli XV e XVI, all'interno del quale la codificazione del rapporto testo-musica operata dai teorici della Camerata non sancì altro che il consolidarsi di una prassi musicale legata alle esigenze del testo, fosse quello sacro della messa o profano del madrigale.

Non costituisce perciò un caso che già nelle *Istitutioni Armoniche* di Gioseffo Zarlino (1558), il teorico per eccellenza dello stile polifonico rinascimentale, di quella, cioè, che va sotto il nome di *Prima prattica*, sia possibile rilevare un'attenzione tutta peculiare per le esigenze del testo:⁹

⁸ KIRCHER, *Musurgia Universalis*, cit., *Person und Ortsregister*, pp. XII-XIII, XX, XXI. Le occorrenze relative ai filosofi antichi risultano così articolate:

<i>Aristoteles:</i>	pp.	A 2, 3, 4, 8, 40, 46, 49, 71, 140, 362, 532-533, 538, 554, 571; B 30, 211, 455 XV;
<i>Plato:</i>		A 23, 39, 68, 71, 140, 151, 422, 533, 535, 538, 554, 571, B 28, 30, 213, 225, 366, 375, 426, 439, 441, 447-48, 451, 454, 456, 461
<i>Pythagoras:</i>		A 71, 192, 139, 151, 216, 504, 533, 536, 537-538, 549, 566; B 202, 217, 228, 346, 350, 352, 371, 374-375, 448, 455, 460

⁹ GIOSEFFO ZARLINO, *Istitutioni Armoniche divise in quattro parti, nelle quali, oltre alle materie*

L'harmonia [...] sia totalmente accomodata alla Oratione: cioè alla parola, che nelle materie allegre l'harmonia non sia flebile per il contrario, nelle flebili l'harmonia non sia allegra.

È forse in parte anche per questo motivo che una più chiara descrizione degli elementi retorici che presiedevano alla fondazione del nuovo stile italiano si ebbe soprattutto in Germania ad opera di autori come Gallus Dresler e Heinrich Faber, le cui opere, in tal senso, rappresentarono il precedente immediato della successiva sintesi kircheriana. Sul tema dell'origine e dell'evoluzione della teoria della *Affektenlehre* quale fenomeno specifico codificato dalla sensibilità teorica e musicale d'oltralpe, Gregory Butler ha scritto:¹⁰

il termine Affektenlehre fu coniato per la prima volta da musicologi tedeschi come Kretzschmar, Goldschmidt e Schering per riferirsi al procedimento di applicazione alla musica barocca delle dottrine greche e romane sulla retorica e l'arte oratoria. Non sorprende che sin dagli inizi il termine stesso e ciò che in esso è compreso – ossia lo schieramento sistematico dei mezzi retorici per controllare e dirigere le emozioni del pubblico – fossero già nel tardo Cinquecento concetti estetici essenzialmente tedeschi. Sia Michael Praetorius che Heinrich Schütz fanno riferimento alla novità del linguaggio musicale italiano saturo di retorica nella Germania del primo Seicento. Ma mentre in Italia questo linguaggio madrigalistico era sorto naturalmente come conseguenza della stretta correlazione fra testi poetici e musica, per i giovani musicisti tedeschi esso era totalmente estraneo, ed era qualcosa da insegnare e da apprendere, sicché la sua presentazione in Germania tendeva ad essere didattica e dottrina.

La coscienza di questo fenomeno, dunque, ebbe origine proprio in Italia, dove le esigenze del nuovo stile fornirono terreno fertile per le dispute, prima, e per le grandi teorizzazioni, poi: basti pensare al dibattito tra l'abate Giovanni Maria Artusi e Claudio Monteverdi tra il 1600 ed il 1603, alle dichiarazioni del reverendo Adriano Banchieri nel *Prologo* della sua Opera XVIII, il *Festino nella Sera del Giovedì Grasso avanti Cena* (Venezia, 1608), nel quale l'autore si schiera apertamente con i sostenitori del moderno stile, per giungere poi alle dichiarazioni di Michael Praetorius ed all'opera di Kircher.

Nel suo sviluppo storico tale aspetto fu largamente incentivato dal lungo processo di 'retoricizzazione' della musica veicolato dalla diffusione e dalla ricezione delle opere aristoteliche nel XVII secolo.

appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi de' poeti, istorici e filosofi, Venezia, appresso Pietro da Fino, 1558, cap. XXVI.

¹⁰ GREGORY BUTLER, *La Retorica tedesca e la Affektenlehre*, in *Enciclopedia della Musica*, Diretta da Jean-Jacques Nattiez, IV: *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, p. 447.

1. CENNI SULLA TRADIZIONE RETORICA PRIMA E DURANTE IL RINASCIMENTO

Attraverso le mediazioni di Cicerone, prima, e di Quintiliano, poi, la *Rhetorica* sopravvisse per tutto il medioevo all'interno delle discipline del *Trivium* (dialettica, grammatica e retorica), anche se questa pratica di studio si basava su una conoscenza indiretta del testo. Traduzioni anche importanti furono quelle dall'arabo in latino di Ermanno il Tedesco nel 1256, cui fece seguito quella di Guglielmo di Moerbeke tra il 1269 ed il 1270, ma in genere il Medioevo latino stimò soprattutto l'opera logica di Aristotele, trascurando significativamente i testi della *Rhetorica* e della *Poetica* – che pure conobbe grazie alle traduzioni latine di Moerbeke nel 1278. Questa situazione subì un deciso mutamento solo con l'Umanesimo, quando il testo della *Rhetorica* fu nuovamente tradotto e corredato da una più ampia serie di commenti, realizzati a partire dall'originale greco. Un dato in tal senso significativo è quello offerto dalla fortuna editoriale del testo, che, tra il 1570 ed il 1605, conta in Italia non meno di 20 edizioni, delle quali 7 a Venezia, 3 a Bologna e 2 a Roma.¹¹ Grazie infine alla traduzione approntata da Giorgio Valla nel 1498, ebbe nuova diffusione anche la *Poetica*, che, insieme alla *Rhetorica*, costituisce l'altro testo cui si rivolgono le presenti riflessioni.¹²

Quando l'esercizio retorico passò al XVII sec. esso venne compiutamente riformulato all'interno di una nuova prospettiva, e definì la sua influenza principale nella *ratio studiorum* dei collegi gesuitici e nelle pratiche devozionali dell'oratorio filippino. L'insegnamento retorico divenne in tal senso un centro direzionale e focale per tutta una serie di attività interdisciplinari, dal cosiddetto 'Teatro dei Gesuiti' alla 'Sacra Rappresentazione', dalla prosa alla politica e all'arte, ed, in particolare, alla Musica: non è un caso che figure eminenti di musicisti quali Emilio de' Cavalieri e Giacomo Carissimi trovino la loro collocazione ideale all'interno delle tradizioni dell'una o dell'altra istituzione. La retorica codificava inoltre un messaggio politico-culturale oltre che religioso: essa da un lato rappresentava il primato della parola sugli incolti, giustificando l'ideologia del potere dominante; dall'altro, veicolava il messaggio della committenza per il pubblico, doveva perciò essere manifestazione di magnificenza o di terrore, di estasi e di stupore di fronte al divino. Essenzialmente definita da un'esigenza rappresentativa determinata dall'alto, essa assumeva i caratteri di uno strumento efficace in grado di forgiare i caratteri e di tradursi, secondo il motto Filippino, in «pescatrice di anime». Fu in ragione di questo carattere peculiare che la musica venne investita

¹¹ Fonte: Banca dati del Servizio Bibliotecario Nazionale-SNB, consultabile *on line* all'indirizzo <http://opac.sbn.it/opacsbns/opac/iccubase.jsp>.

¹² Non meno numerose di quelle della *Rhetorica* furono le edizioni della *Poetica*; per una rassegna comprensiva della *Poetica* aristotelica in Italia e sulla poetica italiana del XVI secolo in genere si veda l'ottimo studio di FERRUCCIO CIVRA, *Musica Poetica*, Torino, Utet, 1991, pp. 45-51 (ora anche in edizione anastatica: Lucca, LIM, 2009).

di un valore liturgico, anche se, al riguardo, furono definite precise condizioni restrittive.

Tanto, infatti, la committenza quanto la destinazione devozionale del brano non ammettevano deroghe, precludendo alla musica sacra una diffusione estranea al contesto di appartenenza, a tal segno che, tra le sanzioni applicabili in caso di violazione, poteva essere contemplata anche la scomunica, come nel caso del celebre *Miserere* di Gregorio Allegri o dell'intera produzione devozionale di Carissimi. In più di una sessione, inoltre, il Concilio di Trento espresse l'intenzione di abolire la musica dalla liturgia quale pratica soggetta a forme diverse di volgarizzazione (è il caso, ad esempio, del tema profano *l'homme armé* sul quale sia Giovanni Pierluigi da Palestrina sia Orlando di Lasso arrangerono intere Messe), richiedendo una semplificazione del contrappunto ed una più chiara intellesione del testo sacro che evitasse la distrazione dei fedeli. Istanze alle quali la chiesa di Roma fece fronte non solo promuovendo una più diretta adesione della musica al testo, ma che intese regolare anche più efficacemente con un controllo capillare dell'editoria musicale, cui provvide la creazione di una censura generale da parte di Urbano VIII con la Bolla *Pietatis et Christianae* del 20 Novembre 1624.¹³ Dato il carattere di attitudine manifesta grazie al quale la musica riusciva a comunicare le intenzioni ideologiche ed emotive della committenza, il compito di volta in volta delegate si definì nella capacità di veicolare un messaggio prestabilito mediante sfumature commoventi o espressive, d'ira o di pietà, in relazione, naturalmente, all'evento celebrato e/o al carattere dell'auditorio. Essa si venne perciò sempre più conformando al dettato aristotelico che assume quale obiettivo del discorso retorico – nel nostro caso musicale – la persuasione dell'ascoltatore,¹⁴ rendendo più in generale possibile l'assimilazione sostanziale della musica alla *téchne rhetorichè* nella sua definizione aristotelica di «strumento in grado di scoprire il mezzo di persuasione più adatto rispetto a ciascun'oggetto».¹⁵

In tal senso, quella del *musico-oratore* si configura nel XVII secolo quale dimensione originaria e *status* peculiare che racchiude in sé le esperienze del retore e del cantore, e che segna il definitivo superamento della pratica retorica classica, riassumendo e sintetizzando al suo interno l'intero campo dell'esprimibile attraverso il suono, vale a dire *l'affetto musicale* ed *il significato*. Ne sono espressioni dirette la cantata a voce sola ed il melodramma.

In ragione delle motivazioni sino ad ora esposte, le corrispondenze tra la tradizione della *Rhetorica* aristotelica e la musica barocca non si riducono a sporadiche analogie o a generalizzazioni occasionali, ma mostrano profondi radicamenti

¹³ Cfr. *Bullarium Romanum*, IV 78 e ss.; per una traduzione italiana del testo si veda REMO GIAZZOTTO, *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1970, vol. 1, pp. 93-96.

¹⁴ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1356a, 1 e ssg; cfr. anche 1403b, 5-7.

¹⁵ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1355b, 26-27.

concettuali. In particolare, con il delinarsi della *seconda prattica*, eminentemente legata alle esigenze comunicative del testo, e soprattutto mediante un dialogo ininterrotto *tra antica e moderna musica*, il modello retorico-testuale fu assunto ad emblema della nuova concezione estetica, e contribuì alla stilizzazione del barocco vocale prima (Monteverdi, Carissimi, Legrenzi) e di quello strumentale poi (Stadella, Corelli e Vivaldi). Laddove si faceva sempre più attenta l'esigenza al testo ed alle sue sfumature, si rendeva parallelamente necessario decodificare una retorica musicale efficace, intesa nel senso di un potenziamento del linguaggio musicale mediante il potenziamento del suo referente immediato extramusicale, il testo; prassi che assunse in seguito i contorni di una vera e propria teoria estetica.

Per illustrare più da vicino l'influenza teorica della *Rhetorica* aristotelica nel panorama musicale del Seicento italiano, si è scelto di analizzare 5 concetti influenti desunti da essa i quali, nella loro ricorsività, caratterizzano lo sviluppo complessivo dell'estetica musicale seicentesca: *lógos*, *phonē*, *páthos*, *mimesis* e *prépon*, vale a dire, «esigenze della parola» (*lógos*), «espressione della voce» (*phonē*), «affetto» (*páthos*), «imitazione» (*mimesis*) e «adeguatezza dei mezzi espressivi» (*prépon* o, con termine latino, *convenientia*).

2. «LÓGOS» E «PHONĒ». ESIGENZE DELLA PAROLA E ESPRESSIONI DELLA VOCE

Da sempre la musica occidentale è stata legata alle esigenze testuali, ma la svolta operata in Italia tra la fine del XVI e gli inizi del XVII secolo assume un carattere straordinario proprio in virtù dell'aspirazione a rendere più aderente tale legame.

Nonostante gli elementi di continuità con l'epoca classica della polifonia, si trattò per molti aspetti di una vera e propria rivoluzione dovuta ad un mutamento radicale di prospettiva: con la pratica del *recitar cantando* dalla musica ci si volse al testo, per tornare di nuovo, poi, dal testo alla musica. Se nella polifonia ad essere primarie erano le regole armoniche del contrappunto e compito del musicista quello di coniugare testo e musica mediante le regole codificate per quest'ultima – al punto che, non di rado, le regole del contrappunto ed il numero delle voci avevano la meglio sulle esigenze testuali, a tutto vantaggio dell'armonia e della 'musica pura' – con il Seicento fu il primato della parola a dominare le scene, secondo il motto monteverdiano di un' *oratione padrona et non serva*.

Ciò che, nelle sue istanze fondamentali, la cultura musicale seicentesca rimproverò alla tradizione polifonica precedente, fu l'aver sacrificato l'intelligibilità del testo, e con esso del portato emotivo del suono espresso mediante la voce, a favore del puro sentimento musicale. Il contrappunto si era così ridotto ad un mero esercizio intellettuale in cui il *lógos*, elemento significante della vocalità,

veniva moltiplicato all'infinito nel contesto delle voci e subordinato alle esigenze della tecnica contrappuntistica, risultando incomprensibile.

Scriva a tal proposito Pietro della Valle nel 1639:¹⁶

le musiche troppo artificiose, con tante sottigliezze di contrappunti, [...] in effetti son belle musiche, ma musiche solo per note, non per parole; che è quanto a dire belli corpi, ma corpi senz'anima, che, se non saranno cadaveri puzzolenti, saranno almeno corpi di figure dipinte, ma non uomini vivi.

e Giulio Caccini, nel 1601¹⁷, afferma di

non pregiare quella sorta di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia.

Si trattò perciò di riaffermare il *significato* al di là del puro suono e, in analogia al rapporto significato-parola, il *mélòs*, ossia la melodia, assunse lo scopo di esprimere sentimenti, emozioni e stati d'animo, in ultima istanza, cioè, «affetti». Per operare questo era necessario ridefinire completamente il linguaggio musicale in funzione del testo, portandolo verso una maggiore semplificazione, e recuperare un ideale di chiarezza stilistica corrispondente a quello aristotelico:¹⁸ all'impianto modale armonico, troppo complesso e puramente intellettuale, venne sostituendosi quello tonale-melodico, più semplice e naturale; alla polifonia di stile fiammingo e severo, l'omofonia e il declamato; al basso cantabile, il basso seguente e quello continuo. Tale fu il compito che si assunse e che in buona parte effettivamente svolse la Camerata De' Bardi o Camerata Fiorentina, gruppo di intellettuali e musicisti che tentò di riportare ad una maggiore consapevolezza teorica e ad un miglior effetto artistico la musica coeva mediante il richiamo ad una sorta di *prisca philosophia* musicale, ispirata alla musica teatrale dei greci e dunque modellata su un concetto di *pathos* tutto retorico, e specificamente aristotelico.

Le direttive che assunse tale movimento andarono tutte coordinandosi su due piani principalmente teorici, quello dell'*analogia*

parola : significato = suono : affetto

e quello della *subordinazione*

¹⁶ PIETRO DELLA VALLE, *Oratorio della purificazione* (1639) cit. in STEFANI, *Musica barocca*, cit., n. 93, p. 115.

¹⁷ GIULIO CACCINI, *Le Nuove Musiche*, Firenze, Marescotti, 1602: *A Lettori*, pp. [5-6].

¹⁸ ARISTOTELES, *Rhetotica*, 1404b, 1-3.



Tentando, dunque, un recupero dei classici, la Camerata fiorentina propose un modello anzitutto teorico, anche se già consolidato dalla coeva prassi madrigalistica (Rore, Gombert, Lasso, Marenzio), in cui l'adesione al testo fosse più esplicita e diretta. Grazie soprattutto all'osmosi culturale operata da Vincenzo Galilei con il *Dialogo della Musica Antica et della Moderna* (1581), il punto chiave fu l'assunzione del modello della voce quale struttura elementare attraverso la quale il linguaggio, composto di *suoni* diviene, in quanto veicolo di uno o più *significanti*, manifestazione di stati d'animo o affetti.

3. PATHOS: L'AFFETTO

Tale assunzione ebbe come implicazione principale quella di identificare l'equazione,

significato = affetto – parola – suono

con quella di

suono = parola – affetto – significato

introducendo in tal modo la presenza forte di una semantica extramusicale fatta di immagini e affetti, appunto, che fornisce all'ascoltatore un referente immediato. A muovere propriamente l'affetto è dunque il 'carattere' che la musica sa imprimere di volta in volta ai significati espressi dal testo, come riaffermerà il teorico Pietro Mengoli nel 1670:¹⁹

Colui che ode – infatti – attende con l'attenzione astrattiva della mente, e razionale, per cui si move, s'affettiona secondo la propria significazione delle parole, accresciuta con gli accenti, cioè con gl'innalzamenti, e depressioni, e circumflessioni di voce.

¹⁹ PIETRO MENGOLI, *Speculationi di Musica*, in Bologna, per l'erede del Benacci, 1670, p. 247.

In linea con queste riflessioni, continua Butler, occorre comprendere come: «la rappresentazione degli affetti costituiva la base fondamentale di numerosi trattati e lo scopo principale, per il compositore come per il retore, divenne quello di suscitare un'intera gamma di stati emotivi nell'ascoltatore. Ciò non aveva niente a che fare con la spontanea risposta emotiva tipica del pubblico nel periodo romantico. I compositori pianificavano razionalmente il contenuto affettivo di un'opera musicale e si attendevano che il pubblico reagisse appropriatamente sulla base del suo discernimento razionale di tale contenuto. Tutti i parametri della musica divennero connotati retoricamente – armonia, tonalità, ritmo, melodia, fraseggio, tessitura. Questa preoccupazione si estese a considerazioni ancora più globali: forma, tempo, timbro strumentale».²⁰

Questo *dispiegamento retorico dei mezzi espressivi* ha come fonte principale il carattere del testo e della musica che lo esprime. Più che alla consueta classificazione operata da Aristotele nella *Politica* circa il carattere proprio dei modi greci, questa teorizzazione ha come antecedente la trattazione delle implicazioni carattere-emozione svolta nella *Rhetorica*. Il modo più diretto secondo il quale per lo Stagirita, l'affetto può essere veicolato all'auditorio è in virtù del *carattere* dell'oratore, l'*ēthos*, oppure mediante la capacità di suscitare un'*emozione* nell'uditorio, *páthos*, o, infine, in virtù del discorso stesso, inteso nella sua *dynamis* retorica, vale a dire *dià lógou*.²¹ In ordine a questa classificazione generale si coordina anche l'articolazione in tre libri della trattazione aristotelica: per esprimersi con le parole di Roland Barthes,²² infatti, potremmo affermare che

Il libro I della Retorica è il libro dell'emittente del messaggio, il libro dell'oratore: vi si tratta principalmente della concezione delle argomentazioni, nella misura in cui dipendono dall'oratore, del suo adattarsi al pubblico [...]. Il libro II è il libro del ricevente del messaggio, il libro del pubblico, vi si tratta delle emozioni (delle passioni) e di nuovo delle argomentazioni, ma questa volta in quanto recepite (e non più, come prima, concepite). Il libro III è il libro del messaggio: vi si tratta delle λέξις o *elocutio*, cioè delle figure e della τὰξις o *dispositio*, cioè dell'ordine delle parti del discorso».

Per Aristotele, il discorso poetico-retorico possiede una capacità non solo lamentamente evocativa, ma di disposizione attiva nell'ascoltatore di alcuni sentimenti (*pathē/mata*) quali l'ira, il dolore o la gioia,²³ come sembra ulteriormente sottoli-

²⁰ GREGORY BUTLER, *La Retorica*, cit., *ivi*.

²¹ ARISTOTELES, *Rhetorica*, loc. cit., *ivi*.

²² ROLAND BARTHES, *La Retorica antica. Alle origini del linguaggio letterario e delle tecniche di comunicazione*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 20-21.

²³ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1380a, 3-6; 1380b, 32 e ssg; 1383a, 8 e ssg.

neare il concetto di *kátarsis*, *purificazione*, sviluppato nella *Poetica*.²⁴ Una eco significativa di questa impostazione si ritrova, sebbene con accenti profondamente diversi, sia in Gioseffo Zarlino che in Vincenzo Galilei²⁵, e soprattutto in Kircher col quale, nel IX libro della *Musurgia*, il *sonus*, definito *prodigiousus*, assume una straordinaria capacità terapeutica.²⁶

La struttura elementare *ēthos* – *páthos* – *lógos* in Aristotele assume una sua precisa tassonomia in funzione del portato mimetico vocale: mediante la recitazione, infatti, la voce, che nell'uomo è la parte anatomica più adatta all'imitazione,²⁷ non solo suscita emozioni²⁸ ma vi riesce tanto meglio quanto più è legata all'aspetto mimetico della realtà, della quale essa coglie, mediante le parole, gli aspetti conoscitivi.

4. «MÍMESIS» E «PRÉPON» – «IMITATIONE» E «CONVENIENTIA»

Questa capacità mimetica cui, per lo Stagirita, è legata qualsiasi attività artistica,²⁹ nella misura in cui coglie il reale mediante delle rappresentazioni, produce un piacere teoretico ed estetico connesso al senso di meraviglia e stupore da parte dello spettatore.³⁰

Quest'ultimo aspetto è sottolineato particolarmente nella *Poetica*, prima, in termini generali, trattando delle varie arti imitative:³¹

L'epica, la poesia tragica, la commedia, la composizione dei ditirambi, la maggior parte dell'auletica e della citaristica, sono in generale tutte imitazioni, ma si differenziano l'una dall'altra per tre fattori: o perché imitano con mezzi diversi, o oggetti diversi, o diversamente e non nello stesso modo. Come alcuni imitano molti oggetti riproducendone l'immagine con il colore o con il disegno (per arte o per pratica), e altri con la voce, così tutte le arti suddette compiono l'imitazione con il ritmo, la parola e la melodia, insieme o separatamente.

²⁴ ARISTOTELES, *Poetica*, 1449b, 21-28; v. anche *Politica*, 1341b, 32 e ssg.

²⁵ Per una rassegna complessiva delle correnti di pensiero dei teorici italiani del secolo XVI e XVII ed in particolare il rapporto tra Zarlino e Galilei, si veda PAOLO CECCHI, *Il rapporto tra testo poetico e intonazione musicale in alcuni teorici italiani di fine Cinquecento*, in *Claudio Monteverdi. Studi e Prospettive*. Atti del Convegno. Mantova, 21-24 Ottobre 1993, a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni, Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, in particolare pp. 552-596.

²⁶ ATHANASIUS KIRCHER, *Musurgia*, cit., p. 217.

²⁷ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1404a, 22.

²⁸ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1403b, 21-22.

²⁹ ARISTOTELES, *Poetica*, 1447a, 14-16.

³⁰ ARISTOTELES, *Poetica*, 1448b, 5 e ss; cfr. anche *Rhetorica* 1404b, 10-12.

³¹ ARISTOTELES, *Poetica*, 1447a, 14-23; traduzione di Carlo Augusto Viano.

Successivamente, specificando l'aspetto imitativo nella sua valenza conoscitiva:³²

Nel suo insieme la poetica sembra avere avuto inizio da due cause, entrambe naturali: l'imitare è congenito fin dall'infanzia all'uomo, che si differenzia dagli altri animali proprio perché è il più portato a imitare, e attraverso l'imitazione si procura le prime conoscenze; dalle imitazioni tutti ricavano piacere. Ne è indizio ciò che avviene nell'esperienza. Anche di ciò che ci dà pena vedere nella realtà godiamo a contemplare la perfetta riproduzione, come le immagini delle belve più odiose e dei cadaveri. La causa, anche di ciò, è che imparare è un grandissimo piacere non solo per i filosofi ma anche per tutti gli altri, tranne che ne partecipano in minor misura.

Riassumendo brevemente in una tabella questa prima parte dell'argomentazione aristotelica, il precedente schema stilistico

carattere - emozione - recitazione

viene ad assumere il ruolo di un semplice schema particolare la cui appartenenza ad una scansione concettuale più ampia è sancita dalla logica della sua stessa spiegazione, la quale – proprio in quanto deve rendere conto non solo del «come» il processo avviene, ma anche e soprattutto del «perché» esso avviene, lega l'*imitazione/rappresentazione* alla *conoscenza/meraviglia* ed al *piacere*, ed in funzione della quale la prima assume valore e significato.

Carattere [ἦθος]	imitazione/rappresentazione [μίμησις, <i>mimesis</i>]
Emozione [πάθος]	conoscenza/meraviglia [θεωρεῖν, <i>theoreîn</i> – θαυμάζειν, <i>thaumázēin</i>]
Recitazione [λόγος]	piacere estetico [ἡδονή, <i>ēdonē</i>]

Sull'alternanza di questi elementi, che nel formulario estetico seicentesco si traducono nella preminenza della melodia, dell'imitazione dell'affetto e della recitazione del testo, si articola il concetto di meraviglia barocca mutuato da Aristotele, determinante tanto nel campo letterario come in quello della prosa scientifica, e che in musica si estende dalla cantata morale alla *historia sacra*, dal madrigale concertato al melodramma.

Il primo a recepire e veicolare, in tal senso, il portato mimetico della musica nella teorizzazione estetica, fu con ogni probabilità Teodato Osio ne *L'Armonia del nudo parlare* (1637), opera che sin dal titolo indica la comunione di inten-

³² ARISTOTELES, *Poetica*, 1448b, 5-15; traduzione di Carlo Augusto Viano.

ti dell'autore con l'espressione retorica.³³ Ancora, in perfetto parallelismo con i dettami della *Rhetorica* Claudio Monteverdi esalta nella sua musica l'*imitazione del carattere musicale*, mediante l'*imitazione del carattere del testo* e l'assunzione dei 'contrari', vale a dire dei 'contrasti' tanto nel tempo quanto nell'armonia, nel timbro di voce come nell'espressione del cantore. È il caso, del famoso *Lamento di Arianna* o dell'altrettanto celebre *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1638) in cui tempo, armonia e melodia sono pura funzione dell'espressione emotiva della voce. Allo stesso modo, in prosa come in poesia, Giovanni Battista Marino ed Emanuele Tesauro esaltano, all'inizio ed alla fine del XVII, secolo i 'contrari' ed il 'contrasto' da essi suscitato quali elementi del concettismo e della meraviglia poetica. In particolare il *Cannocchiale aristotelico* (scritto nel 1654, ma pubblicato nel 1670) di Tesauro registra l'acquisizione ormai definitiva nel lessico barocco del termine greco *lógos* reso dall'ampia casistica terminologica di *arguzia, ingegno, furore, meraviglia*.³⁴ L'emblema dell'estetica barocca, che in tal modo si determinata, è il concetto di una esaustività pervasiva, ridondante, dove la meraviglia racchiude in sé tanto l'aspetto intellettuale tanto quello estetico ed il musicista, nella sua veste di retore oltre che di cantore, ne costituisce l'incarnazione diretta, secondo quel *Generale invito alle grandezze, e meraviglie della musica* (Modena, 1629) che costituisce il titolo dell'opera di Ludovico Casali.

Come nella formulazione aristotelica, anche in quella barocca gli elementi catalizzatori della meraviglia hanno quale struttura funzionale il ruolo della voce che, soprattutto con la costituzione del genere monodico nella sua proteiforme capacità di imitazione/emulazione della realtà, coordina l'intera gamma dei significati retorici dall'*ēthos* (carattere) al *lógos* (linguaggio, parola) e dalla *mímēsis* (capacità di imitare) all'*ēdonē* (il piacere).

Una testimonianza diretta è quella offerta da Giulio Caccini negli avverti-

³³ TEODATO OSIO, *L'armonia del nudo parlare con ragione di numeri pitagorici scoperta [...] all'ecc.mo Sr. Don Fran.co di Melo*, in Milano, per Carlo Ferrandi, 31 luglio 1637, pp. 175-176: «Et perché la rappresentativa delle attioni dell'huomo è la imitazione de' costumi, li quali sono una delle parti principali della qualità dell'attione, & forse tali, che tutta l'attione in sé stessa rapiscono, onde senza l'espressione de' costumi essere non può l'imitatione, quindi occorre, che lo studio principale della Poesia intorno all'espressione de' costumi si trattiene; & perciò quel poeta, il quale bene esprimerà i costumi, bene ancora imitarà, & bene imitando sarà buon poeta [...]. I costumi tutti degl'huomini da gli interni, ouero da gli esterni habiti & perturbationi procedono [...] Questa qualità di costume prouiene dunque dalle operationi dell'huomo, & allo suegliamento di quelle, o buone, o cattive (già più fiato lo auuisai) la Musica è potentissima per la simpatia dell'armoniosa sua compositione; perché li numerosi accenti Musici, per l'orecchio penetrando, & all'anima stessa comunicandosi, possono con li numeri loro mouere i numeri di quella; perché nell'unità del corpo informante l'anima virtualmente regna ogni mouimento». Cit. in CECILIA CAMPA, *Il Musicista Filosofo e le Passioni. Linguaggio e retorica dei suoni nel Seicento europeo*, Napoli, Liguori, 2001, p. 355.

³⁴ ANNA MARIA LORUSSO, *Tra cannocchiali, lenti, riflessi e specchi: la lezione aristotelica nel Cannocchiale del Tesauro, in Metafora e conoscenza*, a cura di Anna Maria Lorusso, Milano, Bompiani, 2005, pp. 213-232.

menti *A discreti lettori nelle Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, in cui il musicista scrive:³⁵

Tre cose principalmente si convengono sapere da chi professa di ben cantare con affetto solo. Ciò sono lo affetto, la varietà di quello, e la sprezzatura. Lo affetto in chi canta altro non è che per la forza di diverse note, e di vari accenti col temperamento del piano, e del forte una espressione delle parole, e del concetto, che si prendono a cantare atta à muovere affetto in chi ascolta. La varietà nell'affetto, è quel trapasso, che si fa da un affetto in altro co' medesimi mezzi, secondo che le parole, e l'concetto guidano il cantante successivamente. E questa è da osservarsi minutamente acciocché con la medesima veste (per dir così) uno non togliesse à rappresentare lo sposo, e l' vedovo. La sprezzatura è quella leggiadria la quale si da al canto col trascorso di più crome, e semicrome sopra diverse corde co'l quale fatto à tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia, e secchezza, si rende piacevole, licenzioso, e arioso, si come nel parlar comune la eloquenza, e la facondia rende agevoli e dolci le cose di cui si favella. Nella quale eloquenza alla figure, e à i colori rettorici assomiglierei, i passaggi, i trilli, e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono tal ora introdurre. Conosciute si queste cose, crederò con l'osservazione di questi miei componimenti, che chi haurà disposizione al cantare, potrà per avventura sortir quel fine, che si desidera nel canto specialmente, che è il dilettere.

Un così esplicito riferimento alla retorica stupisce, soprattutto se si considera che Caccini muove le sue osservazioni dal punto di vista della 'prattica' del cantore-musico piuttosto che da quella del puro teorico, ed ancora più stupefacente è la definizione della variazione dell'affetto, o 'sprezzatura', che ripercorre quasi alla lettera la trattazione aristotelica della recitazione e quella del *prépon*, compendiandole. Aveva scritto infatti Aristotele nella *Rhetorica*:³⁶

La recitazione riguarda la voce e il modo in cui essa deve essere usata per esprimere ciascuna emozione – quando, ad esempio, debba essere forte, quando debole, quando media – e il modo in cui ci si deve servire dei toni – acuto, grave e medio – e quali ritmi devono essere eseguiti in ogni caso.

E, poco più oltre aggiungeva:³⁷

Lo stile avrà proprietà quando sia in grado di esprimere emozioni e caratteri e sia proporzionato al soggetto. 'Proporzionato' vuol dire non esprimersi in modo improvvisato su soggetti di una certa gravità, né con solennità a proposito di que-

³⁵ GIULIO CACCINI, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, Firenze, appresso Zanobi Pignoni e compagni, 1614.

³⁶ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1403b, 21-24. Traduzione di Marco Dorati.

³⁷ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1408a, 10-19.

stioni ordinarie, e senza aggiungere ornamenti a parole triviali, o, in caso, contrario, sembrerà una commedia [...] ‘In grado di esprimere emozioni’ vuol dire che, di fronte ad atti di oltraggio, lo stile deve essere quello di un uomo adirato; di fronte ad azioni empie e turpi, quello di un uomo offeso e riluttante persino a parlare; di fronte ad azioni encomiabili, quello di chi parla con ammirazione; di fronte a fatti degni di compassione, quello di un uomo che si esprime con tristezza; e similmente negli altri casi.

Lo stupore per le espressioni cacciniane diminuisce, però, se si tiene conto del costante dialogo tra antico e moderno, tra retorica e musica, nelle coordinate del quale non solo Caccini ma tutta la ‘seconda prattica’ a partire da Vincenzo Galilei si muove. Ed è proprio nella duplice prospettiva di *imitazione-proporzionale* delineata da Aristotele e dalla retorica aristotelica che si incontrano, sebbene indirettamente e forse inconsapevolmente, Giulio Caccini, Gioseffo Zarlino³⁸ e Nicola Vicentino³⁹, comunemente considerati, questi ultimi, teorici della ‘prima prattica’. Se si tiene conto di una simile convergenza sui temi dell’*imitatione* e delle sue modalità di realizzazione, si può allora comprendere anche come, in un simile contesto, l’uso dei precetti retorici quali appunto *convenientia* e *imitatione*, rappresentasse un elemento di condivisione trasversale tra *prima* e *seconda prattica*, suscitando talora anche problemi e dispute.

Un chiaro esempio di tali dispute è quello fornito dalla già citata questione apertasi tra l’abate Artusi e Claudio Monteverdi sul ruolo dell’imitazione e sul modo migliore di realizzarla musicalmente; questione che, di fatto, inaugura il nuovo secolo.

Nell’*Artusi, ouero delle imperfettioni della moderna musica* (1600) l’abate bolognese Giovanni Maria Artusi, canonico di S. Salvatore ed allievo del già menzionato Gioseffo Zarlino, prendeva posizione contro le intemperanze della moderna pratica musicale di stampo vocale, menzionando ampie sezioni di ma-

³⁸ GIOSEFFO ZARLINO, *Istitutioni Armoniche, di nuovo in molti luoghi migliorate e di molti belli secreti nelle cose della Prattica ampliate*, Venezia, Francesco de’ Franceschi senese, 1573, p. 419: «Et debbe auertire di accompagnare quando potrà in tal maniera ogni parola, che doue ella dinoti asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine & altre cose simili, L’Harmonia sia simile à lei; cioè alquanto dura & aspra; di maniera però che non offendi. Simigliantemente quando alcuna delle parole dimostrerà pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime & altre cose simili, l’Harmonia sia piena di mestizia». Cit. in CECCHI, *Il Rapporto*, cit., appendice I, pp. 598-599.

³⁹ NICOLA VICENTINO, *L’antica musica ridotta alla moderna prattica*, In Roma, appresso Antonio Barrè, 1555, libro IV, cap. XXIX: «Perché la musica fatta sopra parole, non è fatta per altro, se non per esprimere il concetto, & le passioni & gli affetti di quelle con l’armonia; & se le parole parleranno di modestia, nella compositione si procederà modestamente, & non infuriato; & dall’allegrezza, non si facci la musica mesta; se di mestitia, non si componga allegra; et quando saranno d’asprezza, non si farà dolce; et quando soave, non ‘saccompagni in altro modo, perché pareranno difforni dal suo concetto, & quando di velocità, non sarà pigro & lento: & quando di star fermo, non si correrà; e quando dimostreranno di andare insieme, si farà che tutte le parti si congiungeranno con una breve». Cit. in CECCHI, *Il Rapporto*, cit., appendice I, p. 598.

drigali monteverdiani – che costituiranno poi parte dei libri IV e V – riportando in aggiunta alcuni brani senza il corredo testuale e senza mai citarne espressamente l'autore. L'intento dell'Artusi si configura così di stampo prevalentemente armonico: egli lamenta, infatti, l'imperizia dei moderni compositori, le cui arditezze rappresentano altrettante deroghe al contrappunto; in particolare, l'uso di seconde e settime non preparate appare al teorico bolognese come un vero e proprio arbitrio armonico. A questa posizione, di stampo chiaramente conservatore, prima ancora dell'intervento diretto di Claudio Monteverdi e del fratello Giulio Cesare, aveva in parte risposto *l'Ottuso accademico*, con il quale l'Artusi aveva intrattenuto in Ferrara un nutrito scambio epistolare già a partire dal 1599.

Essenzialmente le due posizioni si differenziarono per la natura dell'*imitazione* (*mimesis*) musicale e per l'uso della *proporzione* (*prépon*) nello stile espressivo, testimoniando, ancora una volta, l'influenza che l'elaborazione della retorica classica esercitò nella definitiva affermazione dello stile monodico. Se, infatti, per l'Artusi le arditezze monteverdiane risultano armonicamente sconvenienti tanto all'orecchio quanto alla buona pratica del contrappunto, per l'Accademico Ottuso tali deroghe sono giustificate dal valore espressivo del testo musicato. Ed è a questo punto della discussione che si inserisce l'apporto monteverdiano.

In appendice alla dedicatoria del *Quinto libro di Madrigali a cinque voci* (1605) Claudio Monteverdi scriveva un'*informatione agli studiosi lettori*:⁴⁰

Non vi meravigliate ch'io dia alle stampe questi madrigali senza prima rispondere alle opposizioni che fece l'Artusi contro alcune minime particelle d'essi, perché send'io al servizio di questa Serenissima Altezza di Mantova non son patrone di quel tempo che tal'ora mi bisognerebbe: ho nondimeno scritta la risposta per far conoscere che io non faccio le mie cose a caso, e tosto che sia rescritta uscirà in luce portando in fronte il nome di Seconda pratica, ovvero Perfezione della moderna musica, del che forse alcuni s'amireranno non credendo che vi sia altra pratica che l'insegnata dallo Zerlino; ma siano sicuri che intorno alle consonanze e dissonanze vi è anco un'altra consideratione differente dalla determinata, la qual con quietanza della ragione e del senso diffende il moderno comporre, e questo ho voluto dirvi sì perché questa voce Seconda pratica tal'ora non fosse occupata da altri, sì perché anco gli ingegnosi possano fra tanto considerare altre seconde cose intorno all'armonia, e credete che il moderno compositore fabbrica sopra li fondamenti della verità.

Monteverdi difende dunque il nuovo stile, ma non potendo vantare vere credenziali come teorico, il suo auspicato intervento a favore della *Perfezione della moderna musica* non sarebbe mai giunto al termine. Tuttavia nei brevi accenni del musicista è possibile ravvisare tutti i motivi di una nuova poetica musicale.

⁴⁰ PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, Edt, 1985, p. 61.

Essa testimonia, inoltre, come l'uso dei contrasti (ovvero, dei 'contrari' aristotelici) e dei mezzi retorici propri della tradizione polifonica fossero insufficienti ad esprimere gli *affetti* e che, per tale motivo, l'*imitatione* del testo non poteva più essere armonica, ma melodica ed espressiva.

Con Monteverdi si attua in tal modo quel passaggio dall'armonia alla melodia e dalla *convenientia modulationis harmonicae* alla *convenientia melodica* che ha nell'uso espressivo della voce e nella preminenza del significato il suo asse radiale. Tale affermazione del *mélos* quale espressione del *lógos* è sancita, definitivamente, dall'intervento nella disputa del fratello del compositore, Giulio Cesare Monteverdi, in appendice all'edizione degli *Scherzi Musicali* del 1607, che testualmente recita:⁴¹

L'Artusi, da bon maestro, piglia certe particelle, o passaggi (come lui dice) del madrigale «Cruda Amarilli» di mio fratello, nulla curandosi dell'oratione, tralasciandola in maniera tale che, come se nulla avesse a che fare con la musica; mostrando di poi detti passaggi privi de la sua oratione, del tutto de la sua armonia e del suo ritmo, ma s'avesse nelli passaggi notati da lui per falsi sposta l'oratione loro, il mondo senz'altro avrebbe conosciuto dov'è trascorso il suo giudizio, et egli non avrebbe detto che fossero chimere e castelli in aria per non essere osservanti interamente de le regole de la prima pratica, ma bella ragione sarebbe certo se si facesse il simile anco con i madregali di Cipriano «Dalle belle contrade», «Se ben il duol», «E se pur mi mantieni amor», «Poiché m'invita amore», «Crudel Acerba», «Un' altra volta» e finalmente di altri, l'armonia dei quali serva esattamente alla sua oratione, che certo rimarrebbero come corpi senz'anima rimanendo senza questa, più importante e principal parte de la musica, significando l'oppositore col sindacar senza l'oratione questi passaggi, che tutto il buon et il bello si stia nella osservazione esatta de le dette regole di prima pratica, li quali pongono l'armonia signora dell'oratione (come ben farà veder mio fratello), il quale sapendo al sicuro la musica (in tal genere di cantilena come questa sua) versar intorno alla perfetione della melodia, nel qual modo l'armonia considerata, di padrona diventa serva all'oratione, e l'oratione padrona dell'armonia, al qual pensamento tende la seconda pratica ovvero l'uso moderno [...] prima pratica intende che sia quella che versa intorno alla perfetione del armonia, cioè che considera l'armonia non comandata ma comandante, e non serva, ma signora dell'oratione; e questa fu principiata da que' primi che ne nostri caratteri composero le loro cantilene e più di una voce, seguitata poi et ampliata da Occhegem, Iosquin de Pres, Pietro della Rue, Iovan Motton, Crequillon, Clemens non papa, Gompert [Gombert] et altri de que' tempi perfetionata ultimamente da messere Adriano [Willaert] con l'atto pratico, e dall'eccellentissimo Zerlino con regole giudiciosissime. Seconda pratica, della quale è stato il primo innovatore ne nostri caratteri il divino Cipriano de Rore, come ben farà vedere mio fratello, seguitata et ampliata non solamente da li signori detti, ma dal Ingegneri, dal Marenzo,

⁴¹ FABRI, *Monteverdi*, cit., p. 64.

da Giaches Wert, dal Luzzasco, e parimenti da Giacopo Peri, da Giulio Caccini, e finalmente da li spiriti più elevati et intendenti de la vera arte, intende che sia quella che versa intorno alla perfetione de la melodia, cioè che considera l'armonia comandata e non comandante, e per signora del armonia pone l'oratione.

Tali affermazioni possono offrire l'occasione di considerare molti altri aspetti retorici che investono la poetica musicale del Seicento, e che tuttavia non è possibile in questa sede vagliare ulteriormente, come l'*agogica*, l'*uso dei contrari*, il *numero*, la *forma* e la distribuzione della composizione per aree tematiche, oltre che per ambiti, cioè la destinazione del messaggio musicale; tutti elementi rispetto ai quali un confronto con il testo della *Rhetorica*, come con quello di altri autori classici, tra i quali sicuramente Cicerone, risulterebbe indubbiamente proficuo ed interessante⁴².

In conclusione è possibile notare come, rispetto alle riflessioni sviluppate nella prima parte di questa relazione, l'elenco degli '*spiriti più elevati*' stilato da Giulio Cesare Monteverdi, annoveri molti autori della piena maturità espressiva dello stile madrigalistico cinquecentesco, tra i quali Cipriano de Rore e Luca Marenzio, a testimonianza di come, prima ancora della più evoluta teorizzazione degli affetti, la retoricizzazione del testo costituiva un fenomeno totalizzante nella musica italiana a cavallo tra i secoli XVI e XVII e come lo sviluppo delle possibilità melodiche del testo fosse coesistente a quello retorico, prefigurando, anche da un punto di vista prettamente teorico, l'intera gamma espressiva dell'impianto melodico-tonale, successivamente codificata dai teorici tedeschi.

⁴² Sul ruolo svolto dalla retorica nello sviluppo dello stile e del fraseggio musicale nei compositori italiani del Seicento si concentrano alcune tra le migliori ricerche della più recente musicologia, ricerche che, per finalità e struttura, si differenziano dal presente contributo, mirato più che altro ad una ricostruzione storico-teorica della diffusione della retorica, specificamente aristotelica, nel tessuto culturale dell'Italia del XVII secolo. Tra i saggi che, a nostro giudizio, meritano maggiore attenzione in campo musicologico citiamo, oltre quelli già riportati in nota al testo, i lavori di SILVANO PERLINI, *Elementi di retorica musicale. Il testo e la sua veste musicale nella polifonia del '500-'600*, Milano, Ricordi, 2002; *Musica e Retorica. Atti della Giornata di Studi (Messina, 11 dicembre 2000)*, a cura di Nunziata Bonaccorsi e Alba Crea, Messina, Edizioni Di Niccolò, 2004; *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia - Palazzo Giustinian Lolin, 13-15 dicembre 1993*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996.

FABRIZIO BIGOTTI

Logos & Melos

The aristotelian «Rhetoric» in the musical Aesthetics of seventeenth-century Italy: from the «seconda prattica» to the «teoria degli affetti»¹

«Vox est sonus animalis a glottide ex percussione respirati aeris ad affectus animi explicandos productus».² With this definition, drawn from the *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, the Jesuit priest Athanasius Kircher summarised in 1650 the *status quaestionis* on the classical conception of voice, consolidating at the same time the basis for the ‘theory of affect’ that would constitute the dominant musical and aesthetic concept throughout the Seicento. Thus, in the philosophical antecedents of the Kircherian definition, ‘voice’ and ‘affect’ came to constitute elements of an alchemical laboratory in which the musician was moved by the search for the perfect «expression of musical affect». For this reason, it is of fundamental importance to retrace the cultural and linguistic origins of an approach thus theoretically connotated.

The Latin term *adfectus* derives from the verb *adficio*, which means both «to render affect by» and «to influence». The first meaning is determined by the ablative that accompanies it and which qualifies the specificity of the affect (*laetitia, dolore, maestitia*); the second meaning refers instead to the subject to which it refers, the soul or even the body.³ The latter meaning, relative to

¹ This essay was presented at the *Seminario Internazionale di Studi* promoted by the *Centro Interuniversitario di Ricerca, Fenomenologia e Arte (CIRFA)* under the title *Passioni aperte. Uno sguardo dal XXI secolo, held at the Académie de France à Rome, from 28 February to 14 March 2006 under the direction of Prof. Pietro D’Oriano, whom I have here the opportunity to thank.*

² «The voice is an animal sound produced by the glottis by means of a percussive of exhaled air directed towards expressing the affect of the soul»: ATHANASIVS KIRCHER, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni, in X libros digesta*, Romae, ex Typographia Haeredum Francisci Corbelletti, MDCL, Liber I, caput X: *De vocis natura ac Genesi*, p. 20 (ed. anast.: ATHANASIVS KIRCHER, *Musurgia Universalis. Zwei Teile in einem Band Mit einem Vorwort, Personem, Orts-und Sachregister von Ulf Scharlau*, Hildesheim, New York, 1970; translation by the author). For a general overview of this work, see the very recent volume by TIZIANA PANGRAZI, *La “Musurgia universalis” di Athanasius Kircher. Contenuto, fonti, terminologia*, Firenze, Olschki, 2009, published when this essay was already in an advanced phase of publication.

³ Similarly DESCARTES, *Les passions de l’âme*, first chapter, art. 1: «In order to begin, I consider that all that which occurs or happens afresh is, in general, called by the philosophers ‘passion’ with respect to the subject to which it happens, and ‘action’ with respect to that which determines it. Thus, although agent and patient are often very different, action and passion are always the same thing with two names, according to the two different subjects to which it can refer». Italian translation by Eugenio Garin, in CARTESIO, *Opere*, Vol. IV: *Le passioni*

the body, identifies likewise the pivotal elements of that Galenic and more generally medical physiopathology, to which Kircher himself referred by citing the theories of Paracelso and Fludd:⁴ physiopathology that inscribes the original Greek terminology of the verb *páthein* (*subire, patire*), and of the corresponding noun *páthema* within the semantic typology of *adfectus*. This double semantic valency, however, seems to persist unaltered within both the theoretical and the musical framework of the early baroque. According to Ercole Bottrigari, in fact, the project of the musician must be that

of the expression of the affects and the pronunciation of the word; from which, when greatly imitated by the Excellent musician in his Cantilena, truly derives the greater of all the emotions of the souls of the listeners.⁵

In accordance with this emotive and evocative purpose, «affect» is a title generally recurrent in the works of musicians at the beginning of the seventeenth century: as, for example, in Severo Bonini's *Affetti spirituali a due voci* (Venice, 1615), Sebastiano Miseroca's *I Pietosi affetti di* (Venice, 1618), and Sigismondo Largari's *Accenti spirituali* (Venice, 1620).⁶

Nevertheless, as the etymological root demonstrates, the definition of the voice as denoted by its capacity to express affect does not represent an entirely original elaboration of the Seicento, but finds its place in that channel of Greek philosophy and classical oratory that makes voice the instrument of rationality itself, expressed through the *lógos* (λοῦγοϋ). In this sense, if Plato had earlier exalted the word as the expression of human rationality, it was only Aristotle, however, who integrated the spiritual element of the *lógos* (*word, rationality*) with the physiological dimension of the *páthema* (*affection, emotion*), linking the two meanings through a close correlation of reciprocal cross-references and implications. In *De Interpretatione*, Aristotle wrote:

The articulated sounds of the voice are symbols of the affections of the soul and the written signs are those of the voice.⁷

Although thus directly linked to its classical antecedents, and in particular to Aristotle, the history of aesthetic-musical ideas in the Seicento only rarely

dell'Anima, Lettere sulla morale, Colloquio con Burman, Bari, Laterza, 1999, p. 3.

⁴ KIRCHER, *Musurgia*, pp. 398 (about Paracelso), 335, 370 (about Robert Fludd).

⁵ ERCOLE BOTTRIGARI, *Il desiderio ovvero de' concerti di varii strumenti musicali*, Bologna, appresso Gioambattista Della Gamba, 1599, p. 12.

⁶ GINO STEFANI, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani, 1987, nota 71, p. 111, *passim*.

⁷ ARISTOTELES, *De Interpretatione*, 16a, 3-4.

recognised its real origins. The immediate perception of the seventeenth century in the theorization of musical problems was, in fact, predominantly tied to the figures of Plato, Pythagoras and Boethius, and only incidentally to Aristotle. The occurrence of the philosopher's name in the period's treatises of aesthetics shows a surprising relative infrequency when compared with that of other *auctoritates*: Kircher, for example, cited the name of Aristotle 19 times as against 27 references to Plato or 24 to Pythagoras.⁸ One would almost be tempted to trace the lines of a relationship of inverse proportionality between the limited visibility that the author enjoyed in the coeval musical debate and the impact that, on both an historical and structural level, he actually had.

In reality, if one notes that for the definitive affirmation of Descartes' aesthetic theories of music, begun in 1618 with the *Compendium Musicae*, it is possible to fix 1649 (the publication date of *Les Passions de l'âme*) as the *terminus post quem*, the role played by the Aristotelian theory of the passions as developed in the *Rhetorica* (understood as the only real alternative preceding Descartes) in the codification of the so-called *Affektenlehre* assumes broader and hence less easily identifiable contours. On one hand, specific considerations relative in various measure to the dissemination of the Aristotelian texts, to their re-elaboration and to the role in the counter-reformation to which the re-evaluation of the Aristotelian-Thomist philosophy was tied, contributed to the delineation of a similar cultural alignment. On the other, the rhetorical dimension of the *affectus musicalis* had already constituted for some time a patrimony of Italian musical culture in the fifteenth and sixteenth centuries, within which the codification of the music-text relationship employed by the Camerata's theorists ratified the consolidation of a musical practice tied to the needs of the text, be it the sacred text of the mass or the profane verses of the madrigal.

It is not therefore incidental that a distinct attention to the needs of the text may be already discerned in the *Istitutioni Armoniche* (1558) by Gioseffo Zarlino, the theorist *par excellence* of the renaissance polyphonic style known as *Prima prattica*:

Harmony [...] may be totally accommodated to Oration: that is, to the word, so

⁸ KIRCHER, *Musurgia Universalis*, cit., *Person und Ortsregister*, pp. XII-XIII, XX, XXI. The relative references to ancient philosophers occur on the following pages:

<i>Aristoteles:</i>	pp.	A 2, 3, 4, 8, 40, 46, 49, 71, 140, 362, 532-533, 538, 554, 571; B 30, 211, 455 XV;
<i>Plato:</i>		A 23, 39, 68, 71, 140, 151, 422, 533, 535, 538, 554, 571, B 28, 30, 213, 225, 366, 375, 426, 439, 441, 447-48, 451, 454, 456, 461 A 71, 192, 139, 151, 216, 504, 533, 536, 537-538, 549, 566;
<i>Pythagoras:</i>		B 202, 217, 228, 346, 350, 352, 371, 374-375, 448, 455, 460

that in cheerful matters, harmony may not be plaintive; and for the contrary, in plaintive matters, harmony may not be cheerful.⁹

It is perhaps also partly for this reason that one of the clearest descriptions of the rhetorical elements presiding over the foundation of the new Italian style occurred above all in Germany in the work of authors such as Gallus Dresler and Heinrich Faber. Their works, in this sense, represented the direct precedent to the later Kircherian synthesis. On the topic of the origin and the evolution of the theory of *Affektenlehre* as a specific phenomenon codified by the transalpine theoretical and musical sensibility, Gregory Butler has written:

the term *Affektenlehre* was coined for the first time by German musicologists such as Kretzschmar, Goldschmidt and Schering in order to refer to the process of the application of Greek and Roman doctrine on rhetoric and oratory to baroque music. Not surprisingly, since the beginning the term itself and how it was understood — namely, the systematic formation of rhetorical means in order to control and direct the emotions of the audience — were already in the late Cinquecento essentially German aesthetic concepts. Both Michael Praetorius and Heinrich Schütz made reference to the novelty of the Italian musical language full of rhetoric in the Germany of the early Seicento. But while in Italy this madrigalistic language arose naturally as the consequence of the close correlation between poetic texts and music, for the young German musicians it was wholly extraneous, and it was something to teach and to learn, so that its presentation in Germany tended to be didactic and doctrinaire.¹⁰

The awareness of this phenomenon, therefore, originated in Italy, where the requirements of the new style provided fertile ground first for debate, and then for theorization: the debate between abbé Giovanni Maria Artusi and Claudio Monteverdi between 1600 and 1603, or the declarations of the priest Adriano Banchieri in the *Prologo* of his Opera XVIII, *Festino nella Sera del Giovedì Grasso avanti Cena* (Venice, 1608), in which the author openly took sides with the supporters of the modern style, were precursors to the statements of Michael Praetorius and the work of Kircher.

In its historical development, this aspect was largely stimulated by the long process of the ‘rhetoricisation’ of music transmitted by the diffusion and reception of the Aristotelian works in the seventeenth century.

⁹ GIOSEFFO ZARLINO, *Istituzioni Armoniche divise in quattro parti, nelle quali, oltre alle materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi de’ poeti, istorici e filosofi*, Venezia, appresso Pietro da Fino, 1558, cap. XXVI.

¹⁰ GREGORY BUTLER, *La Retorica tedesca e la Affektenlehre*, in *Enciclopedia della Musica*, Diretta da Jean-Jacques Nattiez, IV: *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, p. 447.

1. NOTES ON THE RHETORICAL TRADITION BEFORE AND DURING THE RENAISSANCE

Through the intermediations of Cicero and then Quintilianus, the *Rhetorica* survived throughout the mediaeval period within the disciplines of the *Trivium* (dialectics, grammar and rhetoric), even if this scholarly practice was based on an indirect knowledge of the text. Important translations from the Arab version into Latin included that by Ermanno il Tedesco in 1256, followed by another by Guglielmo di Moerbeke between 1269 and 1279. But, in general, the Latin Middle Ages primarily valued Aristotle's work on logic, significantly neglecting the texts of the *Rhetorica* and the *Poetica* — known thanks to the Latin translation of Moerbeke in 1278. This situation underwent a decisive change only with humanism, when the *Rhetorica* was newly translated and annotated by a fuller series of comments, drawn from study of the original Greek text. A significant statistic in this sense emerges from the publication history of the text, which between 1570 and 1605 counted in Italy not less than 20 editions, including 7 at Venice, 3 at Bologna, and 2 at Rome.¹¹ Courtesy finally of Giorgio Valla's translation in 1498, the *Poetica* also had a new circulation, which, together with the *Rhetorica*, constitutes the other text on which the current reflections turn.¹²

When the exercise of rhetoric passed into the seventeenth century it was completely reformulated within a new perspective, and established its principal influence in the *ratio studiorum* of the Jesuit colleges and in the devotional practices of the Oratory of St. Philip Neri. The teaching of rhetoric became in this sense a directional and focal centre for a whole series of interdisciplinary activities, from the so-called 'Teatro dei Gesuiti' to the 'Sacra Rappresentazione', from prose to politics and art and, in particular, to music. It is not incidental that eminent musicians such as Emilio de' Cavalieri and Giacomo Carissimi found their ideal place within the traditions of one or another of these institutions. Rhetoric moreover codified a political and cultural message beyond a religious one. On one hand, it represented the primacy of the word over the unlettered, justifying the ideology of the dominant power; on the other, it transmitted the message of the sponsor (italian: *committente*) to the public. It therefore had to be the manifestation of magnificence or terror, of ecstasy and astonishment before the divine. Essentially derived by a representative need determined from above, it assumed the feature of an efficacious instrument capable of moulding characters and of transforming them, according to the Philipian motto, into «fishers of

¹¹ Source: Database of "Servizio Bibliotecario Nazionale-SNB", available *on line* at <http://opac.sbn.it/opacsbns/opac/iccubase.jsp>.

¹² The editions of the *Poetica* were not less numerous than those of the *Rhetorica*; for a comprehensive survey of the Aristotelian *Poetica* in Italy and on Italian poetics of the sixteenth century in general see the excellent study of FERRUCCIO CIVRA, *Musica Poetica*, Torino, Utet, 1991, pp. 45-51 (now also in an anastatic edition: Lucca, LIM, 2009).

men». It was because of this peculiar character that music was invested with a liturgical value, even if precise restrictive conditions were defined.

Indeed, neither the sponsor nor the devotional destination of the piece admitted dispensations, precluding to sacred music any dissemination extraneous to its context: to such a degree that, among the sanctions applicable in the case of violation, even excommunication could be contemplated, as in the instances of the famous *Miserere* of Gregorio Allegri or of the entire devotional production of Carissimi. In more than one session, moreover, the Council of Trent expressed the intention of abolishing liturgical music as a practice subject to various forms of popularisation (as, for example, the profane theme *l'homme armé* on which both Giovanni Pierluigi da Palestrina and Orlando di Lasso set entire masses), by requesting a simplification of counterpoint and a clearer intellection of the sacred text that avoided the distraction of the faithful. The church of Rome confronted such instances not only by promoting a more direct adhesion of the music to the text, but also by effectively implementing a capillary control of music publishing, leading to the creation of a general censor by Urbano VIII with the ecclesiastical bull *Pietatis et Christianae* of 20 November 1624.¹³ Given music's manifest aptitude in communicating the ideological and emotive intentions of the sponsor, the task from time to time delegated to it was defined in the capacity of transmitting a pre-established message by means of moving or expressive nuances of anger or compassion, in relation, naturally, to the event celebrated and/or to the nature of the audience. It therefore increasingly conformed to the Aristotelian dictates that assumed the objective of rhetorical discourse — in our case, musical — to be the persuasion of the listener¹⁴, by rendering more generally possible the substantial assimilation of music to the *téchnē rhetoriché* in its Aristotelian definition of «an instrument capable of discovering the most appropriate means of persuasion in respect to each object»¹⁵.

In this sense, the *musico-oratore* is configured in the seventeenth century in his original dimension and distinctive *status* as containing in himself the experiences of the rhetorician and the *cantore*. This notion signalled the definitive surmounting of the classic rhetorical practice, by reassuming and synthesising within it the entire field of the expressible through sound, that is to say *musical affect* and *significance*. The cantata for solo voice and the *melodramma* are direct expressions of it.

Because of the reasons outlined above, the correspondences between the tradition of Aristotelian *Rhetorica* and baroque music are not reduced to sporadic

¹³ Cfr. *Bullarium Romanum*, IV 78 e ss.; for an Italian translation of the text see REMO GIAZOTTO, *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1970, vol. 1, pp. 93-96.

¹⁴ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1356a, 1 ff.; cfr. also 1403b, 5-7.

¹⁵ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1355b, 26-27.

analogies or to occasional generalisations, but demonstrate profound conceptual roots. In particular, with the delineating of the *seconda prattica*, eminently tied to the communicative needs of the text and above all by means of an uninterrupted dialogue *between ancient and modern music*, the rhetorical-textual model was assumed as the emblem of the new aesthetic conception, and contributed to the stylisation of the early vocal baroque (Monteverdi, Carissimi, Legrenzi) and later of instrumental baroque (Stradella, Corelli and Vivaldi). While ever more care was paid to the text and its nuances, correspondingly it was necessary to decodify an effective musical rhetoric, in the sense of a strengthening of the musical language through the reinforcement of its immediate extramusical referent, the text: praxis that later assumed the contours of a genuine aesthetic theory.

In order to illustrate more closely the theoretical influence of the Aristotelian *Rhetorica* in the musical panorama of the Italian Seicento, five influential concepts deduced from it have been selected for analysis. In their recursivity, they characterise the overall development of the seventeenth-century musical aesthetic: *lógos*, *phonē*, *páthos*, *mímesis* and *prépon*, that is to say, «needs of the word» (*lógos*), «expression of the voice» (*phonē*), «affect» (*páthos*), «imitation» (*mímesis*) and «adequacy of the expressive means» (*prépon* or, in the Latin term, *convenientia*).

2. «LÓGOS» AND «PHONĒ». NEEDS OF THE WORD AND EXPRESSIONS OF THE VOICE

Western music has always been tied to textual requirements, but the change made in Italy between the sixteenth and seventeenth centuries assumed an extraordinary nature by virtue of the aspiration to render such a tie more adherent.

Despite the elements of continuity with the classical epoch of polyphony, it was in many aspects a genuine revolution owed to a radical change of perspective: with the practice of *recitar cantando*, one had turned from the music to the text, in order then to return again from text to music. If in polyphony the harmonic rules of counterpoint were preminent, and the task of the musician that of uniting text and music in accordance with those rules (to the extent that, not infrequently, the rules of counterpoint and the number of voices had the upper hand over textual needs, to the advantage of harmony and ‘pure music’), with the Seicento it was the primacy of the word that dominated the scene, according to the Monteverdian motto of an *oratione padrona et non serva*.

In its fundamental instances, seventeenth-century musical culture reproached the preceding polyphonic tradition for having sacrificed the intelligibility of the text, and with it the emotive effect of sound expressed by the means of the voice, in favour of pure musical sentiment. Counterpoint had thus been reduced to a

mere intellectual exercise in which the *lógos*, the significant element of vocality, was multiplied endlessly in the context of the voices and subordinated to the needs of contrapuntal technique, becoming incomprehensible.

Pietro della Valle wrote on this subject in 1639:

music that is too artful, with so many subtleties of counterpoint, [...] in effect is beautiful music, but music only through notes, not through words; that is to say, beautiful bodies, but bodies without souls, which, if not stinking corpses, were at least bodies of painted figures, but not living men.¹⁶

and Giulio Caccini, in 1601, affirmed his determination:

not to praise that type of music, which by not allowing clear understanding of the words, spoils the concept and the verse, now prolonging and now shortening the syllables in order to accommodate itself to the counterpoint, lacerating the poetry.¹⁷

In reaffirming *meaning* beyond pure sound, and in analogy with the relationship *meaning-word*, therefore, *mélos* (namely, *melody*) assumed the purpose of expressing feelings, emotions and states of soul, that is, «affects». In order to do this, it was necessary to redefine completely musical language with regard to the function of the text, by leading it towards a greater simplification; and to rediscover an ideal of stylistic clarity corresponding to the Aristotelian notion.¹⁸ The modal harmonic structure, too complex and purely intellectual, was substituted by a simpler and more natural tonal-melodic structure; the severe Flemish style of polyphony by homophony and declamation; the *basso cantabile* by the *basso seguente* and *basso continuo*. This was the task that was assumed and largely effectively undertaken by the Camerata De' Bardi or *Camerata Fiorentina*, a group of intellectuals and musicians who attempted to restore to contemporary music a greater theoretical awareness and improved artistic effect by recalling a kind of musical *prisca philosophia*, inspired by the theatre music of the Greeks and therefore modelled on a rhetorical and specifically Aristotelian concept of *pathos*.

The underlying policy of this movement was coordinated on two principally theoretical schemes, that of *analogy*

word : meaning = sound : affect

¹⁶ PIETRO DELLA VALLE, *Oratorio della purificazione* (1639) quoted in STEFANI, *Musica barocca*, n. 93, p. 115.

¹⁷ GIULIO CACCINI, *Le Nuove Musiche*, Firenze, Marescotti, 1602: *A Lettori*, pp. [5-6].

¹⁸ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1404b, 1-3.

and that of *subordination*

{ meaning
 { affect
 { sound

Attempting, therefore, to rediscover the classics, the Florentine Camerata proposed first of all a theoretical model, even if one already consolidated by the contemporary madrigalistic praxis (Rore, Gombert, Lasso, Marenzio), in which the adhesion to the text was more explicit and direct. Thanks above all to the cultural osmosis made by Vincenzo Galilei's *Dialogo della Musica Antica et della Moderna* (1581), the key point was the assumption of the model of the voice as the elementary structure through which language, composed of *sounds*, became, as transmitter of one or more *meanings*, the manifestation of states of mind or affects.

3. PATHOS: AFFECT

The principal implication of this assumption was that of identifying the equation,

meaning = affect – word – sound

with that of

sound = word – affect – meaning

by thus introducing the marked presence of an extramusical semantic made of images and affects, which provided the listener with a direct referent. Affect was therefore created by the 'character' that music imprints from time to time on meanings expressed by the text, as the theorist Pietro Mengoli reaffirmed in 1670:

He who listens – in fact – devotes himself with the abstract and rational attention of the mind (through which one is moved) is affected according to the meaning of the words, increased with the accents, that is with the rises, falls and

circumflections of the voice.¹⁹

In line with these reflections, Butler continues, it is necessary to understand how: «the representation of affect constituted the fundamental base of numerous treatises, and the principal aim, both for the composer and the rhetorician, became that of arousing an entire gamut of emotive states in the listener. This had nothing to do with the spontaneous emotional response typical of the audience in the Romantic period. The composers rationally planned the affective content of a musical work and expected the audience to react appropriately on the base of its rational discernment of such content. All the parameters of music became rhetorically connotated – harmony, tonality, rhythm, melody, phrasing and tessitura. This preoccupation extended to yet more comprehensive considerations: form, tempo, instrumental timbre».²⁰

This *rhetorical deployment of expressive means* has as its principal source the character of the text and the music that expresses it. More than the usual classification made by Aristotle in the *Politica* around the character of Greek modes, this theorization has as an antecedent the treatment of the character-emotion implications outlined in the *Rhetorica*. According to the Stagirite, the most direct way that affect can be transmitted to the listener was by virtue of the *carattere* of the orator, *ēthos*; or by means of the capacity to arouse an *emotion* in the listener, *páthos*; or, in short, by virtue of the discourse itself, understood in its rhetorical *dynamis*, that it is to say *dià lógou*.²¹ This general classification is further articulated by Aristotle in three books: in the words of Roland Barthes²², in fact, we might affirm that

Book I of the *Retorica* is the book of the transmitter of the message, the book of the orator: it deals principally with the conception of the argumentation, in the measure to which it depends on the orator in adapting himself to the audience [...]. Book II is the book of the recipient of the message, the book of the audience, which deals with the emotions (passions) and again of the argumentation, but this time as received (and no longer, as before, conceived). Book III is the of the message: it deals with the λέξις or *elocutio*, that is of the figures and of the τὰξις or *dispositio*, that is of the ordering of the parts of the discourse.

For Aristotle, poetic-rhetorical discourse possesses not only a highly evocative

¹⁹ PIETRO MENGOLI, *Speculationi di Musica*, in Bologna, per l'erede del Benacci, 1670, p. 247.

²⁰ GREGORY BUTLER, *La Retorica*, *ivi*.

²¹ ARISTOTELES, *Rhetorica*, *loc. ivi*.

²² ROLAND BARTHES, *La Retorica antica. Alle origini del linguaggio letterario e delle tecniche di comunicazione*, Milano, Bompiani, 2000, pp. 20-21.

capacity, but actively disposes the listener towards some sentiments (*pathē/mata*) such as anger, grief or joy²³, as is apparently further underlined by the concept of *kátarsis*, *purification*, developed in the *Poetica*.²⁴ A significant echo of this formulation is found again, although with profoundly different accents, both in Gioseffo Zarlino and in Vincenzo Galilei²⁵, and above all in Kircher with whom, in Book IX of the *Musurgia*, the *sonus*, defined *prodigiosus*, assumes an extraordinary therapeutic capacity.²⁶

The elementary structure *ēthos-páthos-logos* in Aristotle's work assumes its precise taxonomy through vocal mimesis: through recitation, voice (which in man is the most fitting anatomical part for the act of imitation²⁷) not only arouses emotions²⁸ but succeeds best the more it is tied to the mimetic aspect of reality, of which it gathers, by means of the words, cognitive aspects.

4. «MÍMESIS» AND «PRÉPON» – «IMITATIONE» AND «CONVENIENTIA»

This mimetic capacity (to which, for the Stagirite, almost any artistic activity is tied in the measure in which it gathers the real by means of representation²⁹) produces a theoretical and aesthetic pleasure connected to the sense of marvel and amazement on the part of the spectator.³⁰

This last aspect is underlined particularly in the *Poetica*, first, in general terms, by dealing with various imitative arts:³¹

Epic poetry, tragedy, comedy, dithyrambics, the greater part of music [composed] for the flute and cithara, are generally all imitations, but differ from each other in three respects, according to the different means, the different objects, or the different manner of their imitation. As some men, through art or custom, imitate various objects by reproducing their image with colour or shape, and others by

²³ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1380a, 3-6; 1380b, 32 ff.; 1383a, 8 ff.

²⁴ ARISTOTELES, *Poetica*, 1449b, 21-28; see also *Politica*, 1341b, 32 ff.

²⁵ For a overall summary of the ideas of the Italian theorists of the sixteenth and seventeenth centuries and in particular the relationship between Zarlino and Galilei, see PAOLO CECCHI, *Il rapporto tra testo poetico e intonazione musicale in alcuni teorici italiani di fine Cinquecento*, in *Claudio Monteverdi. Studi e Prospettive*. Atti del Convegno. Mantova, 21-24 Ottobre 1993, a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni, Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, in particular pp. 552-596.

²⁶ ATHANASIVS KIRCHER, *Musurgia*, cit., p. 217.

²⁷ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1404a, 22.

²⁸ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1403b, 21-22.

²⁹ ARISTOTELES, *Poetica*, 1447a, 14-16.

³⁰ ARISTOTELES, *Poetica*, 1448b, 5 e ss; cfr. also *Rethorica* 1404b, 10-12.

³¹ ARISTOTELES, *Poetica*, 1447a, 14-23; translation by Carlo Augusto Viano.

the voice, so do all the above-mentioned arts produce imitation with rhythm, word and melody, together or separately.

Later, by specifying the imitative aspect in its cognitive valency:³²

Poetry seems to have derived from two causes, both natural. To imitate is instinctive in man from his infancy. By this he is distinguished from other animals because he is the most ready to imitate, and through imitation acquires his first education. All men likewise draw pleasure from imitation. This is evident from experience. Objects which give us pain to see in reality, we enjoy contemplating when perfectly reproduced, such as the images of the most hideous beasts and corpses. The cause again of this is that to learn is a very great pleasure not only for philosophers but also for everyone, with the difference that men in general partake of it in lesser measure.

By briefly summarising this first part of the Aristotelian argument in tabular form, the preceding stylistic scheme

character - emotion - recitation

assumes the role of a particular simple scheme whose belonging to a broader conceptual scansion is ratified by the logic of its own explanation, which — given it must take account not only of «how» the process occurs, but also and above all «why» it occurs — ties *imitation/representation* to *knowledge/marvel* and to *pleasure*, and depending on which the first assumes value and meaning.

<i>Character</i> [ἦθος]	<i>imitation/rappresentation</i> [μίμησις, <i>mimesis</i>]
<i>Emotion</i> [πάθος]	<i>knowledge/marvel</i> [θεωρεῖν, <i>theorein</i> – θαυμάζειν, <i>thaumázēin</i>]
<i>Recitation</i> [λόγος]	<i>aesthetic pleasure</i> [ἡδονή, <i>ēdonē</i>]

On the alternation of these elements, which in the seventeenth-century aesthetic formulary are reflected in the predominancy of melody, imitation of affect and the recitation of the text, is articulated the concept of the baroque marvel borrowed from Aristotle, as decisive in the literary field as in that of scientific prose, and which in music extends from the moral cantata to *historia sacra*, from the *concertato* madrigal to opera.

The first to incorporate the mimetic freight of music in aesthetic theorization in this sense was probably Teodato Osio, whose work *L'Armonia del nudo parlare*

³² ARISTOTELES, *Poetica*, 1448b, 5-15; translation by Carlo Augusto Viano.

(1637) indicates in its title the union of the author's intentions with rhetorical expression³³. Again in perfect parallelism with the dictates of the *Rhetorica*, Claudio Monteverdi heightened in his music the *imitation of the musical character*, by means of the *imitation of the character of the text* and the assumption of the 'opposites', that is to say, of the 'contrasts' in tempo and harmony, in the timbre of the voice and in the expression of the singer. Such is the case of the famous *Lamento di Arianna* or of the equally celebrated *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1638) in which tempo, harmony and melody are pure functions of the emotive expression of the voice. Similarly, in prose as in poetry, Giovanni Battista Marino and Emanuele Tesauro at the beginning and the end of the seventeenth century praised the 'opposites' and the 'contrast' aroused between them as elements of concettism and poetic wonder. In particular, Tesauro's *Cannocchiale aristotelico* (written in 1654, but published in 1670) recorded the by now definitive acquisition in the baroque lexicon of the Greek term *logos* rendered from the full terminological casuistry of *wit, ingenuity, rage, marvel*³⁴. The emblem of the baroque aesthetic thus determined is the concept of a pervasive, abounding exhaustivity, where wonder contains in itself both intellectual and aesthetic aspects. The musician, in his garb as rhetorician and *cantore*, constitutes the direct incarnation of this notion, according to the title of Ludovico Casali's work, *Generale invito alle grandezze, e meraviglie della musica* (Modena, 1629).

As in the Aristotelian formulation, the catalysing elements of wonder in the baroque also have as the functional structure the role of the voice that, above all with the constitution of the monodic genre in its multiform capacity for imitation/emulation of reality, coordinates the entire gamut of rhetorical meanings from the *ēthos* (character) to the *logos* (language, word) and from *mīmēsis* (capacity to

³³ TEODATO OSIO, *L'armonia del nudo parlare con ragione di numeri pitagorici scoperta [...] all'ecc.mo Sr. Don Fran.co di Melo*, in Milano, Carlo Ferrandi, 31 July 1637, pp. 175-176: «And because the representation of the actions of man is the imitation of the customs, which are one of the principal parts of the quality of the action, and perhaps such, that all the action itself is caught, so that without the expression of the customs there can not be imitation, therefore it happens, that the principal study of Poetry deals with the expression of the customs; and therefore the poet who expresses customs well, will imitate well, and by imitating well will be a good poet [...]. All the internal customs of men, or truly external habits and perturbations proceed from them [...] This quality of custom comes therefore from the operations of man, and at the awakening of those, either good or bad (I have already advised it many times) Music is very powerful for the sympathy of its harmonious composition; because the numerous musical accents, by penetrating the ear and communicating them to the soul itself, can with their numbers move the numbers of the soul; because in the unity of the unformed body the soul virtually governs every movement». Cit. in CECILIA CAMPA, *Il Musicista Filosofo e le Passioni. Linguaggio e retorica dei suoni nel Seicento europeo*, Napoli, Liguori, 2001, p. 355.

³⁴ ANNA MARIA LORUSSO, *Tra cannocchiali, lenti, riflessi e specchi: la lezione aristotelica nel Cannocchiale del Tesauro*, in *Metafora e conoscenza*, edited by Anna Maria Lorusso, Milano, Bompiani, 2005, pp. 213-232.

imitate) to *ēdonē* (pleasure).

A direct testimony is offered by Giulio Caccini in his advice *A discreti lettori* in *Nuove musichee nuova maniera di scriverle*, in which he writes:

Principally three things are learnt from whoever claims to sing well with affect. These are affect, its variety and *sprezzatura*. Affect in one who sings is none other than the strength of different notes and various accents tempered by soft and loud dynamics; an expression of the words and concept in singing, capable arousing affect in the listener. The variety in affect is the transition made from one affect to another with the same means, according to which the words and the concept successively guide the singer. And this should be closely observed, so that the same clothes (so to speak) are not used to represent the husband and the widower. *Sprezzatura* is the charm lent to a song by a few dissonant quavers or semiquavers above various tones, with which, by thus taking away a certain restricted narrowness and dryness from the song, it makes it pleasing, free and airy, just as in common speech eloquence and variety render easy and sweet the matters discussed. To the figures of speech and the rhetorical colours of this eloquence correspond the *passaggi*, *trilli* and other similar ornaments, which can occasionally be introduced in every affect. With the knowledge of these things and the observation of my compositions, I believe that whoever has the disposition to sing will perchance be able to fulfil that aim especially desired in song: that is, to delight.³⁵

Such an explicit reference to rhetoric is surprising, above all if one considers that Caccini starts his observations from the perspective of the ‘practice’ of the singer-musician rather than from that of the pure theorist; and still more astonishing is the definition of the variation of affect, or *sprezzatura*, which follows almost to the letter the Aristotelian treatment of recitation and of the *prépon*. Aristotle had in fact written in the *Rhetorica*:

Recitation regards the voice and the way in which it must be used in order to express each emotion – when, for example, it must be strong, when weak, when middling – and the manner in which it must serve the pitch of intonation – high, low, medium – and what rhythms must be applied in each case.³⁶

A little further on he adds:

Style is appropriate when it is capable of expressing emotions and qualities and

³⁵ GIULIO CACCINI, *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, Firenze, appresso Zanobi Pignoni e compagni, 1614.

³⁶ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1403b, 21-24. Translation by Marco Dorati.

is proportionate to the subject. ‘Proportionate’ means not expressing oneself in a casual manner on serious subjects, nor with solemnity *a propos* ordinary matters, and without adding ornaments to trivial words, otherwise it will seem like a comedy [...] ‘Capable of expressing emotion’ means that in response to insulting acts, the style must be that of an angry man; before wicked and vile actions, that of an offended man, reluctant even to speak; before praiseworthy actions, that of someone who speaks with admiration; before deeds worthy of compassion, that of a man who expresses himself with sadness; and similarly in other cases.³⁷

Astonishment at Caccini’s expressions may diminish, however, if one recognises the constant dialogue between the ancient and modern, between rhetoric and music, within the coordinates of which not only Caccini but all the composers of the ‘*seconda prattica*’ beginning from Vincenzo Galilei operated. And it is really within the double perspective of *imitazione-proporzione* delineated by Aristotle and Aristotelian rhetoric that, although indirectly and perhaps unconsciously, Giulio Caccini, Gioseffo Zarlino³⁸ and Nicola Vicentino³⁹ meet: a group commonly considered as the final theorists of the ‘*prima prattica*’. If a similar convergence on the themes of *imitation* and its modality of realisation is taken into account, it is understandable how the use of rhetorical preceptssuch as *convenientia* and *imitatione* might have represented an element of transversal sharing between *prima* and *seconda prattica*, creating at times problems and disputes.

A clear example of such disputes is that furnished by the already cited issue between abate Artusi and Claudio Monteverdi on the role of imitation and the best way to realise it musically: a question that, indeed, inaugurated the new century.

³⁷ ARISTOTELES, *Rhetorica*, 1408a, 10-19.

³⁸ GIOSEFFO ZARLINO, *Istituzioni Armoniche, di nuovo in molti luoghi migliorate e di molti belli secreti nelle cose della Prattica ampliate*, Venezia, Francesco de’ Franceschi senese, 1573, p. 419: «And he must take care to accompany when possible every word in such a manner that where it denotes harshness, hardness, cruelty, bitterness and other similar things, Harmony resembles it; that is, somewhat hard and harsh; however, in a manner that does not offend. Similarly, when some of the words display weeping, pain, mourning, sighs, tears and other similar things, Harmony is full of sadness». Quoted in CECCHI, *Il Rapporto*, appendice I, pp. 598-599.

³⁹ NICOLA VICENTINO, *L’antica musica ridotta alla moderna prattica*, In Roma, appresso Antonio Barrè, 1555, libro IV, cap. XXIX: «Because music’s setting of words is made in order to express the concept, the passions and the affect of those [words] with harmony; and if the words speak of modesty, the composition will advance modestly, and not angrily; if [they speak] of cheerfulness, one does not make melancholy music; if of sadness, one does not compose cheerful music; and when the words are harsh, one does not make sweet music; and when sweet, one does not accompany them in another manner, so that they appear deformed from the concept; and when swift, not lazy and slow; and when they are about to stop, one does not hasten; and when they lose clarity, one makes all the parts conjoin with a *breve*». Quoted in CECCHI, *Il Rapporto*, appendice I, p. 598.

In *Artusi, ouero delle imperfettioni della moderna musica* (1600), the Bolognese abate Giovanni Maria Artusi, canon of S. Salvatore and pupil of the aforementioned Gioseffo Zarlino, took up position against the intemperance of modern vocal musical practice, by mentioning broad sections of Monteverdian madrigals (then constituting parts of Books IV and V), quoting in addition some passages without textual notes and without ever citing expressly the author. Artusi's aim was configured thus in a prevalently harmonic vein. He complained, in fact, of the inadequacy of modern composers, whose boldnesses flouted the rules of counterpoint: in particular, the use of unprepared seconds and sevenths appeared to the Bolognese theorist as a genuine harmonic abuse. To this clearly conservative position, even before the direct intervention of Claudio Monteverdi and his brother Giulio Cesare, the *Ottuso accademico* had partly replied, with whom Artusi had corresponded in Ferrara from 1599.

Essentially, the two positions were differentiated by the nature of musical imitation (*mimēsis*) and by the use of *proportion* (*prépon*) in expressive style, making evident yet again the influence that the elaboration of classical rhetoric exerted in the definitive affirmation of monodic style. If, for Artusi, Monteverdi's daring resulted in harmonic improprieties both to the ear and to the good practice of counterpoint, for the *Accademico Ottuso* such exceptions were justified by the expressive value of the musical setting of the text. And it is at this point of the discussion that one inserts the Monteverdian contribution.

In the dedicatory of the *Quinto libro di Madrigali a cinque voci* (1605), Claudio Monteverdi wrote *astatement for studious readers*:⁴⁰

Do not marvel that I am giving these madrigals to the press without first replying to the objections that *L'Artusi* has brought against some minute details in them, because being in the service of His Most Serene Highness of Mantua, I have not had the necessary time at my disposal. Nonetheless, in order to make it known that I do not compose my works haphazardly, I have written a response that once revised will be published under the title of *Seconda pratica, overo Perfettione della moderna musica*. It will perhaps astonish some who do not believe that there is any practice other than that taught by Zerlino [sic]. But let them be assured that consonances and dissonances may be considered differently from the established perspective, in a manner that satisfies both the reason and the senses, and which defends the modern method of composing. I wanted to tell you this both so that the expression 'Seconda Pratica' may not be appropriated by anyone else, and so that meanwhile the ingenious may reflect upon other secondary matters concerning harmony, and believe that the modern composer

⁴⁰ PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, p. 61.

builds upon the foundation of truth.

Monteverdi therefore defended the new style. But unable to vaunt genuine credentials as a theorist, his much-awaited intervention in favour of the *Perfettione della moderna musica* was never brought to completion. Nevertheless, in the musician's brief notes it is possible to recognise all the grounds of a new musical poetics. It is apparent, moreover, how the use of both contrasts (or really, Aristotle's 'opposites') and the rhetorical means of the polyphonic tradition were insufficient to express the affects and that, for this reason, the *imitation* of the text could no longer be harmonic, but melodic and expressive.

With Monteverdi, the passage is thus made from harmony to melody, and from *convenientia modulationis harmonicae* to *convenientia melodica*, with its radial axis in the expressive use of the voice and the preminence of the meaning. This affirmation of the *mélòs* as expression of the *lógos* is definitively ratified by the intervention of the composer's brother, Giulio Cesare Monteverdi, in the dispute, in the appendix to the 1607 edition of the *Scherzi Musicali*:

Artusi, as a good teacher, takes certain details, or passages (as he says) of my brother's madrigal «Cruda Amarilli», caring nothing for the text [*oratione*], neglecting it in such a manner as if it had nothing to do with the music by then showing the said passages deprived of their text, of all their harmony and their rhythm. But if, in the passages noted by him as false, he had showed the text, the world would of course have known his judgement was lacking, and he would not have said that these passages were chimeras and castles in the air for their entire disregard of the rules of the *prima pratica*. But it would certainly have been excellent logic if he had done the same with Cipriano's madrigals «Dalle belle contrade», «Se ben il duol», «E se pur mi mantieni amor», «Poiché m'invita amore», «Crudel Acerba», «Un' altra volta» and, finally, with others, the harmony of which serves exactly the text, and which certainly would remain like bodies without souls without this, the most important and principal part of music. By criticising these passages without the text, the opponent implies that everything good and beautiful lies in the precise observation of the said rules of the *prima pratica*, which place harmony as mistress of oration. As my brother will demonstrate, music (of the *cantilena*, like his own) turns on the perfection of the melody, in which way harmony considered as patron becomes the servant of oration, and oration the patron of harmony, to which thought leans the *seconda pratica* or truly modern usage [...] By *prima pratica*, he means that which turns on the perfection of harmony, that is, which considers harmony not as commanded, but as the commander; it does not serve, but is mistress of the oration. And this was established by those first men who composed their *cantilene* and monodies in our notation, then followed and expanded by da Occhegem, Iosquin de Pres, Pietro

della Rue, Iovan Motton, Crequillon, Clemens non papa, Gompert [Gombert] and others of those times, finally perfected by Messer Adriano [Willaert] with actual compositions, and by the very excellent Zerlino with judicious rules. By *seconda prattica*, of which the first innovator in our notation was the divine Cipriano de Rore, as my brother will show well, followed and expanded not only by the afore-mentioned men, but by Ingegneri, Marenzo, Giaches Wert, Luzzasco, and equally by Giacopo Peri, Giulio Caccini, and finally by the most elevated and comprehending spirits of the true art, [my brother] means that which turns on the perfection of the melody: that is, which considers harmony as commanded and not as commander, and which places oration as mistress of the harmony.⁴¹

Such affirmations offer the opportunity to consider many other rhetorical aspects that invested Seicento musical poetics, and which it has not been possible to examine thoroughly here, such as the *agogica*, the *use of opposites*, the *number*, the *form* and the distribution of the composition across thematic areas beyond through ambits of performance, that is the destination of the musical message: all elements with respect to which a comparison with the text of the *Rhetorica* and with those of other classical authors (surely including Cicero) would undoubtedly be profitable and interesting.⁴²

In conclusion, it is possible to note how, with respect to the reflections developed in the first part of this essay, the directory of the '*spiriti più elevati*' styled by Giulio Cesare Monteverdi counted many composers of the cinquecentesco madrigalistic style in its full expressive maturity, including Cipriano de Rore and Luca Marenzio: evidence of how, even before the most evolved theorization of affect, the rhetoricisation of the text constituted a totalising phenomenon in Italian music at the turn of the sixteenth and seventeenth centuries; and how the development of the melodic possibilities of the text were coessential to the rhetorical ones, by prefiguring even from a purely theoretical perspective the

⁴¹ FABBRI, *Monteverdi*, p. 64.

⁴² Some of the best research of recent musicology has concentrated on the role of rhetoric in the development of musical style and phrasing in Italian composers of the Seicento: investigations that are distinguished in both objective and structure from the present study, which is aimed more than anything else at a historical-theoretical reconstruction of the diffusion of rhetoric (specifically Aristotelian) in the cultural fabric of seventeenth-century Italy. Among the essays which in our view deserve greater attention in the musicological field, beyond those already noted in the text, are the works of SILVANO PERLINI, *Elementi di retorica musicale. Il testo e la sua veste musicale nella polifonia del '500-'600*, Milano, Ricordi, 2002; *Musica e Retorica. Atti della Giornata di Studi (Messina, 11 dicembre 2000)*, edited by Nunziata Bonaccorsi e Alba Crea, Messina, Edizioni Di Niccolò, 2004; *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento. Atti del convegno internazionale di studi, Venezia - Palazzo Giustinian Lolin, 13-15 dicembre 1993*, edited by Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996.

entire expressive gamut of the melodic-tonal structure, successively codified by the German theorists.

Norme per gli autori

La rivista «Polifonie» è dedicata allo studio della storia e della teoria della coralità in ogni epoca. Ciascun volume offre saggi recensioni (libri, edizioni musicali, registrazioni discografiche e siti internet), nonché un notiziario sulle attività della Fondazione Guido d'Arezzo e sul mondo della coralità (festival, rassegne, bandi di concorso, premi, concorsi, convegni, seminari, iniziative di ricerca, ecc.).

Ciascun testo è pubblicato in versione bilingue: in italiano (o nella lingua originale in cui è stato concepito) e in inglese.

La rivista è quadrimestrale, viene distribuita gratuitamente ed è inoltre interamente consultabile sul sito internet della Fondazione Guido d'Arezzo.

Gli autori possono proporre articoli inviandoli preferibilmente all'indirizzo di posta elettronica fondguid@polifonico.org.

Proposte di articoli (in copia dattiloscritta e in dischetto per il computer con chiara indicazione del programma utilizzato), nonché libri e dischi per recensione possono anche essere inviati per posta ordinaria alla Fondazione Guido d'Arezzo al seguente indirizzo:

Fondazione Guido d'Arezzo
Redazione «Polifonie»
Corso Italia 102
I-52100 AREZZO
(Italia)

L'invio di un manoscritto per la pubblicazione sottintende che l'articolo sia inedito e non sia stato proposto ad altra rivista o ad altra sede editoriale.

Quando un articolo è stato approvato l'autore ne riceve tempestiva comunicazione insieme a osservazioni e norme redazionali dettagliate sulla base delle quali egli dovrà predisporre la versione definitiva del testo.

È molto importante che gli autori tengano presente il problema della traduzione dei loro testi (in inglese o in altra lingua) e che quindi adottino uno stile semplice e piano.

Instructions for contributors

“Polifonie” is a journal devoted to study of the history and theory of choral music from all periods; each volume contains articles, reviews (of books, musical editions, recordings, web sites) and news from both the Guido d’Arezzo Foundations as well as the world of choral music (festivals, music exhibitions, competition advertisements, awards, courses, congresses, meetings, research, etc.).

Each test is published in both Italian (or original language) and English.

Distribution of the journal is four-monthly and free of charge. Each volume will be available at the website of the Guido d’Arezzo Foundation.

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

The articles (hard copy typescript and computer disk, providing details of the word-processing program used), books and recordings for review can also be mailed to the Guido d’Arezzo Foundation.

*Fondazione Guido d’Arezzo
Redazione “Polifonie”
Corso Italia 102
I-52100 AREZZO
(Italy)*

Submission of a manuscript for publication will be taken to imply that it is unpublished and not being considered for publication elsewhere.

When an article has been accepted for publication, the author will receive detailed instructions on the editorial criteria to use when submitting the final version.

It is important that authors should consider the problem of translation (into English or otherwise) and therefore adopt a simple and plain style.

POLIFONIE
Indice dell'annata VIII, 2008

Saggi / Articles

ALBA SCOTTI – MICHAEL KLAPER

Il ruolo della cattedrale nella trasmissione medievale dei tropi ed il caso del duomo di Parma	Pag.	9
<i>The role of the cathedral in the mediaeval transmission of tropes, and the case of the duomo of Parma</i>	”	45

DANIELE V. FILIPPI

Riscritture policorali e creatività sonora in Palestrina e Victoria	”	63
<i>Polychoral rewritings and sonic creativity in Palestrina and Victoria</i>	”	143

FABRIZIO BIGOTTI

Logos & Melos. La «Rhetorica» aristotelica nell'estetica musicale del Seicento italiano: dalla «seconda prattica» alla «teoria degli affetti»	”	183
<i>Logos & Melos. The aristotelian «Rhetoric» in the musical Aesthetics of seventeenth-century Italy: from the «seconda prattica» to the «teoria degli affetti»</i>	”	201

Norme per gli autori / <i>Instructions for contributors</i>	”	221
---	---	-----

Indice dell'annata VIII, 2008	”	223
-------------------------------------	---	-----

Nel fascicolo 1: bandi e schede di partecipazione al

57° Concorso Polifonico Internazionale “Guido d'Arezzo”
57th “Guido d'Arezzo” International Polyphonic Competition

36° Concorso Internazionale di Composizione “Guido d'Arezzo”
36th International Composition Competition

26° Concorso Polifonico Nazionale “Guido d'Arezzo”
26th National Polyphonic Competition (for italian Choirs only)



Stampato presso gli stabilimenti tipografici di
Torre D'Orfeo Editrice Srl - Roma
www.tdorfeo.it

DOCTRINA

History and theory of choral music

ISSN 1593-8735