



Fondazione Guido d'Arezzo
Centro Studi Guidoniani

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO

polifonie

Storia e teoria della coralità
History and theory of choral music

Periodico annuale fondato da Francesco Luisi
Yearly journal founded by Francesco Luisi

Organo del Centro Studi Guidoniani
Journal of Centro Studi Guidoniani



NUOVA SERIE
VIII
(XVII DELLA SERIE CONTINUA)
2020

polifonie

Storia e teoria della coralità / *History and theory of choral music*

Organo del / *Journal of*
Centro Studi Guidoniani

Rivista annuale fondata da / *Yearly journal founded by*
Francesco Luisi

Direttore responsabile / *Legal responsibility*
Claudio Santori

Condirettori / *Editors*
Cecilia Luzzi (Conservatorio “G. Rossini” di Pesaro)
Stefano Mengozzi (University of Michigan)

Comitato scientifico / *Advisory board*
Ferdinando Abbri (Università di Siena-Arezzo)
David Burn (University of Leuven-KU Leuven)
Stefano Campagnolo (Biblioteca Nazionale Centrale “Vittorio Emanuele II” di Roma)
Mauro Casadei Turrone Monti (Università di Modena-Reggio Emilia)
Arnaldo Morelli (Università dell’Aquila)
Emiliano Ricciardi (University of Massachusetts-Amherst)
Cesarino Ruini (Università di Bologna)
Katelijne Schiltz (Universität Regensburg)
Thomas Schmidt (University of Manchester)
Domenico Staiti (Università di Bologna)
Rodobaldo Tibaldi (Università di Pavia-Cremona)
Marco Uvietta (Università degli Studi di Trento)
Philippe Vendrix (CNRS - Centre d’Études Supérieures de la Renaissance - Université de Tours)

Comitato editoriale / *Editorial board*
Alfredo Grandini
Cecilia Luzzi
Luigi Marzola
Stefano Mengozzi
Veronica Pederzoli
Claudio Santori

Traduzioni in inglese/*English translations*: Elisabetta Zoni e Lucia Marchi

Iscrizione al n. 5/00 del Registro Stampa del Tribunale di Arezzo
Iscrizione al R.O.C. n. 32267
ISSN 1593-8735 (versione a stampa/*print version*)

Redazione e direzione / *Editorial office*
Fondazione Guido d’Arezzo
Corso Italia, 102 – 52100 Arezzo (Italia)
tel. 0575-1380967
polifoniejournal@fondazioneguidodarezzo.com

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO

Organi statutari

Presidente Onorario / *Honorary President*

Slavka Taskova Paoletti

Presidente / *President*

Alessandro Ghinelli - Sindaco di Arezzo

Vice-Presidente / *Vice-President*

Alfredo Grandini

Consiglio di amministrazione / *Management board*

Giuseppe Angiolini

Massimo Ferri

Alfredo Grandini

Pierluigi Rossi

Carlo Sisi

Revisore dei conti / *Auditor*

Giovanni Grazzini

La rivista «Polifonie», organo del Centro Studi Guidoniani, è pubblicata dalla Fondazione Guido d'Arezzo in due versioni, cartacea e online *open access*, disponibile all'indirizzo: www.polifoniejournal.it. La rivista è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>), con il riconoscimento *Approved for Free Cultural Works*. La licenza, che mantiene agli autori il copyright, consente di scaricare i contenuti della rivista, condividerli e riutilizzarli per qualsiasi scopo legale, a condizione di riconoscerne la paternità, indicare il link alla licenza e segnalarne le modifiche apportate.

The journal «Polifonie» is published by the Fondazione Guido d'Arezzo, on behalf of Centro Studi Guidoniani, both in print and online at the link: www.polifoniejournal.it (open access). The journal is distributed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>), with the seal "Approved for Free Cultural Works". This license, by which the authors retain the copyright, allows anyone to download the journal contents and to share and reuse them under copyright law, provided that appropriate credit is given along with a link to the license, and that any textual adjustments are clearly marked.

«Polifonie» adotta la procedura di revisione tra pari a doppio cieco. Ciascun articolo è valutato in forma rigorosamente autonoma da due revisori e il loro giudizio viene comunicato per iscritto agli autori.

Le proposte andranno inviate alla mail: polifoniejournal@fondazioneguidodarezzo.com

«Polifonie» adopts the double-blind peer-review process. Each article is evaluated anonymously by two reviewers, and their assessment is reported to the author in writing.

Proposals should be sent via email to: polifoniejournal@fondazioneguidodarezzo.com

Indice

Editoriale

- 9 CECILIA LUZZI - STEFANO MENGOZZI

Articoli

- 11 ALBERTO RIZZUTI

“Portare” o “Sustinere”? Un verbo, un tenor e la sua croce

- 39 GIAMPAOLO MELE

“Scribere proposui”. Note sulla “Danza della Morte” nel “Llibre Vermell”

- 67 LUCIA MARCHI

Antonfrancesco Doni e il madrigale a Piacenza:
il “Dialogo della Musica” rivisitato

- 87 GIOVANNI CUNEGO

Celestino Eccher e gli studi sul canto gregoriano: per una rilettura critica

- 105 ALBERTO DELAMA

Il “De profundis di Cefalonia” di Luciano Chailly tra impegno etico-civile,
teatralità e sperimentalismo grafico

Interventi

- 141 JESSE RODIN

Josquin nel 2021: un nuovo approccio

Notiziario

- 157 Le attività della Fondazione nell’anno 2020
a cura di Valeria Gudini

- 163 Notizie sugli autori

Table of Contents

Editorial

167 CECILIA LUZZI - STEFANO MENGOZZI

Articles

169 ALBERTO RIZZUTI

“Portare” or “Sustinere”? A verb, a tenor and its cross

197 GIAMPAOLO MELE

“Scribere proposui”. Notes on the “Danza della Morte” in the “Llibre Vermell”

227 LUCIA MARCHI

Antonfrancesco Doni and the madrigal in Piacenza:
the “Dialogo della Musica” revisited

247 GIOVANNI CUNEGO

Celestino Eccher and the study of Gregorian chant: a critical reassessment

267 ALBERTO DELAMA

Luciano Chailly’s “De profundis di Cefalonia” between civil-ethical
commitment, theatricality and graphic experimentalism

Current issues

303 JESSE RODIN

Performing Josquin in 2021: A new approach

News

317 Report on activities of the Fondazione Guido d’Arezzo in 2020
by Valeria Gudini

323 Notes on contributors

EDITORIALE

Al lettore

L'anno 2020 verrà ricordato come l'anno del silenzio, dai teatri e dalle sale da concerto: un anno in cui anche il mondo della coralità ha subito un grave contraccolpo, in cui sono stati rinviati i concorsi polifonici e l'attività dei gruppi corali si è fermata. Mentre stiamo scrivendo i segnali di una ripresa si fanno sentire e anche il mondo della coralità torna a riunirsi: la speranza è che questo isolamento possa aver nutrito il desiderio di ripartire con energie rinnovate.

La rivista «Polifonie» e il Centro Studi Guidoniani, di cui la rivista è organo, hanno voluto mantenere fede all'impegno preso, con il nuovo corso avviato nel 2019, per promuovere la ricerca sui temi della coralità, mantenendo il più possibile ampio il repertorio e i temi oggetto d'indagine, aperti a proposte provenienti da prospettive teorico-musicologiche diverse e al dialogo tra i punti di vista teorico, esecutivo e compositivo, in sintonia con la tradizione della Fondazione Guido d'Arezzo. Nel rispetto, tuttavia, di un rigore scientifico e intellettuale, di una correttezza di metodo che ci identifica e che rappresenta ciascuno dei membri del comitato scientifico della Rivista, attivo già dal numero precedente.

Di questo nuovo numero si segnalano due importanti novità, l'ingresso nella direzione della Rivista di Stefano Mengozzi, professore della University of Michigan, prezioso per il contributo alla qualità e al processo di internazionalizzazione avviato dal precedente numero, e l'operatività del sito per la consultazione della versione *open access* della rivista (www.polifoniejournal.it), raggiungibile anche dalla pagina iniziale del sito del Concorso Polifonico Internazionale (www.polifonico.org).

Come di consueto, i cinque contributi di questo numero abbracciano un ampio ambito temporale (dal medioevo al moderno) e un'altrettanto vasta gamma di tematiche. Lo studio di Giampaolo Mele sulla trecentesca *Danza della Morte*, di cui una delle fonti principali è il *Llibre Vermell* di Montserrat, getta luce su un tema fra i più pressanti nell'immaginario collettivo tardo-medievale, quello della caducità delle cose terrene e dell'ineluttabilità della morte. L'ordinato rituale della danza era un modo per i partecipanti di accettare l'idea della morte, in un tragico periodo di storia europea caratterizzato da guerre, carestie e pestilenze. Alberto Rizzuti si sofferma sul caso del

tenor di una famiglia di mottetti dell'*ars antiqua*, tratto da un alleluja per la liturgia della Croce, seguendone l'insolita sostituzione del titolo da *Sustinerre* a *Portare* in un percorso di collegamenti intertestuali. L'avvicendamento nell'etichetta del *tenor* testimonia l'impatto della *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine nella cultura devozionale del tempo. Lucia Marchi rivisita il tessuto culturale piacentino da cui emerge il noto *Dialogo della musica* di Antonfrancesco Doni (1544). La fitta rete di rapporti fra letterati e musicisti che emerge dallo studio può forse essere vista come caso esemplare dell'intensa vita culturale della provincia italiana della prima età moderna, spesso ingiustamente messa in ombra dalle attività dei centri maggiori. L'articolo di Giovanni Cunego offre un ritratto dettagliato del 'pastore d'anime', compositore e studioso di canto gregoriano Celestino Eccher, rappresentante di spicco del cecilianesimo italiano nella generazione immediatamente precedente il Concilio Vaticano II. Le tre maggiori opere didattiche di Eccher su cui si incentra l'articolo sono un eloquente esempio dell'adozione in Italia della riforma post-solesmense a partire dagli anni '20. Il contributo di Alberto Delama analizza una tarda (e a tutt'oggi ineseguita) composizione di Luciano Chailly in memoria di un tragico evento della Seconda guerra mondiale, il *De profundis di Cefalonia*. Si tratta di un appassionato inno alla pace realizzato con un insolito organico corale-strumentale, da cui il compositore estrae ancor più originali soluzioni timbriche e grafico-notazionali. Infine, nel suo intervento Jesse Rodin, rivisita due questioni immancabilmente al centro delle esecuzioni moderne di polifonia rinascimentale: l'impostazione della voce e il tempo. Rodin si sofferma soprattutto sulla prima, in una riflessione che prende nettamente le distanze dall'approccio interpretativo degli ultimi decenni, proponendo un'alternativa basata tanto sulla natura dell'organo vocale umano, quanto su una rilettura delle rare fonti rinascimentali pertinenti.

Le traduzioni per l'edizione inglese del volume, che segue la versione italiana, sono a cura di Elisabetta Zoni, ad eccezione della traduzione dell'articolo di Lucia Marchi, curato dall'autrice stessa: a loro e agli autori che hanno contribuito a questo numero vanno i nostri ringraziamenti.

Cecilia Luzzi e Stefano Mengozzi

ALBERTO RIZZUTI

“Portare” o “Sustinere”? Un verbo, un tenor e la sua croce

Una storia di famiglia

Il tenor *Portare* costituisce il fondamento di una variegata famiglia di diciassette mottetti trasmessi dalle maggiori raccolte e da diversi altri manoscritti compilati nel mezzo secolo che va dal settimo decennio del XIII al secondo del XIV. L’origine di questa melodia è da rintracciare nell’intonazione monofonica del versetto *Alleluia. Dulce lignum*, adoperato nelle Messe per le feste della Croce (*De Sancta Cruce*, Venerdì Santo; *Inventio Crucis*, 3 maggio; *Exaltatio Crucis*, 14 maggio) e attestato nella tradizione manoscritta fin dal X secolo. La circostanza interessante è che alla melodia poi stabilizzatasi nei tenores dei mottetti duecenteschi corrisponde nelle fonti monofoniche l’intonazione melismatica di un sinonimo imperfetto di ‘portare’: ‘sustinere’, un verbo che si ritrova ancora, sebbene in un numero ridotto di casi, nelle etichette dei tenores di tre dei diciassette mottetti della famiglia.¹

Il presente studio si propone di far luce sulla storia culturale di questa melodia a partire dal testo verbale la cui origine è rintracciabile nell’inno *Pange, lingua, gloriosi proelium*, composto verso la fine del VI secolo dall’allora vescovo di Poitiers Venanzio Fortunato, e seguendone le vicende nel repertorio

¹ Le nozioni di famiglia e di progenie sono diffuse nella letteratura scientifica sul mottetto e appaiono talvolta in alcuni titoli. Si vedano FRIEDRICH LUDWIG, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, a cura di Luther A. Dittmer, New York, Hildesheim, Institute of Mediaeval Music, Olms, 1964², II, p. xxiii; *Polyphonies du 13. siècle: le manuscrit H 196 de la faculté de Médecine de Montpellier*, a cura di Yvonne Rokseth, 4 voll., Monaco, L’Oiseau-Lyre, 1936-39, IV, pp. 141-198; REBECCA A. BALTZER, *The Polyphonic Progeny of an “Et gaudebit”*: *Assessing Family Relations in Thirteenth-Century Motet*, in *Hearing the Motet. Essays on the Motet in the Middle Ages and Renaissance*, a cura di Dolores Pesce, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 28-51, rist. in *Ars Antiqua: Organum, Conductus, Motet*, a cura di Edward Roesner, London, New York, Routledge, 2016², pp. 17-27; CATHERINE A. BRADLEY, *Re-workings and Chronological Dynamics in a Thirteenth-Century Latin Motet Family*, «The Journal of Musicology», XXXII, 2, 2015, pp. 153-197; DOLORES PESCE, *Thirteenth-Century Motet Functions: Views Through the Lens of the “Portare” Motet Family*, in *A Critical Companion to Medieval Motets*, a cura di Jared C. Hartt, London, Boydell, 2018, pp. 131-154.

di canti per la Messa e per l’Ufficio, rispettivamente nel versetto *Alleluia. Dulce lignum* e nell’antifona *Dulce lignum*.² L’indagine dimostra come alla progressiva sostituzione di «sustinere» con «portare» non si accompagnò una modifica sostanziale della melodia; la quale, al netto di alcune varianti trascurabili, nel repertorio polifonico rimase quella scaturita dall’originale intonazione melismatica. Sei delle otto occorrenze di «Sustinere» nel repertorio polifonico si trovano in alcune fonti di non più di tre mottetti trasmessi tutti dal *corpus antiquum* (ante anni Settanta del XIII sec.) di F-MO, H 196 (= *Mo*), la più ampia raccolta superstita di pezzi di questo genere. Le rimanenti due si trovano rispettivamente in una *clausula* trasmessa da una fonte – I-Fl, Plut. 29.1. (= *F*) – la cui notazione è databile intorno alla metà del XIII secolo, e in un *hoquetus* trasmesso da un frammento di probabile origine inglese compilato intorno al 1300 ma contenente musica di diversi decenni prima, F-Pn, lat. 11411 (= *EF*). Il fatto che un secondo *hoquetus* e quattordici dei diciassette mottetti costruiti su questa melodia siano trasmessi da fonti che non applicano mai l’etichetta «Sustinere» ai rispettivi tenores è un buon motivo per denominare *Portare* la famiglia a cui essi appartengono. Nondimeno, è bene tener presente che *Sustinere* compare di frequente nella fase iniziale della storia di questa grande famiglia; largamente inesplorata, tale fase costituisce l’oggetto precipuo della presente indagine.

Il testo verbale dell’“Alleluia. Dulce lignum”

In ambiente carolingio la liturgia della Settimana Santa era celebrata in maniera sontuosa. Officiato a Roma solo con un’antifona e un salmo, in Gallia il rito dell’Adorazione della Croce era arricchito il Venerdì Santo dal canto dei grandi *improperi* importati da Bisanzio e da quello delle dieci strofe dell’inno *Pange, lingua*.³ La prima metà dell’inno sintetizza la vita di Cristo, mentre la seconda ripercorre in dettaglio gli eventi del suo ultimo giorno. La sesta e la settima strofa descrivono infatti la flagellazione e la crocifissione mentre ottava, nona e decima, riprodotte qui di seguito, si diffondono in un elogio della Croce:

² A proposito dei rapporti fra il versetto e l’antifona si veda DOLORES PESCE, *Beyond Glossing: the Old Made New in “Mout me fu grief / Robin m’aime / Portare”*, in *Hearing the Motet*, pp. 38-42, ristampa in *Ars Antiqua* cit., pp. 495-499. Si vedano inoltre SYLVIA HUOT, *Allegorical Play in the Old French Motet. The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1997, pp. 133-137; EMMA DILLON, *The Sense of Sound: Musical Meaning in France 1260-1330*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2012, pp. 320, 326; PESCE, *Thirteenth-Century Motet Functions* cit., *passim*.

³ MICHEL HUGLO, *Les versus de Venance Fortunat pour la procession du Samedi-saint à Notre-Dame de Paris*, «Revue de musicologie», LXXXVI, 1, 2000, pp. 119-126. In ambito carolingio gli inni strofici con *refrain* erano detti *versus*.

Crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis,
 nulla talem silva profert flore, fronde, germine,
 dulce lignum, dulce clavo dulce pondus sustinens!

Flecte ramos, arbor alta, tensa laxa viscera,
 et rigor lentescat ille quem dedit nativitas,
 ut superni membra regis mite tendas stipite.

Sola digna tu fuisti ferre pretium saeculi
 atque portum praeparare nauta mundo naufrago
 quem sacer cruor perunxit fusus agni corpore.⁴

Quando era impiegato nei riti dell'Ufficio l'inno era diviso nelle sue due metà ed era eseguito con l'inserzione di un *Gloria* fra la quinta e la sesta strofa. Quando invece era incluso nel *proprium* della Messa la sua ottava strofa («Crux fidelis [...]») acquisiva funzione di refrain ed era cantata in alternanza con le altre.⁵ Dunque, quando dopo la sua ultima occorrenza il verso conclusivo della strofa-*refrain* è seguito da quello che inaugura la strofa finale il testo verbale dell'*Alleluia. Dulce lignum* è praticamente prefigurato:

INNO

VERSETTO

[...] dulce lignum, dulce clavo pondus sustinens!
 Sola digna tu fuisti ferre pretium saeculi [...]

Alleluia. Dulce lignum dulces clavos dulcia ferens pondera
 quae sola fuisti digna sustinere regem caelorum et Dominum.

La rielaborazione del testo scaturito dall'accostamento del terzo verso della strofa-refrain col primo dell'ultima strofa di *Pange, lingua* evidenzia un problema di natura grammaticale: un'incongruenza fra gli aggettivi femminili «Sola digna», originariamente riferiti ai sostantivi femminili «crux» nel *refrain* o «arbor» nella strofa precedente, e il sostantivo neutro «lignum» a cui essi sono riferiti nel versetto. Ancorché non ideale, un modo per ovviare a tale incongruenza è inserire il pronome relativo «quae» prima di «sola» e operare un certo numero di aggiustamenti ulteriori: 1) sostituire

⁴ *Analecta Hymnica Medii Aevi*, a cura di Guido M. Dreves e Clemens Blume, voll. 55, Frankfurt am Main, Minerva, 1961², L, p. 71.

⁵ *Ibidem*, p. 73. Ancora praticato nella cattedrale parigina di Notre Dame negli anni Venti del XIII secolo (cfr. F-Pn, lat. 1112, c. 95^v, foliazione antica: LXXXVII^v), l'uso articolato della strofa-*refrain* è attestato in un graduale sangallese della metà dell'XI secolo (cfr. CH-SGs, Cod. Sang. 374, p. 97): dopo un'esecuzione integrale in esordio, essa è riproposta limitatamente ai suoi primi due versi («Crux [...] germine») dopo ogni strofa dispari, e limitatamente al terzo («dulce [...] sustinens!») dopo ogni strofa pari.

«sustinens» con «ferens»; 2) collocare «ferens» fra «dulcia» e «pondera», elementi di un sintagma che costituisce la pluralizzazione dell'originario «dulce pondus»; 3) trasformare il participio presente «sustinens» nell'infinito «sustinere» e collocarlo nel secondo verso in luogo di «ferre»; 4) rimpiazzare «pretium saeculi», riferimento un po' criptico alla persona di Cristo, col più esplicito «regem caelorum et Dominum», presente anche in altri versetti in cui peraltro «sustinere» è spesso sostituito da «portare».⁶

A queste modifiche se ne associa anche un'altra, meno evidente ma molto più importante. Nell'inno di Venanzio Fortunato «sustinens» compare al termine di una sequenza verbale formata dal nominativo «dulce lignum», dall'ablativo «dulce clavo» e dall'accusativo «dulce pondus», tre sintagmi mediante i quali la Croce risulta elogiata in quanto «dolce legno sostenente dolce peso con dolce chiodo».⁷ Sia nell'antifona (*Dulce lignum*) sia nel versetto (*Alleluia. Dulce lignum*) tale sequenza verbale mostra una variante apparentemente trascurabile, l'aggiunta di una «-s» in coda a «dulce» e in coda a «clavo»; la non-trascurabilità della variante è dimostrata dall'effetto che ne deriva, la trasformazione dell'ablativo singolare «dulce clavo» nell'accusativo plurale «dulces clavos». In questo modo un arnese indispensabile – un chiodo che consente alla Croce di farsi carico del dolce peso del re dei cieli – diventa inopinatamente un peso aggiuntivo costituito da un insieme di chiodi.

Manovra storicamente delicata nella normalizzazione dei testi d'epoca classica e medievale, l'inserzione della punteggiatura diventa un problema spinosissimo nel caso dei testi intonati. Nell'antifona il dolce legno della Croce «dulces clavos dulce pondus sustinuit», mentre nel versetto la Croce

⁶ Integrato dall'aggettivo dimostrativo «huius», il sintagma «pretium saeculi» si ritrova anche nell'antifona *Dulce lignum*, un canto attestato in un gran numero di fonti il cui testo verbale presenta molte somiglianze con quello del versetto *Alleluia. Dulce lignum* ma la cui melodia è completamente diversa da quella che dà origine al tenor *Sustinere/Portare*. Il sintagma «regem caelorum et Dominum» compare nel versetto *Alleluia. O crux veneranda* per la Messa della festività dell'Esaltazione della Croce (14 settembre), trasmesso solo da un graduale albigese della metà dell'XI secolo (F-Pn, lat. 776, c. 114v), nonché in altri versetti attestati più diffusamente nella tradizione manoscritta.

⁷ La tripla occorrenza dell'aggettivo «dulce» è resa possibile dall'uso, nel secondo dei tre casi, di un'uscita alternativa dell'ablativo singolare maschile degli aggettivi della seconda classe, «dulce» in luogo di «dulci». Benché questa scelta possa dipendere da un desiderio di uniformità fonica da parte di Venanzio Fortunato, occorre rilevare come l'uscita alternativa possa vantare alcune occorrenze anche in autori classici come Orazio: di veda *Sat.*, 2.2.122 («et nux ornabat mensas cum duplice ficu») e *Carm.*, 3.14.7-8 («et soror clari ducis et decorae / supplice vitta»).

è «dulces clavos dulcia ferens pondera». Se nel secondo caso una virgola può essere facilmente inferita, l'innesto di una congiunzione – l'elemento che avrebbe reso corretta la sintassi di «dulces clavos *atque* dulcia ferens pondera» – è più difficile da immaginare. Il declino di 'sustinere' trova la sua origine in questa piccola incongruenza, variamente imputabile a una conoscenza superficiale del latino, un adattamento approssimativo delle parole alle esigenze del canto, una mancanza di spazio nella pagina, una scarsa accuratezza da parte del compilatore o un'esiziale combinazione di questi e altri fattori.

La musica dell'«Alleluia. Dulce lignum»

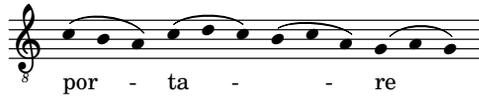
Apparso più di mezzo secolo fa, uno studio dedicato ad alcune intonazioni di versetti alleluiatici databili entro la fine dell'XI secolo individuò in quella del manoscritto I-MOd O.I.7 (= Mod) la lezione-guida per l'*Alleluia. Dulce lignum*.⁸



Es. 1 – *Alleluia. Dulce lignum*. Intonazione del verbo «sustinere» (*Mod*, c. 128v)

Il manoscritto proviene da Forlimpopoli, una cittadina sita circa 120 km a sud-est di Modena, città nel cui Duomo esso è oggi conservato. Ai fini di uno studio come il presente, orientato a indagare la storia del melisma su «sustinere» all'interno di *organa*, *clausulae*, *hoquetus* e mottetti, è però più utile effettuare una ricognizione sulle fonti di *cantus planus* compilate a Parigi e in aree limitrofe nei primi due terzi del XIII secolo. Limitando l'indagine alla porzione di melodia corrispondente all'intonazione del verbo «sustinere», in tali fonti si osserva una netta prevalenza della lezione seguente, caratterizzata rispetto a quella trasmessa da *Mod* dall'intonazione su Do (c) della sillaba «su-» e dalla mancanza del passaggio sulla *subfinalis* Fa (F) nella manovra d'approdo sul Sol (G) su cui è intonata la sillaba «-re».

⁸ *Mod*, c. 128v. Cfr. *Monumenta Monodica Medii Aevi*, a cura di Andreas Haug, David Hiley, Karlheinz Schlager, 19 voll. e 7 sussidi previsti, Kassel, Bärenreiter, 1956-, VII, pp. 140 sg. e 631 sg.



Es. 3 – *Alleluia. Dulce lignum*. Trascrizione dell’intonazione di «portare» (F-RS, Ms. 264, c. 47v)

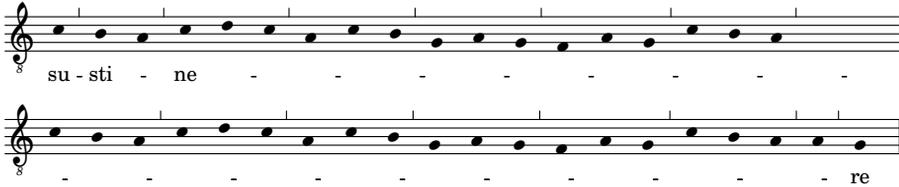
Si tratta con ogni evidenza di una versione contratta del vocalizzo su «sustinere», convenientemente adattata a un verbo dal significato più generico la cui intonazione è assai meno profilata. Composto da ‘sub’ e da ‘tenere’, il verbo ‘sustinere’ esprime in modo adeguato nell’inno la funzione di un chiodo che ‘tiene’ il corpo di Cristo appeso al ‘dolce legno’; ‘portare’ funziona però meglio in termini semantici in un contesto in cui, complici gli adattamenti grossolani comportati dalla trasformazione di due versi di *Pange, lingua* nel testo in prosa dell’*Alleluia. Dulce lignum*, la Croce assume su di sé i ‘dolci pesi’ dei chiodi e di altri oggetti (presumibilmente la veste e la corona di spine) oltre a quello del corpo di Cristo. Quello del graduale di Reims non è un caso isolato, dacché alcune intonazioni monofoniche del versetto comprendenti questa variante sono attestate, per lo più nell’Italia longobarda (Benevento, Monza), fin dal X secolo.¹⁰ Nella gran parte dei casi in cui tale sostituzione ha luogo, tuttavia, il trisillabo ‘portare’ appare sottoposto a una melodia concepita in rapporto alla fisionomia di ‘sustinere’, quadrisillabo il cui accento cade sulla terza e non sulla seconda sillaba. Il graduale di Reims presenta invece un’intonazione meno sfarzosa, molto più adeguata all’aspetto morfologico e alla natura semantica del verbo ‘portare’.

Risalendo all’indietro un caso singolare è infine quello di un messale compilato nel X secolo per l’uso dell’abbazia di St-Pierre (poi St-Aubin) di Angers, il quale sul margine sinistro della c. 184v reca un’intonazione di «sustinere» alternativa rispetto a quella di «portare» presente nel testo principale. Anche in questo caso, tuttavia, l’intonazione di «portare» è una versione solo lievemente modificata di quella di «sustinere», laddove la modifica consiste nel raggruppamento in un solo neuma delle due note che precedono il melisma sulla sillaba «-ta-», analogo a quello che si sviluppa sulla sillaba tonica di «sustinere».¹¹

¹⁰ I-BV, Ms. 33 (messale, X-inizio XI sec.), c. 93vb; I-BV, Ms. 40 (graduale, XI sec.), c. 53v; I-MZ, Ms. c-13/76 (graduale, XI sec.), c. 112v; I-BV, Ms. 34 (graduale, XI-XII sec.), c. 165v; F-CA, Ms. 60 (61) (graduale, inizio XII sec.), c. 83v; F-Pn, lat. 12053 (messale, Parigi, St-Maur-des-Fossés, secondo quarto del XII sec.), c. 5r. Salvo diversa indicazione, come in quest’ultimo caso, il luogo di provenienza del manoscritto coincide con quello di attuale conservazione.

¹¹ F-AN, Ms. 91, c. 184v. Il raggruppamento in un solo neuma delle note destinate all’in-

L'*organum* si ritrova anche nelle altre due fonti principali del *Magnus liber organi*, il già menzionato manoscritto *F* e il più tardo D-W, Cod. Guelf. 1099 Helmst. (= *W2*), databile agli anni Cinquanta.¹⁴ In entrambi questi casi la *vox principalis* presenta un'enunciazione doppia del melisma su «sustinere».



Es. 5 – *Organum* a 2 vv. su *Alleluia. Dulce lignum*. Trascrizione della porzione di *vox principalis* corrispondente al doppio *cursus* dell'intonazione di «sustinere» (*F*, cc. 114v-115r)

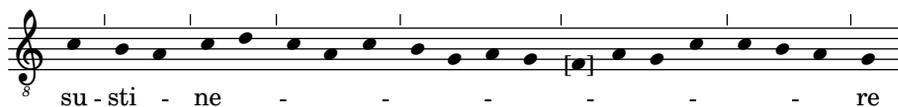
L'aspetto rilevante della *vox principalis*, conseguente con ogni probabilità al doppio *cursus* dell'intonazione di «sustinere», è la suddivisione regolare delle sue note in gruppi di tre. L'unica differenza di *W2* rispetto a *F* è la presenza di un Sol (G) – forse un'eredità della *plica* attestata in alcune delle fonti monofoniche citate nel paragrafo precedente come il messale e graduale di Senlis – prima della conclusione sulla sillaba «-re». Quanto alla *vox organalis*, si osserva una minor floridezza rispetto alla versione di *W1* e *Sl*, culminante nel profluvio delle tre *conjuncturae* finali; inoltre, specialmente in *F* si constata un tendenziale radicamento nel primo modo ritmico. Riassumendo, i manoscritti di Notre Dame trasmettono l'*organum* in due varianti, con semplice (*W1*, *Sl*) ovvero doppio (*F*, *W2*) *cursus* nella *vox principalis*, con sovrapposizione di un segmento più o meno ornato di *vox organalis*.

Di fatto, le due versioni dell'*organum* contenute nelle quattro fonti di Notre Dame propongono due diverse *clausulae* su «sustinere»; a queste si aggiunge in *F* una *clausula* indipendente.¹⁵ Comprendendo un'unica enunciazione del melisma su «-ne-», essa mostra un'affinità con quella inclusa nella versione dell'*organum* presente in *W1* e *Sl*; per quanto riguarda la *vox principalis*, le prime dodici note sono identiche e raggruppate esattamente allo stesso modo.

del *“Ars antiqua” en Castilla*, «Revista de musicología», VII, 2, 1984, pp. 453-466 e JESÚS MARTÍN GALÁN, *Un fragmento polifónico de “Ars antiqua” en Castilla: Transcripción y fuentes paralelas*, «Revista de musicología», XIII, 2, 1990, pp. 579-614. Più di recente, *Sl* è stato riprodotto e trascritto integralmente in NURIA TORRES LOBO, *El repertorio musical del ars antiqua en el Reino de Castilla*, Ph.D. diss., Madrid, Universidad Complutense, 2018.

¹⁴ *F*, c. 114v sg.; *W2*, cc. 72v-73v.

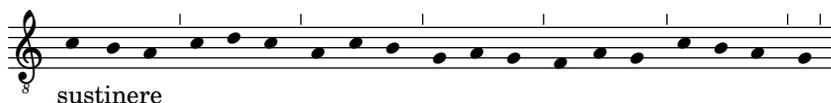
¹⁵ *F*, c. 160v.

Es. 6 – *Clausula* a 2 vv. su «Sustinere». Trascrizione della *vox principalis* (*F*, c. 160v)

Nella seconda parte la melodia si segnala per l’omissione del Fa (F), imputabile a una mera svista del copista.¹⁶ A questa omissione fa da contraltare l’inclusione di un Do (c) in coda alla *ligatura* successiva. Il terzo tratto distintivo di questa melodia è l’esclusione del secondo La (a) prima del Sol (G) conclusivo.¹⁷

Per quanto attiene alla *vox organalis*, la sua affinità con quella della versione dell’*organum* preservata in *W1* e *S1* è confermata al netto delle tre *conjunctionae* finali; nondimeno, la *clausula* sembra costituire in primo luogo un’alternativa rispetto a quella attestata nella versione dell’*organum* preservata in *F* e in *W2*, caratterizzata dal doppio *cursus* del melisma su «-ne-».

Un’intonazione melismatica di «sustinere» affine a quella osservata nelle due versioni dell’*organum* e nella *clausula* trasmesse dalle principali fonti della polifonia di Notre Dame costituisce la base anche di due pezzi appartenenti a un altro genere polifonico, l’*hoquetus*. Il primo si trova nel fascicolo con cui comincia il *corpus antiquum* di *Mo*, la maggior raccolta di mottetti del XIII secolo.¹⁸

Es. 7 – *Hoquetus* a 3 vv. su «Sustinere». Trascrizione del tenor (*Mo*, c. 5v)

¹⁶ La nota mancante è introdotta editorialmente in *Le magnus liber organi de Notre Dame de Paris*, a cura di Edward H. Roesner et al., 7 voll., Monaco, L’Oiseau-Lyre, 1966-2009: V, p. 96, n. 119.

¹⁷ La *clausula* conservata in *F* presenta il problema dello spostamento non dichiarato della chiave di Do dalla quarta alla terza riga. Il fenomeno speculare si riscontra, sempre in *F*, nell’*organum* su *Alleluia. Dulce lignum*. Nell’ultimo rigo della c. 115r l’intonazione della parola «regem» deve cominciare da un Re (D) che è tale solo ammettendo che la nota sia preceduta da un’implicita chiave di Do collocata sulla quarta anziché sulla terza riga.

¹⁸ *Mo*, c. 5v. Trascrizione in *The Montpellier Codex*, a cura di Hans Tischler, 4 voll., Madison, A-R Editions, 1978, Part 1, p. 7. Notato intorno al 1270, il *corpus antiquum* di *Mo* – e nella fattispecie il primo dei suoi sei fascicoli – trasmette pezzi la cui composizione è databile ai primi anni del secolo.

In questo caso il tenor conta in tutto 19 note, suddivise in sei gruppi da tre più il Sol (G) finale. Rispetto alla versione prevalente nelle coeve fonti parigine di *cantus planus* manca, come nella *clausula* indipendente di *F*, la ripetizione del La (a) prima dell'ultima nota.

Il raggruppamento sistematico in unità discrete di tre note è un indizio eloquente del progressivo distanziamento del melisma dalla parola da cui trae origine. Un indizio ulteriore in questo senso è l'iterazione della melodia così strutturata. Se procedendo a un'intonazione completa del testo del versetto la versione dell'*organum* presente in *F* e *W2* si limita a proporre una sola iterazione del melisma su «-ne-», prescindendo completamente da esso l'*hoquetus* presente in *EF* propone non meno di quattro enunciazioni consecutive di quello che appare ormai un oggetto squisitamente musicale.¹⁹

The image shows a musical score for tenor voice, consisting of five staves. The first staff is labeled 'sustine'. The music is written in a single melodic line on a five-line staff. The notes are mostly quarter notes, with some eighth notes. There are vertical bar lines indicating measures. In the third staff, there is a bracketed section of music. The final note of the fifth staff is marked with a square symbol and the label '[re]'.

Es. 8 – *Hoquetus* a 3 vv. su «Sustinere». Trascrizione del tenor (*EF*, c. 45r)

¹⁹ *EF*, c. 45r. Al termine della prima enunciazione il manoscritto colloca una terza più in basso del dovuto il gruppo do-si-la (c-b-a); la svista è corretta editorialmente in LUTHER A. DITTMER, *Paris 13521 & 11411: facsimile, introduction, index and transcriptions from the manuscripts Paris Bibl. Nat. Nouv. Acq. Fr. 13521 (La Clayette) and Lat. 11411*, New York, Institute of Mediaeval Music, 1959, pp. 70-73.

L’assenza nel manoscritto della sillaba finale «-re» è imputabile a una dimenticanza trascurabile, essendo la presenza di una *longa* a suggello della quarta enunciazione consecutiva della cellula finale Sol-La-Sol (GaG) un segnale inequivoco della conclusione imminente del pezzo.

Tirando le fila dell’indagine condotta sulle composizioni polifoniche basate sul melisma scaturito dall’intonazione di «sustinere» si osserva, in parallelo alla progressiva decontestualizzazione del verbo dal testo del versetto, una crescente standardizzazione del suo profilo musicale. Suddiviso in unità di tre note e non di rado iterato, il melisma diviene un oggetto musicale la cui brevità e la cui quadratura ne fanno un candidato ideale al ruolo di tenor di una cospicua famiglia di mottetti; una famiglia in cui esso perderà poco alla volta memoria delle proprie origini nell’*inno Pange, lingua* e nel versetto *Alleluia. Dulce lignum* per adottare sempre più spesso l’etichetta «portare», verbo che costituisce un sinonimo largamente imperfetto dell’antico ‘sustinere’.

La resistibile ascesa di “Portare”

La Tabella 1 riunisce – elencandoli nell’ordine in cui compaiono in *Mo*, la fonte che li ospita tutti salvo l’ultimo, attestato solo in F-Pn, n.a.l. 13521 ‘La Clayette’ (= *Cl*) – i diciassette mottetti basati sul tenor *Sustinere/Portare*. Basta un semplice colpo d’occhio per notare come solo in tre casi i mottetti siano attestati in almeno una fonte che ne etichetta il tenor col verbo «Sustinere». La sistematicità della loro occorrenza nel *corpus antiquum* di *Mo* autorizza per tutti e tre una datazione entro il 1270;²⁰ la presenza in *W2* consente inoltre di retrodatare di un paio di decenni la copiatura, e a maggior ragione la composizione di uno di essi.²¹ Il processo che condusse all’adozione in pianta stabile dell’etichetta *Portare*, largamente prevalente all’interno della famiglia, fu relativamente rapido. «Portare» fa infatti il suo debutto quasi simultaneamente in F-Pn, fr. 12615 (‘Chansonnier de Noailles’ = *N*) e in F-Pn, fr. 844 (‘Chansonnier du roi’ = *R*), due manoscritti la cui sezione mottettistica, virtualmente

²⁰ *Mo*, cc. 74v-76r (T = «Sustinere»), cc. 129v-131r (T = «Portare») e c. 236v sg. (T = «Sustine[re]»): cfr. *The Earliest Motets (to ca. 1270): A Complete Comparative Edition*, a cura di Hans Tischler, 3 voll., New Haven, London, Yale University Press, 1982, III, nn. 171 (p. 153), 216 (p. 174) e 218 (p. 176).

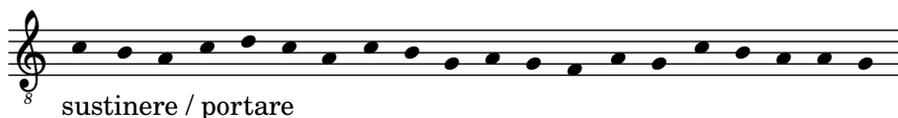
²¹ Gli altri due compaiono entrambi in *Cl*, un manoscritto coevo del *corpus antiquum* di *Mo*, e in D-BAs, Lit. 115 (= *Ba*), un’importantissima raccolta di mottetti compilata nell’ultimo quarto del Duecento seconda per ampiezza solo a *Mo*. Oltre che in *Mo*, *Ba* e *Cl*, uno dei due mottetti è presente anche in GB-Lbl, Add. 30091 (= *LoC*, anni Ottanta del XIII sec.) e in D-Mbs, Clm. 16444 (= *MüB*, primo decennio del XIV sec.), in quest’ultimo caso limitatamente alle due parti superiori giacché il tenor vi risulta omissso.

FONTI												
N.	F-MO, H 196 (= Mo)			D-BAs, Lit. 115 (= Ba)			F-Pn, n.a.l. 13521 (= Cf)			Altri manoscritti		
	fasc. / n.	cc.	incipit	n.	cc.	incipit	n.	cc. / pp.	incipit	ms.	cc.	incipit
1.	III / 41	74 ^v -76 ^r	Au douz mois	19	11 ^r	Cruci Domini	18	375 ^r -375 ^v / 741-[742]	Au douz mois	<i>MiB</i>	V ^r -V ^v	Arbor nobilis
			Crux, forma			Crux, forma			Crux, forma			Crux, forma
			SUSTINERE			PORTARE			SUSTINERE			[T assente]
										<i>LoC</i>	7 ^r -7 ^v	Cruci Domini
										<i>Bes</i>	[xiii]	SUSTINERE
2.	V / 81	120 ^v -122 ^r	Ja pour mal	68	43 ^v -44 ^r	Pour celi que j'ains	53	390 ^r /771	Ja pour mal			[incipit]
			Hé, desloiaus			Nicholaus igitur			Hé, desloiaus			
			PORTARE			PORTARE			PORTARE			
3.	V / 91	129 ^v -131 ^r	Ja de boine amors	51	31 ^r	Ne sai tant Amors	16	374 ^v /[740]	Ne sai tant Amors	<i>Bes</i>	[liv]	
			Ne sai tant Amors			Ja de boine amors			Ja de boine amors			[incipit = Mo]
			PORTARE			PORTARE			SUSTINERE			
4.	V / 96	136 ^v -138 ^r	Li maus amorous									
			Dieu! Porquai									
			PORTARE									
5.	V / 142	192 ^v -194 ^r	Nus ne set les biens									
			Ha, dieu! Ne me									
			PORTARE									
6.	V / 148	199 ^v -200 ^r	Si come aloie jouer							<i>Bes</i>	[xxxix]	
			Deduisant com fins									[incipit]

Tab. 1 – La famiglia di mottetti basati sul tenor *Sustinere/Portare*

identica, fu copiata tra la fine degli anni Sessanta e la fine del decennio successivo, mentre «Sustinere» compare per l’ultima volta in *LoC*, un manoscritto la cui compilazione è databile agli anni Ottanta. Dunque, l’avvicendamento si produsse in poco meno di due decenni: una prova della sua irreversibilità è data dall’assenza dell’etichetta *Sustinere* in *Ba*, raccolta risalente all’ultimo quarto del secolo le cui pagine trasmettono ben cinque pezzi appartenenti alla famiglia, nonché in tutti i manoscritti successivi.

L’impressione è che a prescindere dalla storia plurisecolare del suo testo verbale, la melodia suscitasse nei compositori di mottetti un interesse collegato ai suoi tratti squisitamente musicali:



Es. 9 – La fisionomia-standard del tenor *Sustinere/Portare* nella produzione mottettistica

La sua relativa brevità (20 note) ne favoriva un uso reiterato, funzionale all’irrobustimento della struttura della composizione polifonica; ma la robustezza era anche una prerogativa interna della melodia, saldamente incardinata sui gradi fondamentali dell’ottavo modo, prova ne siano le quattro occorrenze della *finalis* Sol (G) e le cinque della *repercussio* Do (c). Su un totale di 20 note, quasi la metà ($4+5 = 9$) cadeva sui due gradi forti; l’ambito era limitato alla sesta Fa-Re (F-d), con un’unica occorrenza per ciascuna delle note estreme. Dunque, oltre a una relativa brevità la melodia garantiva una notevole concentrazione in un ambito ristretto, caratteristica anch’essa preziosa per un oggetto musicale incaricato di svolgere la funzione di tenor; per alludere alla quale il verbo ‘portare’ è indubbiamente più adatto del verbo ‘sustinere’. Ma all’origine del repentino e irreversibile avvicendamento fra le due etichette stanno anche altri fattori.

‘Portare’ poteva vantare, come visto, una tradizione più che rispettabile all’interno dei testi per la liturgia delle feste della Croce. Un sostegno importante gli derivò, nel corso del Medioevo, dal ruolo di primo piano svolto dal culto mariano. Un esempio può essere costituito dal testo di un versetto impiegato nella Messa per l’Ottava dell’Assunzione rinvenibile in una delle fonti di *cantus planus* censite in precedenza, il graduale di metà Duecento collegabile alla cattedrale di Rouen: «Alleluia. Dulcis virgo dulcis mater dulcia ferens pondera quae sola fuisti digna portare regem caelorum et Do-

Oltre all'importanza del culto mariano, un secondo vettore per la crescente fortuna di 'portare' nei testi per la Messa e per l'Ufficio può essere individuato nella circolazione di varie copie di un libro scritto e rivisto più volte dal suo autore nell'ultimo terzo del Duecento: la *Legenda aurea*, una raccolta di storie edificanti raccontate e ordinate secondo il calendario liturgico da Jacopo da Varagine, arcivescovo di Genova e grande fautore del culto mariano. Sebbene la versione definitiva sia stata licenziata solo nel 1298, il libro riscosse una fortuna straordinaria anche nelle sue versioni preliminari, le quali circolavano diffusamente negli ultimi decenni del secolo nei monasteri di tutta Europa.²⁴

La *Legenda aurea* dedica due capitoli alle feste della Croce. In quello dedicato all'Esaltazione (14 settembre) Jacopo assegna il seguente elogio a Eraclio I, l'imperatore bizantino che riscattò la Croce dalla cattività persiana nel 628:

O crux splendidior cunctis astris mundi, celebris hominibus, multum amabilis, sanctior universis, que sola fuisti digna portare talentum mundi, dulce lignum, dulces clavos, dulcis mucro, dulcis hasta, dulcia ferens pondera, salva presentem catervam in tuis hodie laudibus congregatam, tuo vexillo signatam.²⁵

Questo elogio appare basato su un'altra antifona per le feste della Croce, basata a sua volta sull'inno di Venanzio Fortunato o su testi da esso derivanti:

O crux splendidior cunctis astris mundi, mundo celebris, hominibus multum amabilis, sanctior universis, quae sola fuisti digna portare talentum mundi, dulce lignum, dulces clavos dulcia ferens pondera, salva presentem catervam in tuis hodie laudibus congregatam.²⁶

²⁴ Il titolo completo della raccolta è *Legende sanctorum alias Lombardica hystoria*; se ne veda l'edizione critica in *Iacopo da Varazze. Legenda aurea*, a cura di Paolo Maggioni, 2 voll., Firenze, Sismel, 1998.

²⁵ *Ivi*, cap. CXXXI, p. 932 sg. («O croce più brillante di tutte le stelle, venerata in tutto il mondo, amata da tutti gli uomini, più santa di ogni cosa, tu che sola sei stata degna di portare la dote del mondo, dolce legno, dolci chiodi, dolce punta e dolce lancia, tu che porti dolci pesi, salva la folla che qui è riunita per cantare le tue lodi, e porta il vessillo con la tua insegna»), da Iacopo da Varazze. *Legenda aurea*, trad. it. di Lucetta e Alessandro Vitale Brovarone, Torino, Einaudi, 1995, p. 752).

²⁶ («O croce più brillante di tutte le stelle, venerata in tutto il mondo, amata da tutti gli uomini, più santa di ogni cosa, tu che sola sei stata degna di portare la dote del mondo, dolce legno, dolci chiodi, tu che porti dolci pesi, salva la folla che qui è riunita per cantare le tue lodi»). Molto diffusa nella tradizione manoscritta italiana, l'antifona risulta nota anche in area parigina; in F-Pn, lat. 12044, un antifonario compilato nel XII secolo per l'uso nel

L'affinità fra il testo dell'elogio messo in bocca a Eraclio I e quello dell'antifona lascia supporre che quest'ultimo fosse ben presente a Jacopo. Rispetto ad esso il testo della *Legenda* introduce alcune modifiche, aggiungendo fra l'altro un riferimento alla spada che perforò il fianco di Cristo («dulcis mucro») e alla lancia su cui gli fu offerta la spugna imbevuta d'aceto («dulcis hasta»). Le modifiche sono però entrambe problematiche. Né la spada né la lancia possono essere annoverate fra i dolci pesi che la Croce porta, dunque la loro menzione è semanticamente improbabile; inoltre, i sostantivi «mucro» e «hasta» sono anche sintatticamente inopportuni, poiché in quanto nominativi non possono essere contati fra gli oggetti che appesantiscono il carico del dolce legno. Il fervore profuso da Eraclio I nell'elogio della Croce sembra aver forzato un po' la mano anche a Jacopo. In ogni caso, a prescindere da queste considerazioni, né il testo dell'elogio né quello dell'antifona mostrano traccia dell'ablativo singolare «dulce clavo», stabilmente soppiantato dall'accusativo plurale «dulces clavos», né dell'infinito «sustinere», altrettanto stabilmente sostituito dall'infinito «portare».

Il versetto *Alleluia. Dulce lignum* sembra dunque rimanere estraneo all'orizzonte di Jacopo, in cui mostra di ricoprire invece un ruolo importante un'antifona che, oltre a includere il verbo «portare», lo intona senza la minima espansione melismatica, dedicandogli un totale di tre, massimo quattro neumi. In sintesi, la *Legenda aurea* denuncia la scomparsa di «sustinere» dai testi relativi alle festività della Croce. Definitivamente promosso a suo sostituto, «portare» s'impose in breve anche al di fuori del contesto liturgico e devozionale, prova ne sia l'etichettatura largamente prevalente a fine Duecento nei tenores della famiglia di mottetti basati sull'antico melisma del verbo che innerva l'*Alleluia. Dulce lignum*.

La residuale permanenza di "Sustinere": tre mottetti

Uno sguardo panoramico consente di appurare come la permanenza dell'etichetta *Sustinere* in alcune tra le fonti di tre dei diciassette mottetti basati sul tenor derivante dall'intonazione melismatica del verbo impiegato da Venanzio Fortunato sia intimamente legata al rapporto intrattenuto dai tenores con le rispettive parti superiori. Il primo mottetto il cui tenor reca in due (*W2, Mo*) delle sue cinque fonti l'etichetta *Sustinere* è una composizione a due voci il cui duplum esordisce con le parole «Douce

monastero di St-Maur-des-Fossés, la sua intonazione è prescritta con minime varianti tanto in occasione della festa del Ritrovamento (*Inventio Crucis*, 3 maggio, c. 114v) quanto in occasione di quella dell'Esaltazione (*Exaltatio Crucis*, 14 settembre, c. 186r).

dame sans pitié». Enunciato tre volte, in *W2* il tenor è trasposto alla quinta inferiore mentre in *Mo* è esposto in versione originale.²⁷ La triplice enunciazione si riscontra in una sola delle tre fonti in cui il tenor reca l'etichetta *Portare, StV*; nelle altre due (*N*, *R*) le enunciazioni si riducono a due, con una variante isolata nell'esordio della prima.²⁸ La sostituzione di *Sustinere* con *Portare* e la riduzione da tre a due nel numero delle enunciazioni avvengono in modo progressivo, considerando l'epoca di compilazione dei manoscritti che danno conto di questo fenomeno. Sebbene questo possa essere un indizio in favore del dispiegamento di un processo lineare, occorre tenere presente come di per sé l'epoca di compilazione di un manoscritto indichi solo un termine *non ultra quem* per quanto attiene alla data di composizione dei pezzi che trasmette.

Il testo verbale del duplum è un'amara parodia di una preghiera mariana:²⁹

Douce dame sans pitié
 qui j'ai mon cuer otroié
 ne l'avés pas desdeignie,
 fors pour ce qu'il s'umilie
 du tout a vostre commant.
 Autre don ne voz demant
 por ce qui voz ai servie
 de mon chant,
 fors ke mes cuers ait congié
 qu'il soit de vostre mesnie
 car sans ce ne vivrai mie.
Douz cuers, alegiés mes maus,
qu'il ne m'ocient!

L'amante che implora la sua dolce dama incapace di atteggiamenti misericordiosi è tormentato dal mal d'amore. Per descrivere le sofferenze provate da quest'uomo nel susseguirsi dei suoi giorni tristi il significato cinetico di 'portare' è sicuramente preferibile a quello statico di 'sustinere'. Sotto questo aspetto la sostituzione dell'etichetta del tenor ravvisabile nelle fonti più recenti appare del tutto giustificata.

²⁷ *W2*, c. 228v sg.; *Mo*, c. 236v sg. In *Mo* l'etichetta è incompleta («Sustine»).

²⁸ *StV*, c. 292r, *N*, c. 187r; *R*, c. 207va. In *N* il Do (c) iniziale è preceduto da un'ascesa sulle note La-Si (a-b) a cui corrisponde nel duplum un inizio della melodia sulla nota La (a). In *R* il tenor è trasposto alla quinta inferiore come in *W2*.

²⁹ In questo e nei casi seguenti il testo verbale è trascritto seguendo la lezione di *The Montpellier Codex* cit., Part III, p. 10.

Il secondo pezzo della famiglia le cui fonti registrano in almeno un caso la presenza dell'etichetta *Sustinere* è un mottetto a tre voci conservato in *Cl*, *Mo* e *Ba*.³⁰ Mentre la presenza di *Portare* in *Ba* non desta sorpresa, trattandosi di un manoscritto compilato nell'ultimo quarto del XIII secolo, quella di *Sustinere* in *Cl* e quella di *Portare* nel sesto fascicolo del *corpus antiquum* di *Mo* sono interessanti poiché l'avvicendamento si produce in due manoscritti compilati a distanza di pochissimi anni. Curiosamente, in ciascuna occorrenza il mottetto mostra un aspetto diverso, perché nelle due fonti in cui il tenor reca l'etichetta *Portare* le parti di duplum e triplum risultano invertite: *Ba* le presenta nell'ordine in cui compaiono in *Cl*, mentre *Mo* le propone scambiate.³¹

Ne sai tant Amors servir
que me voelle gueredouner
ce qu'ai mis en bien amer.
Quant cele m'a en despit,
qui tant m'i fet la nuit sospirer,
si que quant je m'i doi reposer,
ne me sai de cele part torner,
que penser ne m'i face fremir,
Qu'eles me tienent en mon lit,
amors, quant je me doi dormir!

Ja de boine amor
mes cuers ne se departira
mes sans nul sejour
adès la servira,
tant qu'a me dame plera,
qui tant a de valour
dont ja a nul jor
mes cuers joie n'avra.
S'en sui en dolour
pour ce que ne la vi pieç' a;
s'en chanterai par douçor:
'Hé Dieus, la verrai je ja,
la bele qui mon cuer a?'

Di nuovo, il tema dei testi in lingua volgare è quello della pena d'amore che l'amante-narrante porta in cuore. Il tenor presenta un'unica enunciazione in *Cl*, manoscritto in cui reca l'etichetta *Sustinere*, e ben quattro – l'ultima lievemente abbreviata – in *Mo* e in *Ba*, manoscritti in cui reca l'etichetta *Portare*. In linea con il suo maggior livello di sofisticazione, dovuto alla presenza del triplum assente nel mottetto a due voci esaminato in precedenza, il grado di consonanza fra le parti risulta superiore, suggerendo così una posteriorità di composizione in linea con la tendenza a una standardizzazione progressiva della melodia.

³⁰ *Cl*, c. 374v; *Mo*, cc. 129v-131r; *Ba*, c. 31r. L'incipit verbale delle voci superiori è menzionato in F-B, I 716 (= *Bes*), l'indice di una raccolta di mottetti – purtroppo perduta – compilata intorno al 1300.

³¹ L'anomalia di *Mo* può dipendere dall'argomento comune fra i due testi; infatti, in *The Montpelier Codex* cit., Part II, p. 92 sg., essi sono presentati nell'ordine in cui compaiono in *Cl* e in *Ba*.

Il terzo mottetto è l’unico nelle cui fonti il tenor reca in prevalenza l’etichetta *Sustinere*, la quale si ritrova in *Mo*, *Cl* e *LoC* laddove *Portare* compare soltanto in *Ba*.³² Forse non a caso alla netta prevalenza di *Sustinere* nell’etichettatura del tenor si accompagna in questo mottetto la presenza di un duplum il cui testo – caso unico in tutta la famiglia – è un elogio appassionato della Croce:

CruX, forma penitencie,
 gracie
 clavis, clava peccati, venie
 vena, radix ligni iusticie,
 via vite, vexillum glorie,
 sponsi lectus in meridie,
 lux plenarie
 nubem luens tristicie
 serenum consciencie.
 Hanc homo portet,
 hac se confortet.
 Crucem oportet
 si vis lucis vere
 gaudia sustinere.³³

L’occhio del lettore è attratto irresistibilmente dalla parola che suggella l’elogio, identica a quella che nella maggioranza delle fonti etichetta il tenor. Tuttavia, in questo caso «sustinere» non si riferisce alla funzione di sostegno svolta da un chiodo conficcato nel legno, bensì alla necessità per il fedele di portare la Croce al fine di conseguire le gioie della vera luce. Nei due versi che precedono gli ultimi tre il testo sollecita il genere umano a farsi carico della Croce e a trovare conforto in essa. In questo punto appare una forma del verbo ‘portare’: «portet», un congiuntivo che rima con «confortet» e fornisce sei delle sue sette lettere al successivo «oportet». Accusativo femminile, il pronome «hanc» si riferisce alla Croce, l’oggetto elogiato nei primi otto versi, costituenti di un’unica frase che combina dieci virtù in una tarsia di parole virtuosisticamente giustapposte al fine di esaltarne la musicalità. Mentre a prima vista si sarebbe tentati dal riconoscere in «clavis clava» un’eco dei «dulces clavos» elogiati nell’*Alleluia*. *Dulce lignum*, questa sensazione risulta corretta solo in termini sonori. Infatti, non solo i due sostantivi, entrambi femminili, significano qualcosa di diverso da ‘clavus’ (‘clavis’ significa chiave

³² *Mo*, cc. 74v-76r; *Cl*, c. 375r sg.; *LoC*, c. 7r sg.; *Ba*, c. 11r. In MüB, c. Vr sg., il mottetto è trasmesso limitatamente alle sue parti superiori, i cui incipit sono menzionati anche in *Bes*, [c. xiii].

³³ *The Montpellier Codex* cit., Part II, pp. 15-17.

e 'clava' per l'appunto clava), ma essi appartengono anche a due diversi attributi della Croce, «gracie clavis» («chiave della grazia») e «clava peccati» («clava del peccato»). Riesposti nei termini di un semplice elenco, a prescindere dal gioco di incastri e rimandi ingegnosamente concepito dall'autore, gli attributi producono un'autentica 'esaltazione' della Croce:

forma pentencie
 clavis gracie
 clava peccati
 vena venie
 radix ligni iusticie
 via vite
 vexillum glorie
 lectus sponsi in meridie
 lux luens nubem plenarie tristicie
 serenum consciencie.³⁴

Scrivere un testo in grado di affiancarne degnamente uno simile non era facile. La prima soluzione, accolta dalle due fonti più antiche (*Mo*, *Cl*), fu un testo vernacolare dedicato all'illustrazione della pena di una pastorella in attesa del ritorno del suo giovane:

Au doz mos de mai
 en un vergier flori m'en entrai,
 trovei pastorele desoz un glai;
 ses agneaus gardoit
 et si se dementoit
 si com je voz dirai:
 'Robin, doz amis,
 perdu voz ai;
 a grant dolor de vos me departirai!
 Lés li m'assis,
 si l'acolai;
 esbahie la trovai
 pour l'amour Robin,
 qui de li s'est partis:
 s'en estoit en grant esmai.

Un triplum del genere crea una relazione significativa con l'elogio della Croce proposto dal duplum sulla base dell'idea di sofferenza che pervade entrambi i testi. Inoltre, esso stabilisce un legame col tenor collocando la scena

³⁴ *Ibidem.*

pastorale nel mese della festa del Ritrovamento della Croce (3 maggio: si veda l’incipit del triplum, «Au doz mos de mai»), ovvero in quello del suo antecedente pagano, la festa dell’Albero (Maypole).³⁵ Tuttavia, se il testo latino del duplum elogia la Croce per le sue virtù salvifiche mediante il riferimento al dolce (in realtà amarissimo) mese di maggio, quello vernacolare del triplum vi allude considerandola come strumento di sofferenza. Dunque, la sparizione di questo testo nelle altre fonti che preservano il mottetto in esame potrebbe non essere casuale. In due di esse, infatti, il testo vernacolare del triplum è sostituito da altrettanti testi latini.³⁶ In *Ba*, per esempio, il testo del triplum è il seguente:

Cruci Domini
 sit cunctis horis laus parata,
 per quam homini
 salus est data,
 que sustinuit
 illum qui abluit
 omnium peccata
 carne sua mortificata
 que in cruce fuit sacrificata.
 Quam est ergo venerandum
 ac laudandum
 hoc signum
 quod solum dignum
 vite fuit vere precium
 sustinere.

Diverse porzioni sono ricavate per via diretta dall’inno *Pange, lingua* e dal versetto *Alleluia. Dulce lignum*. Innanzitutto, il nuovo testo latino esorta il genere umano a lodare la Croce per il suo potere salvifico; poi, prendendo in prestito da Venanzio Fortunato la voce verbale ‘sustinuit’, sottolinea il fatto che la Croce sostenne il peso dell’uomo che estinse i peccati dell’umanità; infine suggerisce che la Croce, evocata in quanto segno («hoc signum»), è l’unico oggetto degno di venerazione e lode per aver sostenuto il peso del signore dei cieli e redentore del mondo. In *Ba* il mottetto propone dunque due elogi della Croce, uno nel duplum e uno del triplum, suggellati entrambi dall’infinito «sustine-

³⁵ Su questo argomento si veda MICHAEL A. ANDERSON, *Fire, Foliage and Fury: Vestiges of Midsummer Ritual in Motets for John the Baptist*, «Early Music History», XXX, 2011, p. 47.

³⁶ Per quanto attiene ai nuovi testi latini, in qualche caso più adatti di quelli vernacolari alla musica del triplum, si veda DOLORES PESCE, *The Significance of Text in Thirteenth-Century Latin Motets*, «Acta musicologica», LVIII, 1, 1986, pp. 91-117: 100.

re». Il triplum presente in *Ba* è presente anche in *LoC*, una fonte contenente quattordici mottetti a due sole parti, molti dei quali *unica*; dunque, una raccolta in cui il triplum di *Ba* diventa l'unico compagno di un tenor recante l'etichetta *Sustinere*. Nell'unica versione a due parti di questo mottetto la congruenza del testo latino con l'etichetta del tenor è evidente pur in assenza dell'elogio contenuto nel duplum, parte assente in tutti i mottetti della collezione.

Il secondo sostituto latino del testo vernacolare incentrato sulle pene d'amore della pastorella in attesa del suo Robin si trova in *MüB*, una fonte in cui il tenor è omissso a dispetto dell'accurato allestimento del rigo destinato a ospitarlo. Anche in questo caso il nuovo testo è un palinsesto di citazioni da antichi canti in lode della Croce:

Arbor nobilis
 super alias venerabilis
 que portasti regem glorie
 tuum enim pondus miserie
 despersos honere pie
 relevavit sanguine
 eos redimes
 a perpetuo carcere:
 ergo veneranda vere
 quia celorum dominum
 et redemptorem mundi
 meruisti sustinere.

A parte la conclusione su «sustinere» che finisce per accomunare – caso unico – tutte e tre le parti, il testo di questo triplum contiene un gran numero di citazioni e allusioni: l'albero nobile e venerabile sopra ogni altro («arbor nobilis super alias venerabilis») proviene dal *refrain* dell'inno *Pange, lingua*; e ancora il glorioso re del cui peso esso si fece carico («portasti regem glorie»); il peso («pondus»), ancorché non quello di Cristo o dei chiodi, ma quello dell'albero; il Signore dei cieli («celorum Dominum»). Anche se i nuovi testi presenti in *Ba* e in *MüB* non recano traccia dei chiodi, «sustinere» vi è adoperato esattamente col significato che aveva nell'*Alleluia. Dulce lignum*, dal momento che i soggetti sono rispettivamente la Croce e l'albero i cui rami possono sostenere, analogamente al «dulce lignum», il peso di un corpo umano. Questi due tripla stabiliscono un legame molto forte col duplum dei rispettivi mottetti. Nondimeno, l'assenza del tenor nel caso di *MüB* e la sua etichettatura alternativa in quello di *Ba* sono sintomi dell'avvenuto raggiungimento, verso fine secolo, del punto di non-ritorno nel processo di avvicendamento fra *Sustinere* e *Portare*.

Conclusione

La ricognizione appena effettuata dimostra come la permanenza di *Sustinere* nell’etichettatura del tenor di tre dei diciassette mottetti della famiglia sia motivata sempre dal rapporto intertestuale da esso intrattenuto con le parti superiori. Particolarmente evidente nel terzo dei tre casi esaminati, il fenomeno si segnala indirettamente ma con un certo grado di probabilità anche in un quarto caso. Il mottetto *Plus joliment / Quant li dous tans / Portare* è conservato nel settimo fascicolo (dunque, nel *corpus novum*) di *Mo* e in I-Tr, Varia 42/2 (= *Tu*), un manoscritto la cui compilazione è databile agli anni Dieci del XIV secolo.³⁷ I testi vernacolari del duplum e del triplum si trovano sostituiti da due testi latini in lode della Croce in GB-Ob, Lat. Lit. e. 42 (‘Missale Bugellense’ = *MB*), un messale compilato intorno alla metà del XIV secolo per l’uso della chiesa di Santo Stefano a Biella, una città a quel tempo soggetta al dominio visconteo nonché all’autorità del vescovo di Vercelli.³⁸

Triplum

O crux admirabilis christifera,
 evacans criminum vulnera,
 fulgida decora
 te tinxit regis sanguis,
 per quem dirus anguis
 qui primum circumvenit
 parentem, invenit
 resistenciam,
 et clementiam
 perpressus victus iacet.
 Mortis pena tacet
 prostrata a vita,
 anima lita

Duplum

Cruci truci domini
 laus sit erogata,
 de qua equa homini
 vita est collata.
 Hec est arbor vite,
 in qua delimitate
 sunt spine peccatorum
 ob lignum decorum
 membris summi regis,
 quem cum ferret, for[ma l]egis
 veteris terminum acceperat,
 cui novum tempus gracie succeserat.
 Dulce lignum

³⁷ *Mo*, cc. 279r-280v; *Tu*, cc. 22r-23v.

³⁸ *MB*, c. 5v sg.. Le carte che trasmettono i tre mottetti preservati in *MB* sono riprodotte e trascritte in F. ALBERTO GALLO, *Mottetti del primo Trecento in un messale di Biella (Codice Lowe)*, in *L’Ars Nova Italiana del Trecento*, III, 1970, pp. 223-245. La presenza di mottetti in un manoscritto compilato a metà Trecento al di qua delle Alpi costituisce di per sé un fatto notevole. Si consideri che il codice I-IV, ms. CXV (= *Iv*), un’ampia raccolta compilata ad Avignone poco dopo il 1360 contenente composizioni di vario tipo fra cui 37 mottetti, non giunse a Ivrea – cittadina a pochi chilometri da Biella, annessa nel 1356 alla Contea di Savoia – prima della metà degli anni Sessanta. Se ne veda la riproduzione in facsimile e lo studio introduttivo in *The Manuscript Ivrea, Biblioteca Capitolare 115*, a cura di Karl Kügle, Lucca, LIM, 2019.

peccatorum vota
 cruore occiso lota
 in mortis huius morte
 redempta est a sorte
 et sata coerchet.

vite signum,
 tu privignum
 facis dignum
 heredem patrium,
 mutans in filium.

In questa fonte tarda, periferica e perciò interessantissima il tenor compare privo di etichetta. L'omissione è con ogni probabilità imputabile alla trasformazione di un mottetto secolare in lingua francese in un mottetto sacro in lingua latina: una volta che i testi vernacolari di triplum e duplum furono sostituiti da due testi latini in lode della Croce non c'era più motivo di conservare la 'moderna' etichetta *Portare* documentata nel *corpus novum* di *Mo*. Una scelta siffatta risulta coerente con la funzione del manoscritto biellese, un messale preparato per una chiesa in cui l'*Alleluia. Dulce lignum*, versetto in cui 'portare' non compare, era eseguito durante la Messa per la festività del Ritrovamento, e possibilmente anche in quelle per le altre festività della Croce.³⁹

In conclusione: osservato in prospettiva diacronica l'avvicendamento fra *Sustinere* e *Portare* nell'etichettatura dei tenores dei mottetti trasmessi dalla tradizione manoscritta si produce in un lasso di tempo assai breve. Con l'unica, opinabile eccezione di un *hoquetus* trasmesso dal fascicolo iniziale di *Mo*, tutti i pezzi basati sul tenor scaturito dall'intonazione melismatica del verbo «sustinere» nel versetto *Alleluia. Dulce lignum* e trasmessi da fonti databili entro i primi due terzi del XIII secolo mantengono la denominazione originale di *Sustinere*. Naturalmente conservato nelle diverse versioni dell'*organum*, composizione in cui il testo del versetto è intonato integralmente, e nella *clausula* concepita quale suo elemento integrativo, «Sustinere» è conservato anche in alcune composizioni basate sull'estrazione del melisma dal suo contesto originale e comportanti il suo impiego in qualità di tenor: un *hoquetus* e tre dei diciassette mottetti che compongono la famiglia *Portare*. In tale famiglia l'etichetta *Portare* fa la sua comparsa in fonti compilate intorno al 1270, coesiste con *Sustinere* in fonti compilate entro la metà del decennio successivo e lo soppianta definitivamente nelle fonti compilate da fine anni Ottanta in poi. L'avvicendamento trova la sua origine nel contesto liturgico da cui i verbi derivano, nella loro natura di sinonimi imperfetti e nella robu-

³⁹ Un indizio in favore di tale pratica può essere costituito dalla presenza del sintagma «Dulce lignum» nel nuovo testo latino del duplum. La possibilità di riscontro sulla prassi coeva è preclusa dalla mancata conservazione di messali e gradualis riferibili all'area. L'archivio capitolare di Vercelli conserva però diversi libri liturgici d'epoca precedente – il più tardo dei quali è un antifonario risalente alla seconda metà del XIII secolo – in cui l'*Alleluia. Dulce lignum* compare regolarmente: cfr. I-VCd, Ms. CXL, c. 31r.

stezza della melodia che etichettano, saldamente ancorata alla *finalis* e alla *repercussio* del modo. Il fatto che l’avvicendamento si produca proprio nei decenni in cui Jacopo da Varagine redige la *Legenda aurea*, libro destinato a eccezionale fortuna e in cui nella narrazione delle vicende della Croce il verbo ‘portare’ sostituisce in modo stabile il verbo ‘sustinere’, si segnala come un elemento di sfondo di una vicenda culturale lunga e non priva di fascino.

ALBERTO RIZZUTI

Università di Torino. Dipartimento di Studi Umanistici
alberto.rizzuti@unito.it

Sommario

I *tenores* dei mottetti medievali sono talora suscettibili di variazioni, presentandosi con etichette abbreviate o modificate, o, più di rado, totalmente diverse. Questo studio prende in considerazione due etichette usate alternativamente per indicare una stessa melodia, ovvero i sinonimi imperfetti “sustinere” e “portare”. Pur differenziandosi leggermente nel significato, le due etichette sono collegate a una melodia (identificata da Ludwig con M22) che troviamo come *tenor* in una *clausula*, in due *hoquetus* e in diciassette mottetti. Sebbene la disseminazione manoscritta di questi brani li abbia resi equivalenti o intercambiabili nella letteratura musicologica, l’indagine sui contesti liturgici dai quali derivano i due verbi svela un avvicendamento fra “sustinere” e “portare” che si produsse in poco meno di due decenni. Mentre i mottetti i cui tenori recano questa melodia sono normalmente considerati membri della famiglia “Portare”, quelli con l’etichetta “Sustinere” rivestono un ruolo nella prima fase della storia di questo *tenor*. Questo articolo si propone di individuare i fattori storici e culturali che portarono ad un irreversibile avvicendamento fra “Sustinere” e “Portare” ad indicare una stessa melodia con funzione di *tenor* che si verifica nella seconda metà del XIII secolo.

Parole chiave

Inno *Pange, lingua*; *Alleluia. Dulce lignum*; Liturgia della Croce; *Legenda aurea*; Mottetto *ars antiqua*

GIAMPAOLO MELE

“Scribere proposui”
 Note sulla “Danza della Morte” nel “Llibre Vermell”

“Macabre/Macabrè” e “Machabæorum chora”. La “Danza Macabra”

Nel corso del Trecento, la grande carestia degli anni 1315-1317 e, soprattutto, la diffusione della peste nera nel 1347/1348, che spazzò il continente europeo in forme cicliche endemiche, insieme a conflitti bellici permanenti, come la guerra dei cent'anni (1337-1453) e le inedite durezza di una nuova ‘piccola era glaciale’, suscitarono in Occidente, a tutti i livelli della società medioevale, un diffuso senso della caducità della esistenza umana e un’ autentica familiarità quotidiana con la morte. In questa aura storica e culturale si formò il ‘senso del macabro’ e l’*horror vacui*, una sorta di cifra psicologica del tormentato e lungo autunno del medioevo. Questo comune ‘sentire’ è icasticamente rappresentato dalla *Danza della Morte*, nell’ iconografia, nella letteratura, in particolare nella poesia (con o senza musica).

La *Danza della Morte* abbraccia nel complesso uno sconfinato *mare magnum* di variegate fonti, ascrivibili a diverse tipologie artistiche e letterarie, giungendo sino ai nostri tempi, anche nel cinema, come dimostra la sequenza finale del *Settimo sigillo* di Ingmar Bergman (*Det sjunde inseglet*, 1957). In una poderosa monografia, che spazia dal Duecento al Seicento, Víctor Infantes ha fornito una paradigmatica definizione di questo genere composito:

Por Danza de la Muerte entiendo una sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central – generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición – y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las más diversas clases sociales.¹

¹ «Per Danza della Morte intendo una successione di testi e immagini presiedute dalla Morte come personaggio centrale – di solito rappresentata da uno scheletro, un cadavere o un vivo in decomposizione – e la quale, in posa di danza, dialoga e afferra, uno per uno, una sequela di personaggi, tradizionalmente emblematici delle più diverse classi sociali.» Cfr. VÍCTOR INFANTES, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglo XIII-XVII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997 («Acta Salamanticensia. Estudios filológicos», 267), p. 21. Su *Danza della Morte*, musica e armonia delle sfere, cfr. KATHI

Di solito, si tende a far coincidere la *Danza della Morte* con la *Danza Macabra*. Peraltro, sulla base della definizione di Infantes, la danza di Montserrat, *Ad mortem festinamus* (*Llibre Vermell*, cc. 26v sg.), oggetto della presente nota, non sarebbe una *Danza della Morte* in senso stretto – dove è prevista normalmente la figura retorica della prosopopea, con la personificazione della Morte – bensì un ballo di devoti (nella fattispecie pellegrini) sul disprezzo del mondo (*de contemptu mundi*), la caducità dei secoli, e la brevità della vita. Nondimeno, anche per *Ad mortem festinamus* la denominazione “danza della morte” va conservata, senza fatue disquisizioni.

La prima attestazione del vocabolo *macabre* risale al *Respit de la mort*, di Jean Le Fèvre (ca. 1325-post 1380), opera in versi scritta dall’autore dopo essere scampato ad una grave malattia e tramandata da sei manoscritti quattrocenteschi: Bibliothèque national de France (= BnF), fr. 1543, fr. 994, fr. 1445, fr. 24309, fr. 19137, e Bibliothèque royale di Bruxelles, 4373-4376.² I versi di Le Fèvre siagliano icastici, sarcastici ed enigmatici:

Je fis de macabre la dance
 Qui toutes gens maine a sa tresche
 Et a la fosse les adresche
 Qui est leur derraine maison.³

Il testo risale al 1376, come si legge nella tradizione manoscritta: ad esempio nel BnF, fr. 1543, c. 240r, linea 3: «mil .CCC. soixante seze». Resta criptico il verso «Je fis de macabre la dance»; sono varie le ipotesi. Forse, secondo una vecchia tesi molto discussa, ma mai sostanzialmente rigettata, potrebbe alludere a un misterioso personaggio, *Macabré*, autore di una pionieristica

MEYER-BAER, *Music of the Spheres and the Dance of Death*, Princeton, Princeton University Press, 1970; REINHOLD HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik der Todes: Die Mittelalterlichen Totentanz und ihr Nachleben*, Bern-München, Francke Verlag, 1980. Per la tradizione iberica, si veda sempre FLORENCE WHYTE, *The Dance of Death in Spain and Catalonia*, New York, Arno Press, 1977. Tra le ultime monografie, cfr., anche per un aggiornamento bibliografico generale, John Lydgate, “The Dance of Death”, and its model, the French “Danse Macabre”, a cura di Clifford Davidson e Sophie Oosterwijk, Leiden-Boston, Brill, 2021.

² *Le Respit de la mort par Jean le Fèvre*, a cura di Geneviève Hasenohr-Esnos, Paris, Picard («Société des anciens textes français», 143), 1969; l’edizione si basa sul MS fr. 1543, del 1402, la cui redazione risale al 1376-1377; il codice si può consultare in <<https://archive-setmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc45872j>> [consultato il 10 aprile 2021].

³ Trascriviamo da BnF, fr. 1543, c. 261ra, linee 17-20. «Feci la danza di Macabre [*Macabré?*], che tutte le persone spinge nella sua tresca e invia alla fossa, che è la loro ultima dimora».

Danza della Morte,⁴ né va escluso un collegamento, attraverso la liturgia, col secondo libro dei Maccabei che esorta alla preghiera per i defunti: «sancta ergo et salubris est cogitatio pro defunctis exorare, ut a peccatis solvantur» (*II Machabaeorum*, 12, 46). Il Du Cange registra la voce «Machabæorum chora»: locuzione centrale nella storia lessicografica della *Danza Macabra*, ancorché di solito il prezioso lemma non risulti citato in modo esplicito, come merita. La *Danza dei Maccabei* detta volgarmente *Dance Macabre*, è così definita:

Machabæorum *chora*, vulgo *Dance Macabre*. Ludicra quædam ceremonia ab ecclesiasticis pie instituta, qua omnium dignitatum, tam ecclesiæ quam imperii personæ choream simul ducendo, alternis vicibus a chorea evanescebant, ut mortem ab omnibus suo ordine oppetendam esse significarent.⁵

Si apprende quindi che la *Danza Macabra* era una cerimonia *ludicra* ('scherzosa', 'comica') piamente istituita dagli ecclesiastici. Nel corso della danza, le persone alternandosi (*alternis vicibus*) si eclissavano, cioè uscivano dal ballo, per significare che tutti dovevano andare incontro alla morte in modo composto, ordinatamente, seguendo il proprio turno. Du Cange riporta poi un documento storico con riferimento alla *Danza dei Maccabei* svoltasi il 10 luglio 1453: «choræam Machabæorum fecerunt 10. Julii (1453)», subito dopo l'ora della messa, presso la chiesa di San Giovanni Evangelista in occasione del capitolo provinciale dei Frati Minori, «nuper lapsa hora missæ in Ecclesia S. Joannis Evangelistæ propter capitulum provinciale Fratrum Minorum». ⁶ Sempre presso lo stesso lemma, è pubblicata la celebre notizia, tratta dai diari del regno di Carlo VII (1422-1461), della *Danza Macabra* svoltasi nel 1424 nel cimitero annesso alla chiesa dei Santi Innocenti: «Cette

⁴ P. G. [firmato con sole iniziali], La "Dance Macabré" de Jean Le Fèvre, «Romania», XXIV, 93, 1895, pp. 129-132, in particolare a p. 131: «Il résulte clairement de ces vers que Jean Le Fèvre avait, antérieurement à 1376, composé un poème intitulé La dance Macabré ou de Macabré».

⁵ CHARLES DU FRESNE, SIEUR DU CANGE, s.v. «Machabæorum chora», in *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, Niort, L. Favre, 1885, V, col. 161a <<http://ducange.enc.sorbonne.fr/MACHABAEORUM>> [consultato il 10 aprile 2021]. «Danza dei Maccabei, comunemente nota come Danza Macabra. Una certa cerimonia scherzosa istituita da pii ecclesiastici, nella quale tutte le persone di ogni dignità, sia della chiesa, sia del potere civile, mentre ballavano insieme, si eclissavano alternativamente dalla danza, in modo da significare che tutti dovessero andare incontro alla morte, secondo il proprio ordine».

⁶ «nuper lapsa hora missæ in Ecclesia S. Joannis Evangelistæ propter capitulum provinciale Fratrum Minorum», *ibidem*.

année fut faite la dance Macabre aux Innocens». ⁷ Un esplicito riferimento al cimitero parigino è comunque già esplicitamente presente nel contesto del *Respit* del 1376 di Jean Le Fèvre, nello stesso foglio in cui è presente la prima citazione di *Macabre/Macabré*. L'autore, dopo aver fatto la *Danza della Morte*, afferma che non vuole finire con tutte quelle ossa dei santi Innocenti, «avec ceulx de saint Innocent», ⁸ quindi quarantotto anni prima della citazione della *Dance Macabre* nei diari del sovrano di Francia. Nel complesso, l'universo culturale della *Danza della Morte* risulta connesso con altri generi e/o temi di tipo ‘macabro’ *ante litteram*; basti pensare in primis al substrato dei *Memento mori*, al *Vado mori*, ⁹ e soprattutto a *Ubi sunt?*. ¹⁰ In campo iconografico spicca l'incontro dei *Tre Vivi e Tre Morti* e il *Trionfo della Morte*, come quello maestoso del Camposanto di Pisa, opera di Buonamico Buffalmacco (1336-1341), che include anche *Tre Vivi e Tre Morti*. ¹¹ Un posto a sé stante, rispetto alla nuova aura macabra del Trecento, appartiene all'antica iconografia del Giudizio universale e al vetusto *Iudicii signum/Canto della Sibilla*, ¹² che risalgono a filoni millenaristi anteriori al terrore psicologico,

⁷ «ad ann. 1424. fol. 509», *ibidem*.

⁸ Cfr. BnF, fr. 1543, c. 261rb, linea 26.

⁹ Cfr. *Analecta Hymnica Medii Aevi* [= AH], a cura di Guido M. Drees e Clemens Blume, voll. 55, Frankfurt am Main, Minerva GmbH, 1961²: XXXIII, p. 285; XLVI, p. 351 sg.

¹⁰ Sul tema dell'*Ubi sunt?* sono sempre da consultare C. [CARL] H. [HEINRICH] BECKER, *Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere*, in *Aufsätze zur Kultur- und Sprachgeschichte vornehmlich des Orients: Ernst Kuhn zum 70. Geburtstag am 7. Februar 1916 gewidmet von Freunden und Schülern*, München, Breslau Von M. und H. Marcus, 1916, pp. 87-105; Étienne Gilson, *De la Bible à François Villon*, «Annales de l'École pratique des hautes études. Section des sciences religieuses», Année 1923-1924, XXXII, 1922, pp. 3-24 (alle pp. 21-24 comprende una *Table pour l'histoire du thème littéraire Ubi sunt?*, suddivisa in 12 sezioni su diverse lingue antiche e moderne, compresa la patrologia siriana e lo slavo, con riferimenti anche al *De contemptu mundi* e al *Gaudeamus igitur*); MARIANTONIA LIBORIO, *Contributi alla storia dell'“Ubi sunt”*, «Cultura neolatina», XX, 1960, pp. 141-209; CLAUDIA DI SCIACCA, *The “Ubi Sunt” Motif and the Soul-and-Body Legend in Old English Homilies: Sources and Relationships*, «The Journal of English and Germanic Philology», CV, 3, 2006, pp. 365-387.

¹¹ Per il Trecento, ricordiamo la presenza anche in Sardegna del tema dei *Tre Vivi e i Tre Morti* a Bosa, nel castello di Serravalle, Giudicato d'Arborea, in un suggestivo ciclo di affreschi (post 1323 - ante 1370). Cfr. ATTILIO MASTINO, *Bosa in età giudicale: nota sugli affreschi del Castello di Serravalle*, Sassari, Gallizzi, 1991 («Storia di Bosa», 1).

¹² Cfr. MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ, *El canto de la Sibila: orígenes y fuentes*, in *Fuentes Musicales de la Península Ibérica*, Actas del coloquio internacional, Lleida, 1-3 abril 1996, a cura di Maricarmen Gómez e Màrius Bernardó, [Lleida], Universitat de Lleida - Institut d'Estudis Ilerdencs, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 35-69, con quattro ess. musicali comparati e quattro tavv. [pp. 54-69]; EAD., *Del “Iudicii signum” al Canto de la Si-*

soggettivo, scoppiato nel Trecento e diffuso capillarmente nel Quattrocento.

Il carattere ‘macabro’ di *Ad mortem festinamus* è rappresentato soprattutto dall’iconografia a c. 27r, dove è raffigurata, secondo un gusto pittorico gotico internazionale, influenzato dal tema dei *Tre Vivi e Tre morti*, una tomba con un cadavere in avanzato stato di putrefazione. Sopra il sepolcro aperto, il copista ha inserito la scritta «O mors, quam amara est memoria tua!». Sotto la tomba segue il monito rimato, in sette linee che ricordano al pellegrino il suo ineluttabile destino di vile cadavere: «Vile cadaver eris. Cur non peccare vereris? | Vile cadaver eris. Cur intumescere queris? | Vile cadaver eris ...» [il corsivo è nostro].¹³

Il “Llibre Vermell”

Il *Llibre Vermell* (= *Ver*) – codice 1 del monastero benedettino di Montserrat (Catalogna), risalente al quattordicesimo secolo *exeunte* – si impone come una delle fonti più rappresentative del medioevo con repertori letterari, devozionali e musicali destinati ai pellegrini.¹⁴ L’altra fonte centrale per la documentazione,

bila: primeros testimonios, in *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, a cura di Susana Zapke, Bilbao, Fundación BBVA, 2007, pp. 159-173; GIAMPAOLO MELE, *Nota sul “Cantus Sibyllae” e un “testimonium” recenziore del “Senyal del Judici” (Alghero)*, in *“Quod ore cantas corde credas.” Studi in onore di Giacomo Baroffio Dabnk*, a cura di Leandra Scappaticci, («Monumenta Studia Instrumenta Liturgica», 70), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 335-352.

¹³ Cfr. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/llibre-vermell-de-montserrat--0/html/ff6fe3e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_94.html> [consultato il 10 aprile 2021]. Un parallelo in AH, XXXIII, p. 352: «Mors est *ventura*, cuius conclusio *dura*, | Mors est *ventura* tibi pro meritisque *datura*, | Mors est *ventura*...» [il corsivo è nostro].

¹⁴ Sul *Llibre Vermell*, cfr. AH, XX, pp. 160-162; XXI, p. 101 sg., es. mus. 21, p. 220; ANSELM M. ALBAREDA, *Manuscrits de la biblioteca de Montserrat*, «Analecta Montserratensia», I, 1917, pp. 3-9 (con facsimili); *Textos catalans del Llibre Vermell*, *ivi*, pp. 201-225; GREGORIO M. SUÑOL, *Els cants dels romeus. Segle XIV*, *ivi*, pp. 100-192; OTTO URSPRUNG, *Spanische-katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», IV, 1921-1922, pp. 136-160; HIGINIO ANGLÉS, *El «Llibre Vermell» de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo xiv*, «Anuario Musical», X, 1955, pp. 45-78 (rist. in *Scripta Musicologica*, Higinio Anglés, a cura di José López-Calo, introduzione di José M. Llorens, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975-1976 [«Storia e Letteratura. Raccolta di Studi e Testi», 131], I, pp. 621-653); CEBRIÀ BARAUT, *Els manuscrits de l’antiga biblioteca del monestir de Montserrat (segles XI-XVIII)*, «Analecta Montserratensia», VIII, 1954-55, pp. 339-398: 343-348; RAMÓN ARAMON I SERRA, *Els cants en vulgar del Llibre Vermell de Montserrat (assaig d’edició crítica)*, «Analecta Montserratensia», X, 1964, pp. 9-54 («Miscel·lània Anselm M. Albareda», 2); rist. in ID., *Estudis de llengua i literatura*, pre-

anche musicale, sul mondo vivace e complesso dei pellegrinaggi medioevali è il celebre codice ‘pseudo callistino’, *Liber Sancti Jacobi* (Santiago de Compostela, Archivo Capítular, ms. s.s., metà sec. XII), che include, a c. 185r, il più antico esempio scritto di polifonia a tre voci, *Congaudeant catholici*.¹⁵

Il prestigio del monastero di Montserrat è legato al culto della vergine *Mare de Déu*, effigiata in una delicata scultura lignea romanica, della fine del secolo dodicesimo, o inizi del tredicesimo. Originariamente, il cenobio dipendeva dal potente monastero di Ripoll; nel 1025, l’abate rivipullense Oliva, che fu anche autorevole musicografo, trasformò uno dei quattro romitori del massiccio di Montserrat in un priorato che, nel 1409, il papa di Avignone Benedetto XIII (l’aragonese Pedro de Luna) convertì in abbazia.¹⁶

Il ms. 1 di Montserrat è un codice miscellaneo; riportiamo appresso gli eterogenei contenuti del libro, sulla base di una preziosa tabella di Francesc Xavier Altés (i testi con l’asterisco sono quelli riprodotti in facsimile dallo stesso Autore).¹⁷

Cc. 1r-21v: *Libro dei miracoli della Madonna, in latino. Cc. 21v-27r: *Canzoniere di Montserrat, in latino e catalano. Cc. 27v-29v: **Breu tractat de confessió*. Cc. 30r-31v: *Concessione del giubileo di Santa Maria della Porziuncola a Montserrat l’anno 1397. Cc. 31v-40v: **Ystoria indulgentie sancte Marie de Angelis*. Cc. 40v-41r: **Privilegium pro indulgentiis impetrandis*. Cc. 41v-46v: *Privilegi pontifici (1409-1430) concessi a Montserrat. Cc. 47r-56v: *Raccolta di diverse orazioni, in latino e catalano. Cc. 57r-58r: **Articoli della santa fede cattolica*. Cc. 58r-65v: *Instrumenta spiritualia artis et norme vivendi S. Isidori*. Cc. 65r-67r: *Anselmus de deploratione virginitatis*. Cc.

sentazione di Joan A. Argente, prefazione e edizione a cura di Jordi Carbonell, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1997, pp. 79-130 [«Biblioteca Filològica», 33]); FRANCESC XAVIER ALTÉS I AGUILÓ, *Llibre Vermell de Montserrat: Edició facsimil parcial del manuscrit núm. 1 de la Biblioteca de l’Abadia de Montserrat*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1989; *Poliphonic Music of the Fourteenth Century. French Sacred Music, XXIII A/B* a cura di Giulio Cattin e Francesco Facchin, con l’assistenza di Maria del Carmen Gómez Muntané, Monaco [Principauté de Monaco], L’Oyseau-Lyre, B Num. 95-104; MARÍA DEL CARMEN GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas s. XIV*, s. l., Los libros de la Frontera, s. a. [1990], («Papeles de Ensayo», 5); MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ, *La Música Medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2000 («De Musica», 6), pp. 270-272; EAD., *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2017.

¹⁵ Sul *Liber Sancti Jacobi*, cfr. edizioni e studi in GÓMEZ MUNTANÉ, *La Música Medieval en España* cit., p. 150 sg.

¹⁶ Cfr. ANSELM M. ALBAREDA, *Història de Montserrat*, revisione a cura di Josep Massot i Muntaner, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1977⁶, p. 265.

¹⁷ Cfr. ALTÉS I AGUILÓ, *Llibre Vermell* cit., p. 27 sg.

67r-67v: Apologia della fede cristiana, in latino. Cc. 68r-70r: *Sull'universo e lodi al suo creatore, in catalano e latino. Cc. 70v-72r: *Ore della Madre di Dio, della Passione e orazioni, in latino e catalano. Cc. 72r-74v: *Memoriale de mirabilibus et indulgentiis urbis Rome, scritto l'anno 1382. Cc. 75r-76v: Salterio abbreviato?, in latino. Cc. 77r-80r: *Brevis exhortatio ad sermocinandum, in latino e in catalano. Cc. 80r-93v: Viridarium consolationis de viciis et virtutibus. Cc. 93v-118v: Opusculum de decem preceptis legis, de quatuordecim fidei articulis, et de septem ecclesie sacramentis. Cc. 119r-119v: *Varia montserratina, in latino. Cc. 120v-132v: Kalendarium sanctorum monachorum. Cc. 133r: Nota sulle facultà dei penitenzieri. Cc. 133v-134r: *Capitols de la confraria de Montserrat. Cc. 134v-135r: *Indulgenza plenaria per i confratelli di Montserrat, in latino. Cc. 135v: Bianco. Cc. 136r-136v: Assi comensa lo libre appellat del peccador lo qual feu monsenyer sent Agustí. Cc. 137r-137v: Note riguardanti la chiesa di Montserrat.

La fonte catalana rappresenta un *unicum* soprattutto per la presenza, oltre che di canti, anche di originali danze, da svolgersi nel sacro e in seno alla stessa chiesa, da parte dei devoti, nell'ultimo scorcio del Trecento. Il Canzoniere di 10 brani, incluso nel codice intorno al 1397-1399,¹⁸ è trascritto nelle cc. 21v-27r:

¹⁸ Riguardo alla *datatio chronica*, in AH, XXI, p. 101 sg., in apparato, il codice è considerato erroneamente del secolo quindicesimo: «Cod. Montis Serrati s. n. saec. 15.». In DOMINIQUE DE COURCELLES, *L'écriture dans la pensée de la mort en Catalogne. Les joies/goigs/ des saints, de la Vierge et du Christ de la fin du Moyen-Âge au XVIIIe siècle*, Paris, École des Chartes, 1992 («Mémoires et documents de l'École des Chartes», 35), p. 83, il manoscritto viene ascritto inspiegabilmente al 1330. La data che figura a c. 20v, «1397», talvolta è stata letta diversamente, ad es. negli ottimi saggi di ANGLÉS, *El «Llibre Vermell»* cit., p. 624: «Para nuestro caso interesan más especialmente los dos milagros últimos, que preceden la colección de cantos que estamos comentando. Estos milagros se describen en los folios 20v y 21r. Son dos milagros obrados por intercesión de «Madona Sancta Maria de Montserrat» el año [sic] 1398: fol. 20v «De incarceratis liberatis Anno Domini M.CCC. XCVIII», que va seguido de otro que empieza: «De quodam presbitero a captione liberato. Eodem anno [1398] de mense Novembris» ... Atendiendo a la nota del folio 56v que dice: «La VI [edat de món] del dit adveniment [de Jesucrist] entrò a la fin del món; e aquesta i a durat MCCCXCIX anys», resulta que el manuscrito fue terminado en 1399»; GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval* cit., p. 265, «dos colecciones de milagros atribuidos a la Virgen de Montserrat; la última de la cuales está fechada en 1396 (fols. 1-21r). Un compendio de doctrina cristiana que se copia más hacia delante (fols. 56r-57r) data del 1399, y por tanto el cancionero tuvo que ser incorporado al manuscrito entre este año y el de la segunda colección de milagros». GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., p. 30 ha definitivamente ripristinato la data corretta 1397 indicata a c. 20v. Il *Llibre Vermell* va ascritto all'aura storico-musicale del re d'Aragona Giovanni I, il Cacciatore (1387-1396), che spiccò tra i massimi mecenati musicali del Trecento; cfr. GÓMEZ MUNTANÉ, *La Música Medieval* cit., pp. 219-280; GIAMPAOLO MELE, *I cantori della cappella di Giovanni I il Cacciatore, re d'Aragona (anni 1379-1396)*, «Anuario Musical», XLI, 1986, pp. 63-104, a cui si rimanda anche per le ampie bibliografie.

1. *Virgo splendens* (cc. 21v-22r)¹⁹
2. *Stella splendens* (cc. 22r-v-23r)²⁰
3. *Laudemus virginem* (c. 23r)²¹
4. *Splendens ceptigera* (c. 23r)²²
5. *Los set gotxs recomptarem* (cc. 23v-24r)²³
6. *Cuncti simus concanentes* (c. 24r)²⁴
7. *Polorum regina* (c. 24v)²⁵
8. *Mariam matrem* (c. 25r)²⁶
9. *Inperayritz/Verges ses par* (cc. 25v-26r)²⁷
10. *Ad mortem festinamus* (cc. 26v-27r)²⁸

A tale lista, andrebbe aggiunto il canto [N° 11] *Rosa plasent*.²⁹ La citazione di questo brano risale al padre Jaime Villanueva, il quale fu il primo a segnalare il *Llibre Vermell*, dopo averlo analizzato ‘de visu’ durante le esplorazioni bibliografiche a Montserrat, nell’ambito del suo *Viaje literario*, nel 1806. Scrive l’erudito spagnolo: «Pónense igualmente y con canto las canciones latinas y lemosinas que debían cantarse durante las vigilias. De las últimas pondré la mostra siguiente [Vi si trovano anche canti latini e limosini da cantarsi durante le vigilie. Fra questi si riporta qui l’esempio seguente]», e copia, quindi, il testo delle quattro strofe del brano che indica come «Birolay de Madona Sancta María: *Rosa plasent, soleyl de resplandor*». ³⁰ La questione di *Rosa plasent* è strettamente vincolata con la ‘storia esterna’ del codice I di Montserrat. Infatti, subito dopo il viaggio letterario di Villanueva, i monaci del cenobio prestarono il *Llibre Vermell* al Marchese di Lió, presidente della “Accademia de Buenas Letras” di Barcellona. Fatto provvidenziale per il prezioso codice montserratino. Infatti, durante l’invasione delle truppe

¹⁹ GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., pp. 35-38, es. mus. pp. 125 sg., testo 133-135, facs. cc. 21v-22r, p. 110 sg.

²⁰ *Ivi*, es. mus. p. 127 sg., testo p. 134 sg., facs. cc. 22r-22v, p. 111 sg.

²¹ *Ivi*, pp. 44-46, es. mus. p. 127, testo p. 136, facs. c. 23r, p. 113.

²² *Ivi*, pp. 44-46, es. mus. p. 128, testo p. 136, facs. c. 23r, p. 113.

²³ *Ivi*, pp. 59-76, es. mus. p. 128, testo pp. 137-139, facs. c. 23v, p. 114.

²⁴ *Ivi*, pp. 47 sg., es. mus. p. 129, testo p. 139 sg., facs. c. 24r, p. 115.

²⁵ *Ivi*, p. 47, es. mus. p. 129, testo p. 140, facs. c. 24v, p. 116.

²⁶ *Ivi*, p. 52 sg., es. mus. p. 130, testo p. 141 sg., facs. c. 25r, p. 117.

²⁷ *Ivi*, pp. 52-57, es. mus. p. 131, testo pp. 142-145, facs. cc. 25v-26r, p. 118 sg.

²⁸ *Ivi*, pp. 77-95, es. mus. p. 132, testo pp. 145-147, facs. cc. 26r-27v, p. 120 sg.

²⁹ *Ivi*, p. 30 sg.

³⁰ Cfr. JAIME VILLANUEVA Y ASTENGO, *Viaje literario á las iglesias de España*, VII, Valencia, Venancio Oliveres, 1821, pp. 151-153.

napoleoniche del 1811-12, il monastero venne saccheggiato e la biblioteca, insieme all'archivio, incendiati; fu così perso, per sempre, un preziosissimo patrimonio librario e documentario che includeva ricche collezioni di musica polifonica, strumentale e anche importanti fondi antichi di canzoni popolari. La traslazione a Barcellona di *Ver* aveva quindi determinato la salvezza del codice.³¹ Nel 1885, il manoscritto fu restituito dalla famiglia Lió al cenobio, ma risultò mutilo di alcuni fogli, compresi quelli con testo e musica del *virelai* disperso, *Rosa plasent*.³² L'aggettivo *vermell* è stato attribuito al codice a causa della sua legatura in velluto rosso, che risale all'epoca del suo provvidenziale 'trasloco' barcellonese.

La *Danza della Morte* di Montserrat riveste sostanzialmente la forma del *virelai* monodico, ma con peculiari caratteristiche metriche. La stessa forma di *virelai* danzato, ancorché con significative varianti strofico-musicali, che qui non possiamo illustrare, è presente in altri sei brani del manoscritto (oltre allo scomparso 'birolay' *Rosa plasent*):

- N.º 2, *Stella splendens* (a 2 voci)
- N.º 5, *Los set gotx* (a 1 voce) [ballata-*virelai*]
- N.º 6, *Cuncti simus* (a 1 voce)
- N.º 7, *Polorum regina* (a 1 voce)
- N.º 8, *Maria matrem* (a 3 voci)
- N.º 9, *Inperayritz/Verge ses par* (a 2 voci, bitestuale)
- N.º 10, *Ad mortem festinamus* (a 1 voce)³³
- [N.º 11: *Rosa plasent*]

La finalità sostanziale, dichiarata, della trascrizione dei canti del *Llibre Vermell*, era di intrattenere con intonazioni e danze i pellegrini, i quali – sia in piazza, di giorno, sia all'interno della chiesa, di notte, durante le veglie – desideravano cantare e ballare («*volunt cantare et tripudiare*»). Per questo motivo, come è esplicitamente spiegato a c. 22r del codice, i monaci allestirono una specifica silloge di «oneste e devote cantilene» («*honestas ac devotas cantilenas*»), come attesta una ben nota rubrica di cui offriamo appresso una nostra trascrizione conservativa:

³¹ Cfr. ANGLÉS, *El "Llibre Vermell"* cit., p. 622.

³² Cfr. JAUME MASSÓ I TORRENTS, *Repertori de l'antiga literatura catalana*, Barcelona, Alpha, p. 262.

³³ Oltre agli studi citati nelle note 19-29, cfr. anche ANGLÉS, *El «Llibre Vermell»* cit., p. 645, es. mus. p. 655; p. 646, es. mus. p. 657 sg.; p. 646 sg., es. mus. p. 658; p. 647; es. mus. p. 658; p. 647 sg., es. mus. pp. 658-660; p. 648, es. mus. p. 660 sg.; p. 649 sg., es. mus. p. 661.

Quia interdum peregrini quando vigilant in ecclesia beate marie | de monte serrato volunt cantare et trepidiare. et etiam in | platea de die. Et ibi non debeant nisi honestas ac devotas cantilenas | cantare. idcirco superius et inferius alique sunt scripte. et de hoc | uti debent honeste et parce. ne perturbent perseverantes in orationibus | et deuotis contemplationibus. in quibus omnes vigilantes in|sistere debent pariter et deuote vaccare.³⁴

Le danze all’interno delle chiese sono ampiamente documentabili sin dall’alto medioevo, come attesta l’ampia bibliografia.³⁵ In particolare, *Ver* include preziose rubriche/didascalie che indicano anche la modalità del ballo, in coreografia circolare:

N° 2: «Ad trepidium rotundum»

N° 5: «Ballada dels goytxs de nostre dona en vulgar cathallan, a ball redon»

N° 6: «A ball redon»

N° 7: «A ball redon»

Una interessante sezione eucologica, riguardante ore per la Madonna, Passione e orazioni in latino e catalano, è inclusa nelle cc. 70v-72r. Il fulcro

³⁴ «Poiché a volte i pellegrini quando vegliano nella chiesa della Beata Maria di Montserrat desiderano cantare e ballare, anche nel sagrato di giorno, e (poiché) devono intonare esclusivamente canti onesti e devoti, per questo motivo alcuni (canti) sono scritti sopra e sotto. E di questi si deve fruire onestamente e con discrezione, per non disturbare chi persevera nelle preghiere e nelle devote contemplazioni, nelle quali tutti, vegliando, devono egualmente indugiare e devotamente applicarsi». Sulla rubrica della c. 22r si veda anche ANGLÉS, *El “Llibre Vermell”* cit., p. 624, trascrizione parziale, e una completa traduzione in castigliano in GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval* cit., p. 266. Riguardo alla danza nei sagrati e in piazza, in *platea*, in Sardegna sino a qualche tempo fa si era soliti ritenere (incluso lo scrivente) che in un capitello della chiesa trecentesca di San Pietro di Zuri, nel Giudicato d’Arborea fosse raffigurato un *ballu tundu*. In realtà si tratta di un ‘tripudio’ di anime mistiche, come dimostra la foglia d’acanto scolpita, simbolo di resurrezione e di vita eterna (cfr. GIAMPAOLO MELE, *A Historical Overview of Musical Worship and Culture in Medieval Sardinia*, in *A Companion to Sardinian History, 500-1500*, a cura di Michelle Holbart, Boston - Leiden, Brill, 2017, p. 454 sg. nota 85, p. 455 (Figure 17.3).

³⁵ Cfr. HANS SPANKE, *Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters*, «Neuphilologische Mitteilungen», XXXI, 1930, pp. 143-170; ID., *Zum Thema “Mittelalterliche Tanzlieder”*, «Neuphilologische Mitteilungen», XXXIII, 1932, pp. 1-22; HIGINIO ANGLÉS, *La danza sacra y su música en el templo durante el Medioevo*, in *Medium Ævum Romanicum. Festschrift für Hans Rheinfelder*, a cura di Heinrich Bihler e Alfred Noyer-Weidner, München, Hueber, 1963, pp. 1-20 (rist. in HIGINIO ANGLÉS, *Scripta Musicologica*, I, a cura di Joseph López-Calo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, pp. 351-373); JACQUES CHAILLEY, *Un document nouveau sur la danse ecclésiastique*, «Acta Musicologica», XXI, 1949, pp. 18-24.

di questa minuscola ufficiatura sono i *gaudia*,³⁶ senza musica, utilizzati sotto forma di preghiera *smembrata* e scaglionata nelle ore.³⁷ Si tratta di «Gaude, virgo mater Christi, | quæ per aurem concepisti, | Gabriele nuntio ...», di cui esiste una interessante versione quattrocentesca con melodia mensurale.³⁸ Di certo, i *septem gaudia* mariani erano assimilati dai pellegrini soprattutto grazie a *Los set gotxs recomptarem*, cc. 23v-24r, che venivano danzati nella forma di ballata-*virelai*, «a ball redon».

³⁶ Cfr. GIAMPAOLO MELE, *De VII Gaudiis Beatae Mariae Virginis. Appunti storici, metrici, musicali*, «Critica del testo», XXIII, 2, 2020, pp. 117-138.

³⁷ *Montserrat, Biblioteca del Monasterio*, ms. 1, c. 70v (nostra trascrizione conservativa; il corsivo indica il testo rubricato, la barra obliqua la fine della riga): «*Si vols lohar: e breu oratio far. a nostra dona sancta Maria . offrir |lli quesun die aquestes hores segents. A matines dignes | Ave Maria. gratia plena. dominus tecum. benedicta in mulieribus. et benedictus | fructus ventris tui Ihs. Sancta Maria ora pro nobis peccatoribus. Amen. | Gaude virgo mater Xpi: que per aurem concepisti, Gabriele nuntio ...*». Cfr. anche la trascrizione in CEBRIÀ BARAUT, *Textos omilètics i devots del «Llibre vermell» de Montserrat*, in *Collectanea E. Serra Buixò*, «Analecta Sacra Tarraconensia», XXVIII, 1955, pp. 25-44: 40sg. Sempre nel *Llibre Vermell*, figurano altri *septem dulcissima gaudia*, c. 51r: *Gaude flagrans cella diva*, piuttosto rari (non presenti in AH e nel *Repertorio Hymnologicum*, citato in nota 40), editi in *ivi*, p. 41 sg.

³⁸ Si tratta dei *gaudia* BMV editi in AH, XV, p. 96. Interessante trascrizione monodica mensurale in Biblioteca de Catalunya (= BC), 865, *Rituale* per clarisse, sec. XV, cc. 69r-71v, con melodia sotto forma strofica di sequenza, otto strofe (struttura metrica del 1° e 2° tristico: a₈a₈x₇b₈b₈x₇); è possibile che esistano altre fonti, da catalogare e studiare. Cfr. MELE, *De VII Gaudiis* cit., pp. 126, 128 sg., 132, 134, 138. Il modello riconosciuto è il celebre *Gaude, flore virginali*, in AH, XXXI, p. 198 sg., attribuito dalla tradizione, senza prove storiche, a Thomas Becket, arcivescovo di Canterbury (1152-1170), dove vengono cantati i sette *gaudia* 'celestiali' della Vergine Maria, schema: a₈a₈b₇c₈c₈b₇x₇. Cfr. *ivi*, pp. 119, 123, 126 sg., 129. Versione melodica di questi *gaudia* stanno in BC, M 1327, *Cantoral*, sec. XV, cc. 171r-173v. Cfr. edizione in GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., p. 73, es. mus. 5; cfr. anche MELE, *De VII Gaudiis* cit., p. 134. Una trascrizione senza musica, in una elegante e ariosa *lettre bâtarde* si incontra in BnF, NAL 1544, cc. 85r-v, ma in cinque strofe («*Incipiunt quinque gaudia Beate Marie*»). *Gaude, virgo mater Christi*, perno delle ore per la Madonna nelle cc. 70v-72r del *Llibre Vermell*, palesa dal punto di vista strofico una stridente anomalia, poiché il *versus caudatus tripertitus*, caro alle sequenze vittorine, poi utilizzato anche dallo *Stabat mater*, qui non è ripetuto regolarmente, come in *Gaude, flore virginali*, ma è intercalato da tetrastici di settenari, composti *ex novo*, dando vita a una inusitata mescolanza di strofe metricamente eterogenee, con dissonanti conseguenze ritmiche che compromettono la coerenza formale del componimento. Sotto il profilo strettamente musicale, *Gaude, virgo mater Christi* in BC 865, cc. 69r-71v insieme a *Gaude, flore virginali*, in BC, M 1327, cc. 171r-173v dimostra in modo inequivocabile un fenomeno assai interessante: nel caso specifico della strofa 8p 8p 7pp la musica può determinare e distinguere l'identità letteraria del canto, connotandola sia come sequenza, con melodia applicata a coppie strofiche, sia come inno, con un'unica melodia valida per tutte le strofe isometriche e isoritmiche. Cfr. *ivi*, p. 129.

La massa dei pellegrini – informi *massa damnationis*, secondo ben note concezioni teologiche agostiniane – era comunque ben diversificata dal punto di vista sociale e culturale. Ingenti gruppi di pellegrini dovevano partecipare massicciamente al rituale di danze quali *Los set gotx* e la stessa *Danza della Morte*, sotto la regia più o meno palese dei monaci (o di loro fiduciari), ma presso il santuario catalano erano salvaguardati anche spazi e momenti specifici verso devozioni, per così dire, ‘di nicchia’, come la recitazione delle strofe dei *Septem gaudia*, suddivise secondo le ore liturgiche. Di certo, i pellegrini «perseverantes in orationibus et devotis contemplationibus», citati a c. 22r del *Llibre Vermell*, necessitavano di specifici materiali eucologici. I *gaudia* suggeriti dal monastero costituivano un’ottima e snella base di preghiera, «breu oratio», per i devoti in tutto l’arco della giornata liturgica (notturna e diurna): Mattutino, Ora prima, Terza, Sesta, Nona, Vesperi e Compieta; *Ver* offre un succinto formulario eucologico mariano sapientemente concentrato in appena 19 linee che occupano mezzo foglio, prima delle più articolate orazioni utili per «deuotament contemplar en la | passio del saluador nostre», specifico esempio di *contemplationes devote* a cui fa riferimento la rubrica a c. 22r e la strofa 8, vv. 2-3: «Si digne contemplemus | Passionem Domini».

La *Danza della Morte*, insieme agli altri canti del *Llibre Vermell*, va quindi inquadrata in un’aura di profonda concentrazione religiosa, che abbracciava, a parte le varie messe (soprattutto quella del mattino, particolarmente seguita), letture/ascolto di miracoli della Madonna – come quelli trascritti tra c. 1r e c. 21v (significativamente suggellato da due tetragrammi vuoti, senza soluzione di continuità, prima dell’inizio del *Cançoner montserratí*), preghiere varie e un minuscolo salterio *ad hoc*. Né mancavano, come si è visto, brevi ufficiature, tra cui spiccava la recita (segmentata) della succitata lirica mariana *Gaude, virgo mater Christi*, in un clima religioso perfettamente controllato dai monaci e ben lungi da qualsiasi forma di popolare isterismo apocalittico, che una falsa visione del medioevo di tipo ottocentesco potrebbe collegare impropriamente con *Ad mortem festinamus*.³⁹

³⁹ Va anche rilevato il richiamo nella quarta strofa, vv. 1-2 alla *tuba*: «Tuba cum sonuerit, | Dies erit extrema», che richiama la «Tuba mirum spargens sonum» della sequenza per la messa dei defunti *Dies irae*. Cfr. *Liber Usualis Missae et Officii pro dominicis diebus et festis duplicibus: cum cantu gregoriano*, Romæ-Tornaci, Desclée, Lefebvre & Soc., 1903, pp. 1099-1101. Forse, la psicologia musicale dell’uomo moderno si attenderebbe, da una *Danza della Morte*, secondo concezioni romantico-ottocentesche, melodie lugubri, in tonalità minore. In realtà, la melodia di *Ad mortem festinamus* afferisce all’*ambitus* della modalità gregoriana del *tritus* ‘autentico’, ascrivibile, secondo il linguaggio musicale dei tempi moderni, ad un rassicurante Fa maggiore; il canto risuona, di fatto, alle orecchie moderne, sì drammatico nel testo, ma ‘giocoso’ nella melodia.

“Scribere proposui”. Prodromi letterari e musicali della “Danza della Morte” di Montserrat

La *Danza della Morte* di Montserrat, *Scribere proposui | de contemptu mundano*, con refrain «Ad mortem festinamus», sprofonda le sue radici letterarie nelle tematiche ascetiche trattate dal cardinale Lotario dei conti di Segni, futuro papa Innocenzo III (1198-1216) nel suo fortunatissimo trattato (si contano 672 manoscritti), risalente al 1194-95, *De contemptu mundi*, noto anche con il titolo *De Miseria conditionis humanae*.⁴⁰

Il canto *Scribere proposui | de contemptu mundano* trova però anche un diretto antecedente poetico e musicale in *Scribere proposui* con refrain «Surge, surge, vigila», in un codice parigino di origini inglesi, BnF, fr. 25408, c.120r, anno 1267, studiato da Edélestand de Ménil, che ne ha pubblicato il testo (= *Par*).⁴¹ Di recente, nel 2017, Maricarmen Gómez Muntané, ha trascritto anche la musica.⁴²

Al fondamentale testimone parigino occorre aggiungere altre due preziose attestazioni medioevali poco note: il Tropario-Sequenziario irlandese del secolo quattordicesimo (intorno al 1360), conservato all’Università di

⁴⁰ Tra le diverse edizioni contemporanee, cfr. ROBERT E. LEWIS, *De Miseria conditionis humanae*, Athens (GA), University of Georgia Press, 1978. Il genere letterario-spirituale del *De contemptu mundi* risale comunque ad autori precedenti del secolo dodicesimo, tra cui Bernardo di Morlaix (o Morval, ma detto anche Bernardo di Cluny), che scrisse un *De contemptu mundi* intorno al 1140. Cfr. GEORGE ENGELHARDT, *The “De Contemptu mundi” of Bernardus Morvalensis – Book 2. A Study in Commonplace*, «*Mediaeval Studies*», XXVI, 1964, pp. 109-152; RONALD E. PEPIN, *Scorn for the world: Bernard of Cluny’s De contemptu mundi: the Latin text with English translation and an introduction*, East Lansing (MI), Colleagues Press, 1991 («*Medieval texts and studies*», 8). Bernardo di Cluny fu anche prolifico poeta; i suoi versi sono editi negli AH; cfr. MAX LÜTOLF, *Register*, con la collaborazione di Dorothea Baumann, Ernst Meier, Markus Römer, Andreas Wernli, Bern-München, Francke Verlag, 2 voll., 1978, II, *Autoren*, p. 228. Trattazioni sul tema del *De Contemptu Mundi* figurano inoltre presso Anselmo d’Aosta, Herman Contract, Giovanni di Fécamp, Hélinant de Froidmont, Pier Damiani e altri. Si vedano anche i numerosi rimandi in ULYSSE CHEVALIER, *Repertorium Hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l’Église latine depuis les origines jusqu’à nos jours*, I-VI, Louvain, Lefever, Polleunis & Ceuterick, F. Ceuterick, Société des Bollandistes, Auguste Picard, 19196 [= RH], VI, p. 23, *Contemptus mundi*, «c.-r.» [= *cantio-rythmus*].

⁴¹ Cfr. EDÉLESTAND DE MÉNIL, *Latina quae, medium per aevum, in triviis nec non monasteriis vulgabantur Carmina (...). Poésies populaires latines du Moyen Age*, Ebroicis, Typis Ludovici Tavernier, MDCCCXLVII [Évreux, 1847], *Du mépris du monde*, pp. 125-127. Interessante *ivi*, la erudita nota I, e in generale il commento del testo, con numerosi preziosi rimandi, anche all’*Ubi sunt?* a p. 126, nota 2.

⁴² Cfr. GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., p. 79.

Cambridge, Add. 710 (= *Cam*),⁴³ utilizzato nel 1895 da Guido Dreves negli AH,⁴⁴ edito poi in un pregevole volume da René-Jean Hesbert nel 1966, che ha pubblicato anche la melodia,⁴⁵ e il londinese BM, Add. 16559 (c. 220) (= *Lon*), della seconda metà del secolo XIII, Inghilterra, segnalato nel 1890 dal romanista Paul Meyer.⁴⁶ *Scribere proposui* figura anche con una sua peculiare melodia in una raccolta di *Piae cantiones* stampate a Greifswald, del 1582, nella Germania settentrionale, a uso degli studenti della scuola della cattedrale di Turku/Åbo, nella Finlandia sud-occidentale.⁴⁷

La diffusione di *Scribere proposui* fu sicuramente ben più ampia di quanto lascino trasparire le rare fonti tràdite. A questo proposito, risulta interessante una trascrizione trecentesca, sinora inedita, della prima strofa, incompleta,

⁴³ Cfr. *Unpublished description by R.A.B. Mynors of Cambridge, University Library, MS Add. 710 (Troper [‘The Dublin Troper’])* [Dataset], 2021, <<https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/320402>> [consultato il 10 aprile 2021], dove riguardo alla *datatio chronica* e *topica* si afferma perentoriamente: «XIV cent., first half (no doubt written in Dublin)».

⁴⁴ AH XXI, p. 101 sg.

⁴⁵ *Le Trotaire-Prosaire de Dublin. Manuscrit add. 710 de l’Université de Cambridge (vers 1360)*, ed. René-Jean Hesbert, Rouen, Imprimerie rouennaise, 1966 («Monumenta Musicae Sacra», 4). Edizione di testo e musica di *Scribere proposui* alle pp. 114-116 (es. mus. 115). La melodia presenta varianti rispetto a *Par*, da cui si discosta nettamente, soprattutto nella originale intonazione del ritornello «Surge, surge, vigila». Inoltre, mentre *Par* presenta sei strofe, *Cam* ne include sette. La settima strofa di *Cam*, «Quam felices fuerint qui cum Christo regnabunt...» con qualche variante figura come quinta strofa in *Ver*, «Quam felices fuere qui cum Christo regnabunt...». A causa della presenza del *refrain*, per *Scribere proposui* non è condivisibile la denominazione di «inno» («L’Hymne *Scribere proposui* sur le Mépris du Monde»), attribuita al canto *ivi*, p. 113.

⁴⁶ Cfr. PAUL MEYER, *Rotruenge en quatrains*, «Romania», XIX, 73, 1890, pp. 102-106, edizione del testo di *Scribere proposui* a p. 105 sg.

⁴⁷ Nostra trascrizione conservativa del frontespizio: «*Piae cantio*=||*nes ecclesia*-||*sticæ et schola*||*sticæ ueterum episcopo*-||*rum, in Inclyto Regno Suecie passim usurpate, || nuper studio viri cuiusdam Reuerendiss. de ecclesia || Dei & schola Aboënsi in Finlandia optimè || meriti accuratè à mendis corre-*||*cte, & nunc typis commissæ, opera || Theodorici Petri || Nylandensis. || His adiecti sunt aliquot ex psalmis recentioribus. || Imprimebatur Gryphisvaldiæ, || per Augustinum Ferberum, [colophon: Gryphisvaldiæ typis Augustini Ferberi. Anno 1582]*». La versione tardo-cinquecentesca di *Scribere proposui* stampata a Greifswald, a sua volta con una melodia a sé stante, e alcune strofe peculiari, sarà approfondita in altra sede, insieme ai testi e alle melodie medievali di *Par* e *Cam*. La fonte recenziore a stampa di *Scribere proposui* era già nota a Hesbert, *Le Trotaire-Prosaire* cit., p. 113, nota 2: «*Piae Cantiones ecclesiastica et scholastica veterum episcoporum in inclyto regno Suecie passim usurpate*, Gryphisw. [Greifswald] (1582), p. 75».

e purtroppo senza musica, in un codice monastico dell'Italia settentrionale. Si tratta del manoscritto Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, 207 (B.III.3) (= *Man*), vergato in scrittura tardo-carolina del secolo undicesimo, con varie aggiunte in grafia gotica, già appartenuto al monastero benedettino di San Benedetto in Polirone (Mantova), come attestano anche alcuni ex-libris, ad esempio a c. 1r, in alto: «Iste liber est monasterii Sancti Benedicti de Padolirone», apposto in grafia minuscola cancelleresca (sec. XIV?). Il codice contiene, i *Synonyma* di Isidoro di Siviglia (cc. 1v-35r), l'*Epistola LXIV ad Augustinum Anglorum episcopum* di Gregorio Magno (cc. 35r-48r), i *Sermones* di Cesario d'Arles (cc. 49r-103v) e il *Tractatus de natura animalium* (cc. 104r-118v). La biblioteca ha messo munificamente in rete la digitalizzazione del prezioso manoscritto.⁴⁸ La c. 48v (tagliata orizzontalmente a metà) include nella parte superiore un'ampia rasura; con la lampada a raggi ultravioletti è possibile leggere, in grafia gotica *textualis* «del sec. XIII» [datazione della Biblioteca],⁴⁹ la quartina iniziale di *Scribere proposui*, senza *refrain*: «Scribere proposui De comptentu mundano iam est hora surgere de morte super / sompno vano».⁵⁰ A nostro giudizio «super» va espunto per conservare il settenario «de morte sompno vano», che attesta quindi in *Man* un inedito stico-variante, rispetto ai versi «de sompno mortis vano» di *Par-Lon* e «de mortis somno vano» di *Cam*.

Alla luce dell'incipit della *Summula in foro poenitentiali* di Bérenger Frédol († 1323), riportata senza soluzione di continuità dopo i primi versi del *De contemptu mundi*, la trascrizione degli stichi erasi può essere ascritta, prudentemente, alla prima metà del secolo quattordicesimo, forse secondo quarto.⁵¹

⁴⁸ Cfr. <http://digilib.bibliotecateresiana.it/sfoglial_manoscritti2.php?g=Manoscritti%20serie%20generale&sg=Ms.%20207&identifier=MN0035-POLI-ms207_4> [consultato il 10 aprile 2021].

⁴⁹ Cfr. <https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=246591> [consultato il 10 aprile 2021].

⁵⁰ «Mi prefissi di scrivere sul disprezzo del mondo: è già ora di sorgere dal sonno vano della morte» [traduzione libera: oltre ad espungere *super*, si dovrebbe emendare anche *morte* in *mortis*]. Cfr. <http://digilib.bibliotecateresiana.it/sfoglial_manoscritti2.php?g=Manoscritti%20serie%20generale&sg=Ms.%20207&identifier=MN0035-POLI-ms207_4&cop=&offset=50> [consultato il 10 aprile 2021].

⁵¹ Fermo restando il dubbio intorno alla strana presenza di *super* (da sciogliere con la lampada di Wood), che renderebbe ipermetro lo stico originario (un dimetro trocaico catalettico, con clausola dattilica, come vedremo), a sua volta la lezione *compemptu*, in luogo di *contemptu*, non è un errore del copista, ma un refuso della trascrizione moderna; anche a occhio nudo, nonostante la rasura, la *t* si intravede, infatti, senza problemi. Sempre nella scheda della biblioteca (cfr. nota precedente), si riporta il testo latino che segue immediatamente agli stichi di *Scribere*

Riguardo alle fonti, ricordiamo infine la nostra scoperta di due ulteriori attestazioni inedite sul canto *De contemptu mundi*: rispettivamente in un codice francese, di probabili origini cisterciensi, e in un testimone di area inglese, forse Canterbury, di straordinario interesse, poiché include testo integrale e melodia.

1. Trascrizione della prima strofa dei Doppelversen di Scribere proposui/Surge, surge vigila, in BnF lat. 7617, seconda metà sec. XII (1170?), Fontenay (?), che include Papias, Vocabularium [A-E] (= Par2). Alla fine del codice, a c. 100rb in uno spazio bianco sono stati aggiunti diversi stichi in littera textualis del secolo tredicesimo, tra cui: «Scribere proposui de contemptu mundano | iam est hora surgere de sompno mortis vano | zizanium spernere sumpto virtutum grano | surge surge vigila semper esto paratus».
2. Trascrizione integrale di testo e melodia di *Scribere proposui/Surge, surge vigila*, in Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, 120, c. 238v, sec. XIV, Inghilterra; ms. miscellaneo, inizia con la *Vita gloriosi martyris Thomae* (Thomas Becket, 1118-1170).⁵² Il testo presenta alcune interessanti varianti. La melodia, ancorché con incipit uguale *sol-sol-la*, per il resto diverge nettamente da *Par* e *Cam*, soprattutto nel ritornello, che presenta un’intonazione diversa. Testo e musica saranno oggetto di un’edizione critica a sé stante.

proposui: «[Nella colonna A:] “Sacerdos in primis debet interrogare penitentem utrum sciat Pater noster, Credo in Deum et Ave Maria et si non scit instruat eum vel saltem precipias sibi ut adiscat et quia nimis esset difficile addiscere” [La colonna B si presenta di difficile lettura, perché in buona parte erasa con cura]». Il testo eraso, sinora non identificato, e che sembra confondersi come prosieguito di *Scribere proposui*, è l’incipit della *Summula in foro poenitentiali*, di Bérenger Frédol, detto il Vecchio, per distinguerlo da un omonimo nipote. Cfr. ad esempio, «Berengarius Fredolius, *Summula in foro poenitentiali* (Bologna, Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio, A 34, cc. 1ra-37ra). In primis debet sacerdos interrogare penitentem utrum sciat Pater noster et Credo in Deum et Ave Maria. Et si nescit instruat eum vel faciat vel saltem precipiat sibi ut adiscat. Et quia nimis esset difficile adiscere». Cfr. GIUSEPPE MAZZANTI, *A proposito della “Summula in foro poenitentiali” di Bérenger Frédol e di due opere sulla confessione attribuite a Giovanni da Legnano e ad Antonio da Budrio*, «Historia et ius. Rivista di storia giuridica dell’età medievale e moderna», X, 2016, pp. 1-20: 15. Frédol fu una figura di assoluto rilievo nella Chiesa a cavallo tra il Duecento e il Trecento. Nato intorno al 1250 a Lavérune, in Linguadoca, insegnò a Parigi. Presule a Béziers, fu poi cardinale vescovo di Frascati, canonista e gran penitenziere del papa; nel 1308 Clemente V lo incaricò dell’inchiesta nei confronti dei templari. Nel conclave che seguì alla morte del pontefice (1314) ottenne numerosi voti. Morì nel 1323. L’aggiunta di *Scribere proposui* nel codice 207 della Teresiana probabilmente va ascritta alla prima metà del secolo quattordicesimo, e non al secolo tredicesimo, come proposto nella scheda della biblioteca. L’associazione della *Summula* a *Scribere proposui* resta invece un mistero.

⁵² Descrizione del codice e dei testi inclusi in *Catalogus codicum manuscriptorum praeter orientales qui in Bibliotheca Alexandrina Romae adservantur confecti*, a cura di Enrico Narducci, Roma, fr. Bocca, 1877, pp. 91-93 (si ringrazia la dott.ssa Enrica Lozzi della Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma per la gentile collaborazione).

Metrica 'macabra': il (quasi) caos di dimetri giambici e trocaici catalettici nella "Danza della Morte"

Una serrata analisi della metrica di *Ad mortem festinamus* ha palesato nel contesto di una lirica mediolatina di tipo accentuativo – lontanissima dal senso della quantità classica, rappresentata dall'avvicendamento di sillaba lunga, sillaba breve – un impianto ritmico assai incoerente, basato su dimetri giambici e trocaici catalettici, peraltro non frequenti nella poesia latina per musica. Si tratta della «imitation rythmique du dimètre iambique catalectique».⁵³ Di norma, soprattutto l'innografia prediligeva, oramai da oltre mille anni, il dimetro acatalettico, quasi esclusivamente giambico, che trionfò grazie alla strofe tetrastiche ambrosiane, secondo il paradigma di *Aeterne rerum conditor*.⁵⁴ A proposito della poesia accentuativa mediolatina, en passant, ricordiamo che conserviamo in questa succinta illustrazione i simboli di 'breve' e 'lunga', usati anche in ambito metrico-musicale,⁵⁵ per designare nella poesia accentuativa rispettivamente la sillaba tonica (◡), e la sillaba atona (◣); esempio *Peccare désistámus* ◣◡◣◡◣◡◣◡◣◡.

Abbiamo detto che la *Danza della Morte* in questione presenta un impianto ritmico assai incoerente, e per certi versi (è proprio il caso di dirlo)

⁵³ Ad es., cfr. gli inni citati da DAG NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1958 («Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia, 5»), p. 110 sg., tra cui «*O genitrix aeterni* de saint Pierre Damien († 1072)» conservato con musica in Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 3797, c. 372r, da Fonte Avellana (fine del sec. XI); cfr. la melodia in BRUNO STÄBLEIN, *Hymnen (I). Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, Kassel, Bärenreiter, 1956 («Monumenta Monodica Medii Aevi, 1»), p. 462, 47, Mel. 788. Imitazioni del dimetro giambico catalettico si incontrano soprattutto in BnF 1139: «In un certo numero di casi si ha pure l'imitazione del dimetro giambico catalettico (7p), normalmente distribuito in strofe complesse o usato come refrain. L'abbiamo già visto costituire la cauda dei versi del n. 17. In un caso forma strofa indipendente: nel polimetro n. 22 in cui i versi 7p formano strofe di otto versi ciascuna. Si trova anche alternato agli asclepiadei minori del n. 6 (...)»; cfr. GIORGIO DE ALESSI, *Repertorio metrico del ms. della B.N. lat. 1139*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», XIII, 1972, pp. 83-128.

⁵⁴ Cfr. GIAMPAOLO MELE, *Manuale di innologia. Introduzione all'innodia dei secoli IV-XVII in Occidente*, I. Fonti e strumenti: *Repertorium Hymnologicum Novissimum* (1841-2012) [= REHY], presentazione di Antonio Piras, prefazione di Giacomo Baroffio, Cagliari, PFTS, 2012, pp. XVI-XVII («Studi e Ricerche di Cultura Religiosa. Testi e monografie», 2) [è in allestimento la *Editio maior*: nuova edizione corretta, rivista e accresciuta, con *Supplementum* REHY], pp. 165-169, con 34 esempi.

⁵⁵ Cfr., ad es., STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2017.

aggrovigliato. Ad onta di questa oggettiva constatazione, l’ossatura poetica di *Ver* – ma anche di *Cas* e *Wel*, senza dimenticare che si tratta peraltro della stessa struttura metrica di *Par* e *Lon*, con l’antesignano duecentesco *Scribere proposui* – palesa comunque una spiccata propensione all’alternanza di dimetri giambici catalettici con dimetri trocaici catalettici (questi ultimi con clausola dattilica), corrispondente a 7pp + 7p.



Ma lo schema è, come detto, tutt’altro che coerente, anche se tende a regolarizzarsi in alcune strofe, soprattutto nelle ultime due, nona e decima, specialmente la decima, che appare pressoché perfetta nell’avvicendamento 7pp 7p.

[Strofa IX]

Álma Vírgo Vírginum,	$\diagdown \cup \diagdown \cup \diagdown \cup \cup$	7pp
In célis córonáta,	$\cup \diagdown \cup \diagdown \cup \diagdown \cup$	7p
Ápud túum filium,	$\diagdown \cup \diagdown \cup \diagdown \cup \cup$	7pp
Sis nóbis ádvocáta.	$\cup \diagdown \cup \diagdown \cup \diagdown \cup$	7p
Ét post hóc exílium,	$\diagdown \cup \diagdown \cup \diagdown \cup \cup$	7pp
Ocúrens médiáta,	$\cup \diagdown \cup \diagdown \cup \diagdown \cup$	7p

Di fatto 7p + 7pp segna il ritmo, le strofe e la metrica. Ogni irregolarità viene superata dall’uniformità del ritmo dei *Doppelversen*, con clausola rispettivamente proparossitona e parossitona. La potenza delle clausole ritmiche uniformi impera, condizionando l’orecchio, e forse anche i piedi, nella danza (*mutatis mutandis*, si pensi nella poesia ritmica anche alla straordinaria potenza uniformante e ‘regolarizzante della rima e delle assonanze).

Il marezzato panorama metrico disegnato in Appendice si può riassumere con il compendio riportato qui appresso (i numeri all’inizio indicano l’ordine di prima apparizione nel canto di ciascuna tipologia di stico):

1. $\cup \diagdown \cup \diagdown \cup \diagdown \cup$ (28 volte)
2. $\diagdown \cup \cup \cup \diagdown \cup \cup$ (3 volte)
3. $\diagdown \cup \diagdown \cup \cup \diagdown \cup$ (10 volte)

assente in *Ad mortem festinamus*. Segnaliamo anche, *en passant*, l’interessante analisi morfologica di Hesbert su *Scribere proposui* con ritornello «Surge, surge, vigila», strutturato con lo stesso schema metrico di *Ver, Par e Cam*.⁵⁹

Ursprung accenna inoltre ad uno spinoso problema storico: il paese d’origine delle “danze della morte”, che si è cercato di individuare tra Francia nord-occidentale, poi Germania e Bretagna,⁶⁰ non escludendo peraltro nella penisola iberica circolazione di *Contrafacten*,⁶¹ che poi di fatto sono emersi.⁶² Infine, si ipotizza che il poeta non avrebbe pensato tanto a un legame tra il testo, la melodia e la danza, altrimenti non avrebbe scritto le parole «Scribere proposui». ⁶³ In ogni caso, il testimone di Montserrat conferma senza dubbio che la danza della morte fu in realtà ballata, con l’esecuzione di un giro con il coro e il cantore principale.⁶⁴

Sempre a proposito di *Ad mortem festinamus*, il filologo Hans Spanke (1884-1944) ha osservato che l’antico inno natalizio *In hoc anni circulo*, composto nel sud della Francia, venne trasformato in una canzone per danza proprio come *Scribere proposui* di *Ver*.⁶⁵ Lo stesso studioso ascrive al secolo tredicesimo la diffusione di una tradizione musicale che sottende rapporti tra testi secolari/volgari, testi spirituali/latini e melodie di danza, con riferimento esplicito a Montserrat e alla Francia.⁶⁶ Di certo, *Ad mortem festinamus* rispecchia la circolazione di filoni poetico-musicali devozionali, latini, con ritornello, strettamente a contatto con una fiorente tradizione di variegate ‘forme fisse’ romanze.

⁵⁹ Cfr. [HESBERT], *Le Troisième-Prosaire de Dublin* cit., pp. 113-115.

⁶⁰ Cfr. URSPRUNG, *Spanische-katalanische Liedkunst* cit., p. 142.

⁶¹ Cfr. *Ibidem*, p. 143, ove si afferma fra l’altro che il canto della morte di Montserrat è lontano da ogni influenza culturale araba.

⁶² GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., pp. 91-93, sull’affresco del convento francescano di Morella (Castellón) che include il *contrafactum* di *Ad mortem festinamus*, con musica, *Morir, frares nos convé*, dell’ultimo quarto del Quattrocento.

⁶³ Cfr. URSPRUNG, *Spanische-katalanische Liedkunst* cit., pp. 142-143.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 143.

⁶⁵ Cfr. HANS SPANKE, *Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters*, «Neuphilologische Mitteilungen», XXXI, 1930, pp. 143-170, a p. 147.

⁶⁶ Cfr. *ibidem*. Cfr. anche sui «Tanzlieder der Montserrat», HANS SPANKE, *Zum Thema “Mittelalterliche Tanzlieder”*, «Neuphilologische Mitteilungen», XXXIII, 1, 1932, pp. 1-22:4.

La musica di *Scribere proposui/ Ad mortem festinamus* dal punto di vista semiografico presenta peculiari problematiche, qui accennate stringatamente.

In primis, va osservato che si tratta della stessa melodia in *Ver*, *Wel* e *Cas*. *In secundis*, la notazione musicale di *Wel* e *Cas* sostanzialmente presenta nel *refrain* l'alternanza sistematica *punctum quadratum-punctum inclinatum*, col probabile significato di *brevis-semibrevis*, ■ ◆, riconducibile al I modo ritmico dell'*Ars antiqua*, basato sul trocheo, — ∪ (nel Duecento di solito rappresentato con *longa-brevis*).⁶⁷ La notazione mensurale si incontra anche in un coevo codice sardo, il salterio-innario arborense P. XIII (secoli XIV/XV),⁶⁸ che però riporta scansioni sul modello del secondo modo ritmico, basato sul giambo, ∪ —, ◆ ■. La recisa scelta *brevis-semibrevis* in *Wel* e *Cas* tradisce una percezione dell'*allure* trocaica dello stico 7pp da parte del notatore musicale, che sembra ignorare invece la martellante scansione giambica del verso 7p («peccare désistamus»). Dal canto suo, il copista di *Ver*, ha inteso tracciare altri segni, quali la *semibrevis caudata* (peraltro, la gambetta potrebbe essere anche posticcia).⁶⁹ In sintesi, soprattutto nel ritornello di *Wel* e *Cas*, si evidenzia un paradosso: una notazione di inequivocabile tipo trocaico catalettico, ■ ◆ ■ ◆ ■ ◆ ■ ◆, viene applicata ad un canto di doppi-stichi 7pp + 7p, dove figura anche il giambo (ovviamente in senso accentuativo).⁷⁰

⁶⁷ Cfr. WILLI APEL, *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, edizione italiana a cura di Piero Neonato, Sansoni, 1984, p. 241.

⁶⁸ Il caso opposto, II modo (giambico), *brevis-longa*, è infatti attestato in 5 inni in dimetro giambico acatalettico, trascritti nel ms. trecentesco Aula Capitolare di Oristano (= ACO), P. XIII, vergato a cavallo tra Trecento e Quattrocento, con diversi inni 'mensurali', tra cui *Æterne rerum conditor* e *Ad galli cantum*, c. 25r. Cfr. GIAMPAOLO MELE, *Psalterium-Hymnarium Arborense. Il manoscritto P. XIII della Cattedrale di Oristano (secolo XIV/XV)*, studio codicologico, paleografico, testuale, storico, liturgico, gregoriano. Trascrizioni. 1. *Hymni*, Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano-Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, Roma, Torre d'Orfeo, 1994 («Quaderni di "Studi Gregoriani"», 3), III, p. 172 sg., es. mus. p. 250.

⁶⁹ Sulla notazione musicale di *Ver*, collazionata con *Wel* e *Cas*, cfr. GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., p. 147: *Variantes melódicas*.

⁷⁰ Sulla *vexata questio* dei rapporti tra il ritmo della poesia e il ritmo della musica, sussistono problemi di fondo; cfr. LORENZO BIANCONI, *Sillaba, quantità, accento, tono*, «Il Saggiatore musicale», XII, 1, 2005, pp. 183-218, con un imponente dispiego di esempi ed enucleazione di principi generali, ma con taglio fortemente critico e interrogativo, sempre chiarissimo; in particolare, per il nostro caso p. 184: «Il ritmo della poesia e il ritmo della musica rispondono a sistemi metrici diversi, eterogenei: essi un po' convergono e un po' divergono, un po' sono compatibili e un po' sono incompatibili. Non sono mai (mai) totalmente riducibili l'uno all'altro. Mettere in musica dei versi è come un tradur poesia da una lingua in un'altra: operazione notoriamente impossibile, se non come reinvenzione».

“Heu Heu Heu”. I testimoni Ver, Wel e Cas

Sino al 2017, gli studi su *Ad mortem festinamus* si basavano esclusivamente su Ver. In quell’anno, la principale studiosa del *Libre Vermell*, Maricarmen Gómez Muntané,⁷¹ che ha anche studiato il *contrafactum* di Morella, dell’ultimo quarto del Quattrocento,⁷² di ambito francescano, ha messo in campo due ulteriori testimoni quattrocenteschi, studiati a suo tempo, nel 1942, da Otto Kurz⁷³ e Fritz Saxl,⁷⁴ ma rimasti ignoti ai musicologi. Si tratta dei codici Roma, Biblioteca Casanatense, 1404, c. 4v, sec. 1430-1440, *Virtutum ac vitiorum delineatio*, Heidelberg (= Cas), e Londra, Wellcome Library, 49, c. 30v, 1420 ca., noto come *Wellcome Apocalypse*, Germania (= Wel).⁷⁵ I due

⁷¹ Cfr. GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., pp. 82 sg., 85-88, a cui si rimanda anche per le riproduzioni facsimilari alle pp. 86 sg.

⁷² Cfr. *supra*, nota 62.

⁷³ OTTO KURZ, *The Verses in the Casanatensis and Wellcome Manuscripts*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», V, 1942, pp. 134-137 [pubblicato come appendice a FRITZ SAXL, *A Spiritual Encyclopedia of the Later Middle Ages*, *ivi*, pp. 82-142].

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Riguardo alla *datatio chronica*, Saxl ritiene che Wel sia databile uno o due decenni prima di Cas (*ivi*, p. 199); quest’ultimo, allo stato attuale degli studi va ascritto al 1425-1440; cfr. *ivi*, p. 92. La scheda online della Wellcome Library indica «c. 1420», <[<http://archives.wellcomelibrary.org/Dserve/dserve.exe?dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqDb=Catalog&dsqCmd=Show.tcl&dsqSearch=\(RefNo==%27MS49%27\)>](http://archives.wellcomelibrary.org/Dserve/dserve.exe?dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqDb=Catalog&dsqCmd=Show.tcl&dsqSearch=(RefNo==%27MS49%27))> [consultato il 10 aprile 2021]; a sua volta, la scheda online della Casanatense indica «databile 1430-1440». In <[<https://edl.beniculturali.it/open/2096744>](https://edl.beniculturali.it/open/2096744)>, digitalizzazione integrale di Wel; in <[<http://opac.casanatense.it/Record.htm?idlist=&record=19917182124917353649>](http://opac.casanatense.it/Record.htm?idlist=&record=19917182124917353649)> [consultato il 10 aprile 2021], parziale digitalizzazione di alcune miniature di Cas, tra cui il c. 4v, con *Ad mortem festinamus*. Su Wel cfr. l’ottima monografia ALMUTH SEEBOHM, *Apokalypse, ars moriendi medizinische Traktate, Tugend- und Lasterlehren: die erbaulich-didaktische Sammelhandschrift London, Wellcome Institute for the History of Medicine, Ms. 49; Farbmikroskopische-Edition*, München, Edition Helga Lengsfelder, 1995, in particolare, p. 35: «30v-31r [179 verses about death with two lines of musical notation] “Ad mortem festinamus”», con vari rimandi; p. 65: *Scribere proposui de contemptu mundano*. Sui due codici, in relazione soprattutto ai testi e all’iconografia collegati con *Ad mortem festinamus*, cfr. anche CHRISTIAN KIENING in collaborazione con FLORIAN EICHBERGER, *Contemptus mundi in Verse und und Bild am Ende des Mittelalters*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», CXXIII, 4, 1994, pp. 409-482 (soprattutto fonti tedesche), in particolare a p. 445 (rimanda alla Germania meridionale, secondo quarto del secolo quindicesimo), p. 447 sg. (cita Cas in relazione al *De contemptu mundi* e alla ruota della fortuna); nella nota 122 un interessante elenco di codici ascrivibili alla tipologia dei *Kompilationsformel*, tra cui Wel e Cas; *ivi*, figura 7: riproduzione della c. 4r di Cas, con la ruota della fortuna e *Ad mortem festinamus*.

manoscritti sono ornati di splendide miniature; in particolare, nel foglio dove è trascritto *Ad mortem festinamus* figurano la ruota della fortuna e tombe scoperchiate con gli scheletri; entrambi i codici afferiscono alla tipologia variegata della miscellanea spirituale che gli studiosi inglesi preferiscono denominare *spiritual encyclopaedia* dove sovente è inclusa l'*ars moriendi*.

Per inquadrare *Ver*, *Wel* e *Cas* in un'ottica di critica del testo, risulta utile partire dal v. 5 della sesta strofa di *Ver*, piuttosto anomalo, trascritto «Heu heu heu miseri». ⁷⁶ Questo stico non ottempera al settenario, su cui si basa tutto il canto: se, infatti, «heu» viene considerato regolarmente un dittongo si configura un senario; per far quadrare il dimetro catalettico accentuativo bisognerebbe considerare il terzo «heu» con dieresi, «hë-u». D'altro canto, si potrebbe cantare comodamente (come qualche musicista di fatto intona): «Hë-u hë-u mi-se-ri», postulando due dieresi consecutive, che di fatto 'sistemano' le sette sillabe, espungendo il terzo «heu», considerato intruso (per dittografia, si direbbe in campo ecdotico). E non sarebbe così scandaloso. Ma occorre tener conto di un altro elemento. Nell'interlineo è stata interpolata la sillaba «mi» sopra «miseri», per indicare «miserrimi», che peraltro si incontra in *Wel* e *Cas*. Ora, se si accoglie la sillaba «mi» interpolata nell'interlineo, il settenario trocaico quadra perfettamente, considerando «heu» regolare dittongo.

Il copista di Montserrat probabilmente scrisse in un primo momento «miseri», in luogo di «miserrimi»; quando poi lo stesso copista, o un altro amanuense, si accorse dello sbaglio, forse ricontrollando l'antigrafo, emendò «miseri», interpolando nell'interlineo l'omessa sillaba «mi» al fine di ripristinare così la lezione che si riteneva corretta: «miserrimi».

Riguardo a *Cas* e *Wel*, che invece presentano «Heu heu miserrimi», si deve partire da un'analoga osservazione di incongruenza metrica. «Heu heu miserrimi» non rispetta, infatti, il settenario. Se si considera «heu» dittongo, il verso è ipometro, senario. D'altro canto, se si applica la dieresi ai due «hë-u» lo stico diventa ipometro, ottonario. L'unica soluzione, oltremodo macchinosa, sarebbe considerare il primo «heu» dittongo, e il secondo con dieresi, «hë-u». La nostra ipotesi, in conclusione, è che lo stico settenario originario fosse «Heu heu miserrimi». Occorre però, prima di un pronunciamento definitivo, approntare un'edizione critica del canto, senza escludere quindi per ora altre ipotesi, compresa quella testé citata di un anomalo settenario con due dieresi consecutive: «Hë-u hë-u mi-se-ri».

⁷⁶ Cfr. GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., p. 146, str. VI, v. 24: *Heu, heu, heu miseri*.

Colophon

I prodromi letterari della Danza della Morte di Montserrat risalgono al canto *Scribere proposui*/*Surge, surge, vigila*, documentabile nel terzo quarto del secolo tredicesimo e probabilmente sorto nell’Europa settentrionale tra Francia, Germania e Inghilterra, con successive attestazioni in Irlanda, Italia (ma occorre ancora effettuare una aggiornata *recensio*); quella suggestiva e paradigmatica lirica ‘macabra’, scaturita dal disprezzo delle cose mondane, in epoca moderna (seconda metà del secolo sedicesimo), raggiunse persino la lontana Finlandia. A sua volta, *Scribere proposui*/*Ad mortem festinamus*, affiorato nell’alveo di un’analogo tradizione monastica, di ambito letterario spirituale e patristico, si è successivamente diffuso, tramite specialmente i canali della devozione di estrazione minoritica, in un vivace quadro cosmopolita, tessuto di intense interrelazioni culturali e culturali di pregnante afflato europeo. Montserrat in questa fervida aura devozionale ‘popolare’, permeata di oralità e scrittura, brillò con l’originale *Llibre Vermell*, che grazie soprattutto alle sue danze – compresa la *Danza della Morte* – cantate in coro e ballate dai pellegrini, *a ball redon*, costituisce un prezioso *unicum* nel panorama poetico e musicale dell’autunno del medioevo.

APPENDICE
Ad mortem festinamus
 (Llibre Vermell, c. 26v sg.)⁷⁷

Struttura strofica

Si è scelto di trascrivere le strofe in sestine (con l'ultimo verso ripetuto, come indicato nella rubrica del codice) poiché, a differenza dei *Doppellversen*, le stanze esastiche danno la possibilità di evidenziare l'articolazione peculiare della 'forme fixe', in cui la musica del *refrain* si applica anche ai versi della *volta*. Si è quindi reiterato il secondo stico del *responsum*, come indicato nella rubrica del codice, per dare l'immagine fedele della performance del coro e del 'girotondo' dei pellegrini durante il canto del ritornello. Le lettere dell'alfabeto greco indicano la melodia delle strofe, intonate da un cantore solista; il ritornello xy veniva intonato in coro da tutti i pellegrini che danzavano in cerchio (*ball redon, trepidium rotundum*).⁷⁸ Nelle ultime due colonne a destra, i simboli e indicano rispettivamente la sillaba tonica e atona, i numeri la tipologia metrica.

⁷⁷ Musica: AH, p. 101 sg., n. 151, es. mus. XXI, p. 220 (è l'unica trascrizione che indica il *si bemolle*); SUÑOL, *Els cantos dels romeus* cit., p. 191, trascrizione ristampata in GUSTAVE REESE, *La musica nel Medioevo*, traduzione italiana a cura di Flora Levi D'Ancona, Firenze, Sansoni, 19802, p. 466, es. mus. 118; ANGLÉS, *El «Llibre Vermell»*, in *Scripta Musicologica Higiní Anglés I*, n. 29, es. mus. p. 661; GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas s. XIV* cit., es. mus. p. 104 sg.; EAD., *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., es. mus. 10, p. 132. Facsimile della melodia online: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/llibre-vermell-de-montserrat--0/html/ff6fe3e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_93.html> [consultato il 10 aprile 2021].

⁷⁸ Si ringrazia la dott.ssa Gloria Turtas (Università di Sassari) per la preziosa collaborazione nella redazione e nella discussione degli schemi grafici.

FORMA	RIMA	MELODIA	TESTO	METRO	TIPOL. METRICA	
			[c. 26v] [R./]			
[responsum/ritornello/ refrain/estribillo]	}	a	x	Ad mortem festinamus,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1
		a	y	Peccare desistamus,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1
		a	y	Peccare desistamus.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1
			[Str. 1]			
[1° piede/mutazione/ mudanza]	}	b	α	Scribere proposui	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	2
		c	β	De contentu mundano,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	3
[2° piede]	}	b ¹	α	Ut degentes seculi,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	4
		c	β	Non mulcentur invano.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	3
[volta/vuelta]	}	d	x	Iam est hora surgere,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	4
		c ¹	y	A sompno mortis pravo,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1
		c ¹	y	A sompno mortis pravo.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1
			[R./] Ad mortem festinamus			
			[Str. 2]			
	c	α	Vita brevis breviter,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	4	
	f	β	In brevi finietur.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1	
	e	α	Mors venit velociter,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	5	
	f	β	Quae neminem veretur.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1	
	g	x	Omnia mors perimit,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	2	
	f	y	Et nulli miseretur,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1	
	f	y	Et nulli miseretur.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1	
			[R./] Ad mortem festinamus ...			
			[Str. 3]			
	h	α	Ni conversus fueris,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	4	
	h	β	Et vitam mutaveris,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	5	
	i	α	In meliores actus.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1	
	h	β	Intrare non poteris	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	5	
	d	x	Iam est hora surgere,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	4	
	i ¹	y	Regnum Dei beatus,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	3	
	i ¹	y	Regnum Dei beatus.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	3	
			[R./] Ad mortem festinamus ...			
			[Str. 4]			
	l	α	Tuba cum sonuerit,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	4	
	m	β	Dies erit extrema.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	3	
	l	α	Et iudex advenerit,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	5	
	m ¹	β	Vocabit sempiterna	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1	
	n	x	Electos in patria,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	5	
	m ¹	y	Prescitos ad inferna,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1	
	m ¹	y	Prescitos ad inferna.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1	
			[R./] Ad mortem festinamus ...			

FORMA	RIMA	MELODIA	TESTO	METRO	TIPOL. METRICA
			[Str: 5]		
	l ¹	α	Quam felices fuerint	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	o	β	Qui cum Christo regnabunt,	— / — / — / — / — / — / — / — /	3
	p	α	Facie ad faciem,	— / — / — / — / — / — / — / — /	2
	o	β	Sic eum adspectabunt.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	q	x	Sanctus Sanctus Dominus,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	o	y	Sabaoth conclamabunt,	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	o	y	Sabaoth conclamabunt.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
			[R./] Ad mortem festinamus ...		
			[c. 27r] [Str: 6]		
	l ¹	α	Et quam tristes fuerint	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	r	β	Qui eterne peribunt.	— / — / — / — / — / — / — / — /	3
	s	α	Pene non deficient,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	r	β	Nec propter has obibunt.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	t	x	Heu heu heu miserrimi	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	r	y	Nunquam inde exibunt,	— / — / — / — / — / — / — / — /	3
	r	y	Nunquam inde exibunt.	— / — / — / — / — / — / — / — /	3
			[R./] Ad mortem festinamus ...		
			[Str: 7]		
	b ¹	α	Cuncti reges seculi,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	u	β	Et in mundo magnates	— / — / — / — / — / — / — / — /	3
	v	α	Adventat et clerici,	— / — / — / — / — / — / — / — /	5
	u	β	Omnesque potestates	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	b ¹	x	Fiant velut parvuli,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	u	y	Dimittant vanitates,	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	u	y	Dimittant vanitates.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
			[R./] Ad mortem festinamus ...		
			[Str: 8]		
	z	α	Heu, fratres karissimi,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	aa	β	Si digne contemplemus	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	z ¹	α	Passionem Domini	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	aa	β	Amare et si flemus,	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	b ¹	x	Ut pupillam oculi,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	aa	y	Servabit, ne peccemus,	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	aa	y	Servabit, ne peccemus.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
			[R./] Ad mortem festinamus ...		
			[Str: 9]		
	bb	α	Alma Virgo Virginum,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	cc	β	In celis coronata,	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	bb ¹	α	Apud tuum filium,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	cc	β	Sis nobis advocata.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	bb ¹	x	Et post hoc exilium,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	cc	y	Ocurrens mediata,	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	cc	y	Ocurrens mediata.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
			[R./] Ad mortem festinamus ...		

GIAMPAOLO MELE

Università di Sassari. Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali

giampmele@libero.it

Sommario

L’articolo si basa sulla Danza della Morte del *Llibre Vermell*, cod. 1, del monastero di Montserrat, in Catalogna, con incipit del ritornello *Ad mortem festinamus*, e incipit della prima strofa *Scribere proposui*, che sprofonda le sue origini in testi duecenteschi sul *De contemptu mundi*. Oltre ad un primo *status questionis*, si offrono nuovi spunti e approfondimenti soprattutto in campo ecdotico, metrico e strofico sul celebre brano cantato e danzato dai pellegrini ai tempi della Peste Nera. Sono inoltre segnalati nuovi testimoni inediti del testo *Scribere proposui* del Duecento, in particolare un codice trecentesco della Biblioteca Alessandrina, con melodia, sinora ignoto agli studi sull’argomento.

Parole chiave

Peste nera, monodia devozionale medievale, *Danza della Morte*, *Llibre Vermell*, metrica e musica.

LUCIA MARCHI

Antonfrancesco Doni e il madrigale a Piacenza: il “Dialogo della Musica” rivisitato

*A mia madre,
la piacentina che mi ha insegnato
a pormi delle domande*

Nell'aprile del 1544, il poligrafo fiorentino Antonfrancesco Doni (1513-74) pubblicava a Venezia presso Girolamo Scotto il *Dialogo della Musica*.¹ La stampa si colloca proprio nel mezzo del soggiorno di Doni a Piacenza durato – con qualche interruzione – poco meno di due anni. Frate servita nel convento dell'Annunziata di Firenze, Doni lo abbandonò nel 1540 per iniziare una serie di peregrinazioni in Italia settentrionale che lo portarono prima a Genova, poi ad Alessandria, Pavia (1542) e Milano.² Nel gennaio del 1543 era già a Piacenza, che lascerà per un soggiorno veneziano tra il febbraio e forse il maggio 1544 (in corrispondenza dell'edizione del *Dialogo*), e da cui si allontanerà definitivamente prima dell'ottobre 1545.³

¹ *Dialogo della Musica di M. Antonfrancesco Doni fiorentino*, Venezia, Scotto, 1544. L'esemplare del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna è disponibile all'indirizzo < <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=1308> > [consultato il 20 dicembre 2021]. Edizioni moderne del *Dialogo* si trovano in ANNA MARIA MONTEROSSO VACCHELLI, *L'opera musicale di Antonfrancesco Doni*, Cremona, Atheneum Cremonese, 1969 e in *Antonfrancesco Doni. Dialogo della Musica*, a cura di G. Francesco Malipiero, messi in partitura i canti da Virginio Fagotto, Londra, Universal, 1965.

² Cfr. la voce « Doni, Antonfrancesco » di Giovanna Romei, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992 (online al link <https://www.treccani.it/enciclopedia/anton-francesco-doni_%28Dizionario-Biografico%29/> [consultato il 20 dicembre 2021]). Una bibliografia completa su Doni di Giorgio Masi, aggiornata al 2010, si trova all'indirizzo <<http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/doni.pdf>> [consultato il 20 dicembre 2021].

³ Gli spostamenti di Doni si possono ricostruire dalle *Lettere di M. Antonfrancesco Doni. Libro Primo*, Venezia, Scotto, 1544. Tutte le citazioni in questo saggio si riferiscono alla loro ristampa dell'anno successivo: *Lettere di M. Antonfrancesco Doni, Libro Primo. Con altre lettere nuovamente alla fine aggiunte*, Venezia, Scotto, 1545, disponibile all'indirizzo < [ttps://onb.digital/result/1087A32A](https://onb.digital/result/1087A32A) > [consultato il 20 dicembre 2021].

In particolare: 8 gennaio 1543 da Piacenza (c. 4v); 20 febbraio 1544 da Venezia (c. 102v);

Nel primo Cinquecento Piacenza fu segnata da una serie di vicissitudini politiche che la portarono ad alternare la dominazione francese (1499-1512 e 1515-21) a quella pontificia (1512-15 e 1521-45). Nel 1545 papa Paolo III infeudò il Ducato di Parma e Piacenza al figlio Pier Luigi Farnese. Il nuovo Duca elesse inizialmente Piacenza come capitale, ma il suo assassinio - da parte di una congiura di nobili ghibellini - fece ritornare la città nell'ambito dell'Impero tra il 1547 e il 1556. Quando Piacenza fu restituita ai Farnese, il secondo duca Ottavio aveva già scelto Parma come capitale.

Nel dialogo sulla natura dell'amore *Il Raverta* (Venezia, 1544), il bassanese Giuseppe Betussi include una lettera all'amico Doni in cui gli consiglia di rimanere a Piacenza vantandone la vita culturale.⁴ Tra i membri dell'aristocrazia citati appaiono le famiglie Landi (Giulio, Agostino) e Anguissola (Teodosio, Girolamo con la moglie Ippolita Borromeo Anguissola), ovvero i maggiori casati ghibellini che saranno, solo pochi anni dopo, i promotori della congiura contro i Farnese. Betussi ricorda anche il «magnifico cavalier signor Luigi Cassola», i cui *Madrigali poetici* (Venezia, 1544) costituiscono una delle raccolte più musicate del primo Cinquecento. I versi del poeta piacentino appaiono infatti, ben prima della *princeps*, nelle prime stampe madrigalistiche, quali *Il libro primo de la Serena* (Roma, 1530) o *Delli madrigali a tre voci* (Venezia, 1537).⁵

Il *Dialogo della Musica* è diviso in due serate con interlocutori diversi, quattro nella prima e otto nella seconda parte. Sul modello dei dialoghi rinascimentali, vi si ragiona d'amore, di poesia, di musica, si narrano burle e brevi storie. Ma la novità del *Dialogo* è l'inserimento di ventotto composizioni musicali tra quattro e otto voci, soprattutto madrigali, ma anche mottetti e una *chanson*, che vengono cantati e commentati dagli interlocutori.⁶ Il dialogo letterario-filosofico e il libro di musica formano

20 luglio 1544 da Piacenza (c. 123r); 22 ottobre 1545 da Firenze (c. 137v). Altri viaggi di questo periodo sono a Como (20 luglio 1543, c. 47r) e Roma (novembre 1544). Su questo soggiorno si veda una lettera stampata nella *Zucca* e citata in SALVATORE BONGI, *Novelle di M. Antonfrancesco Doni colle notizie sulla vita dell'autore*, Lucca, Fontana, 1852, p. 26.

⁴ *Il Raverta, dialogo di messer Giuseppe Betussi, nel quale si ragiona d'amore et degli effetti suoi*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1544. Citato in GIANMARCO BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani (1543-45). Eresia, stampa e cultura a Piacenza nel medio Cinquecento*, Piacenza, LIR, 2011, pp. 63-8.

⁵ Sull'importanza di Luigi Cassola nello sviluppo del madrigale si veda CLAUDIO VELA, *Luigi Cassola e il madrigale cinquecentesco*, «Bollettino Storico Piacentino», LXXIX, 2, 1984, pp. 183-217; e GIULIANO BELLORINI, *Luigi Cassola madrigalista*, «Aevum», LXIX, 3, 1995, pp. 593-615.

⁶ Eleonora Beck chiama questo genere, che la studiosa traccia nella sua evoluzione da Boc-

qui una sorta di ibrido, definito da Cristle Collins Judd «un conflitto di generi [...] riflesso nella produzione fisica del volume».⁷ La stampa è infatti composta di quattro libri parte con la notazione musicale, mentre il testo letterario appare solo nella parte di Cantus. Gli autori della musica sono compositori contemporanei quali Jacques Arcadelt, Cipriano de Rore o Jacques de Wert, ma anche musicisti più strettamente legati all'ambiente piacentino come Claudio Veggio, Paolo Iacopo Palazzo e Girolamo Parabosco, su cui si tornerà in seguito.⁸ Il *Dialogo* è dedicato a Catalano Trivulzio (1508-57), vescovo di Piacenza. Il prelado era parte della famiglia milanese che manteneva feudi in territorio piacentino; aveva ereditato il vescovado dallo zio a soli 17 anni e lo amministrò sempre *in absentia*.⁹ I Trivulzio avevano anche legami matrimoniali con il Landi: proprio queste connessioni potrebbero spiegare il soggiorno a Piacenza del liutista Francesco da Milano negli anni appena successivi al Sacco di Roma (1527).¹⁰ Frequente visitatore della corte romana, Trivulzio era certamente un uomo colto, i cui interessi letterari sono testimoniati da una nota di possesso in una copia dei *Sonetti e Canzoni di diversi antichi autori toscani* pubblicati dagli eredi di Giunta nel 1527.¹¹

Le abilità musicali di Doni sono piuttosto dibattute.¹² Sebbene la produzione letteraria sia quella più nota e studiata, il suo interesse musicale non deve essere considerato né sporadico né dilettantesco. Scrivendo al Duca di

caccio a Zarlino, «musical narrative». Cfr. ELEONORA M. BECK, *Boccaccio and the Invention of Musical Narrative*, Firenze, European Press Academic Publishing, 2018.

⁷ CRISTLE COLLINS JUDD, *Music in Dialogo: Conversational, Literary, and Didactic Discourse about Music in the Renaissance*, «Journal of Music Theory», LII, 1, 2008, pp. 41-74: 45.

⁸ Per un elenco completo delle composizioni del *Dialogo* si veda JAMES HAAR, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni*, «Music and Letters», XLVII, 3, 1966, pp. 198-224. Edizioni moderne della musica si trovano in MONTEROSSO VACCHELLI, *L'opera musicale di Antonfrancesco Doni* cit., e in *Antonfrancesco Doni. Dialogo della Musica* cit.

⁹ PIERO CASTIGNOLI, *Un contributo alla ricerca sull'eresia luterana e la repressione inquisitoriale a Piacenza nel Cinquecento*, «Bollettino Storico Piacentino», XCIII, 1998, pp. 3-42: 7.

¹⁰ MARIAGRAZIA CARLONE, *A Trip to Venice in 1530 by Francesco da Milano*, «Journal of the Lute Society of America», XXXIV, 2001, pp. 1-36: 21.

¹¹ Cfr. la descrizione delle acquisizioni da parte del William and Katherine Devers Program in Dante Studies presso la University of Notre Dame, <<https://www3.nd.edu/~devers/home/library/2000-01.html>> [consultato il 20 dicembre 2021].

¹² Si vedano i giudizi non del tutto lusinghieri in HAAR, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni* cit., p. 201 e in MONTEROSSO VACCHELLI, *L'opera musicale di Antonfrancesco Doni* cit., p. 45.

Firenze, Doni si dichiara *in primis* «musicista», e solo in seguito elenca le altre sue capacità:

e sono musicista, scrittore, dotto in volgare [...] son poeta [...]; e mando a vostri cantori una mia canzone.¹³

L'invio di musica ai destinatari delle sue lettere è un *topos* ricorrente, apprezzato dai corrispondenti e lodato, per esempio, da Pietro Aretino e Alessandro Campesano.¹⁴ Insieme con la sua inclusione nell'elenco dei «musicisti compositori» del *Dialogo*, questa circostanza deve farci ritenere che la composizione fosse per Doni un'occupazione frequente. Di buon livello è anche la sua abilità di strumentista: nel *Dialogo* è infatti ricordato come suonatore di viola da gamba in un gruppo di musicisti milanesi.¹⁵ La descrizione organologica degli strumenti che si trova nella lettera a Ottavio Landi dell'otto aprile 1544 ne denota una conoscenza piuttosto precisa.¹⁶ Infine, Doni è il primo bibliografo musicale: nella sua *Prima e Seconda Libreria*, poi ristampate in un solo volume da Giolito de' Ferrari nel 1557, egli include una sezione di musica a stampa ulteriormente divisa tra madrigali, mottetti, messe e canzoni.¹⁷

In una lettera allo scultore e architetto Giovan Angelo Montorsoli (1507-63), che aveva frequentato a Genova, Doni traccia un quadro delle sue peregrinazioni dopo il suo allontanamento dall'amico.¹⁸ Ad Alessandria era stato accolto dal Signor Antonio Trotti e dalla consorte Isabella Guasca, la donna lodata in tutti i sonetti finali del *Dialogo*; a Pavia dalla Signora Maria da Crema; a Milano da Massimiliano Stampa Marchese di Soncino, Giovanni Iacopo Buzzino e Lodovico Bosso, personaggi che figurano quali suonatori di strumenti nel *Dialogo*.¹⁹ A Piacenza era «honoratissimamente intrattenuto

¹³ Lettera al Duca di Firenze del 27 marzo 1543 in *Lettere [...] Libro primo* cit., c. 24r.

¹⁴ Lettera di Alessandro Campesano a Doni, 22 luglio 1543 in *Novo libro di lettere scritte dai più rari autori e professori della lingua italiana volgare*, Venezia, Gherardo, 1544, c. 79r. L'invio di musica all'Aretino è citato nella lettera del 29 marzo 1543. Cfr. *Lettere [...] Libro primo* cit., c. 25v.

¹⁵ *Dialogo della Musica* cit., c. 6v.

¹⁶ *Lettere [...] Libro primo* cit., c. 110r.

¹⁷ JAMES HAAR, *The "Libreria" of Antonfrancesco Doni*, «Musica Disciplina», XXIV, 1970, pp. 101-23.

¹⁸ *Lettera di M. Antonfrancesco Doni fiorentino, con sonetti di alcuni gentili huomini piacentini in sua lode*, Piacenza, Simonetta, 1543. Poi ripubblicata, con varianti, nelle *Lettere [...] Libro Primo* cit., cc. 36v-40r (con la data 6 giugno 1543).

¹⁹ *Dialogo della Musica* cit., c. 6v.

dal S. Conte Girolamo Anguissola» e dalla sua consorte Ippolita Borromeo Anguissola, a cui probabilmente serviva anche da segretario.²⁰

Della vita piacentina Doni menziona le riunioni musicali in casa del Signor Guido della Porta, di Alessandro Colombo e del Marchese Annibale Malvicino, dove erano di casa i musicisti Pietro Antonio Burla e Bartolomeo Cossadoccha.²¹ Egli loda inoltre i musicisti Claudio Veggio, Paolo Iacopo Palazzo, il Brambiglia, Prete Anton Francesco Bergoto e Giuseppe Villani (1519-post 1591), per molti anni organista della Cattedrale.²²

A Piacenza Doni si legò all'Accademia degli Ortolani. Questo gruppo di giovani intellettuali, sorto forse sul modello dell'Accademia della Vigna a Roma e delle numerose istituzioni di questo genere nel primo Cinquecento, offriva dal punto di vista letterario un'alternativa alla poetica petrarchesca in nome di una maggiore arguzia, ispirata piuttosto al modello culturale e linguistico di Pietro Aretino.²³ L'accademia era dedicata a Priapo, dio degli Orti, ed aveva come motto «Se l'umor non viene meno». Si chiamavano Ortolani in pubblico, ma in privato avevano un altro nome, ben più osceno. Ne facevano parte, oltre a Doni, Bartolomeo Gottifredi, Antonio Bracciforti (nipote di Luigi Cassola), Girolamo Mentovato, il notaio Tiberio Francesco Maruffi (o Tiberio Pandola), Ludovico Domenichi, Giovanni Battista Bosello e probabilmente il conte Giulio Landi; essi avevano nomi quali il Semenza

²⁰ *Lettera di M. Antonfrancesco Doni fiorentino* cit.; e BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit., p. 63. Il conte Girolamo Anguissola e la moglie Ippolita Borromeo Anguissola abitavano nella parrocchia di S. Antonino (si veda il censimento del 1546 conservato in Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Com. 474).

²¹ *Lettera di M. Antonfrancesco Doni fiorentino* cit. e *Dialogo della Musica* cit., dedica della parte di Tenore. Annibale Malvicino abitava, con la consorte Barbara, nella parrocchia di Santa Maria del Tempio. Si veda il censimento del 1546 in Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Com. 474.

²² GIORGIO FIORI, *Notizie biografiche di musicisti piacentini dal '500 al '700*, «Bollettino Storico Piacentino», LXXIV, 2, 1979, pp. 183-9. Fiori definisce Villani maestro di cappella, ma il musicista è citato invece quale organista nei documenti della Cattedrale negli anni 1546, 1554 e 1563. Cfr. Piacenza, Archivio e Biblioteca Capitolari della Cattedrale, Ordinanze Capitolari, 29, cc. 22v, 66r e 114v.

²³ Sull'Accademia degli Ortolani si vedano: ALESSANDRA DEL FANTE, *L'Accademia degli Ortolani (rendiconto di una ricerca in corso)*, in *Le corti Farnesiane di Parma e Piacenza, 1545-1622*, II: *Forme e Istituzioni della Produzione Culturale*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 149-170; MASSIMO BAUCIA, *Per l'ambiente letterario volgare piacentino nel medio Cinquecento*, «Bollettino Storico Piacentino», LXXIX, 2, 1984, pp. 141-82; e BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit.

(Doni), il Cipolla (Gottifredi), il Porro, il Mentolone, il Cocomero, ecc...²⁴
Così Doni ne descrive le attività:

si fanno di belle cose, [...] il legger Rethorica da un giovane dottissimo il quale si chiama Messer Giovanni Battista Bosello, vi si legge filosofia, poesia Latina & volgare. Ma l'importanza è questa: che non ci ha giovane il quale non si faccia opera da per se et in sei o in otto mesi che io son qui si trova in essere due libri di lettere, due di rime amorse, un libro dell'amor santo delle Monache, quattro gran dialogi in diverse materie, sei commedie, et un volume di composizioni in generale latine e vulgari al Dio de gli horti.²⁵

Se il «libro dell'amor santo delle Monache» è certamente un'opera perduta, di carattere anticlericale, dell'accademico Bartolomeo Gottifredi, tra i «quattro gran dialogi in diverse materie» potrebbero celarsi lo *Specchio d'amore* dello stesso Gottifredi (poi pubblicato a Firenze da Doni nel 1547) e il nostro *Dialogo della Musica*. Tra le «composizioni [...] vulgari al Dio de gli horti» si può annoverare un lungo poema in endecasillabi dal titolo *Il Moreto*, forse attribuibile ad un altro accademico piacentino, Ludovico Domenichi, dove l'imitazione virgiliana è tradotta in una serie di metafore oscene.²⁶

Sebbene la descrizione di Doni non menzioni specificamente la musica come uno degli interessi dell'istituzione piacentina, il legame del *Dialogo* con l'Accademia degli Ortolani è evidente nella corrispondenza di numerosi personaggi. Ludovico Domenichi è un interlocutore della seconda parte, ed alla fine recita 'alla lira' - accompagnato da Ottavio Landi - una serie di sonetti di Antonio Bracciforti, Luigi Cassola e Giovanni Battista Bosello. Bartolomeo Gottifredi, il Principe dell'Accademia, è con ogni probabilità l'interlocutore 'Bargo' del *Dialogo*. Inoltre, ben quattro pagine della prima serata sono occupate da una disquisizione ironica ed oscena, dove Doni metaforicamente restituisce le 'chiavi' dell'Accademia al Principe Gottifredi dopo il suo viaggio in Ungheria. Se il *double-entendre* della 'chiave' e delle sue variazioni (anche

²⁴ Cfr. BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit., pp. 57-62. Girolamo Mentovato era nato intorno al 1523 e abitava con il padre Bartolomeo nella parrocchia di S. Pietro in Foro. Bartolomeo Gottifredi aveva 30 anni nel 1546, era sposato con Maria e viveva anch'egli con i genitori nella parrocchia di San Donnino. Il conte Giulio Landi aveva 34 anni nel 1546 e abitava nella parrocchia di S. Savino, probabilmente nel Palazzo Landi ancora oggi conservato, sede attuale del Tribunale di Piacenza. Si veda il censimento del 1546 in Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Com. 474.

²⁵ *Lettera di M. Antonfrancesco Doni fiorentino* cit.

²⁶ BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit., pp. 131-7.

musicali) era sfuggito ai primi commentatori del *Dialogo*, il suo significato licenzioso è stato recentemente ben spiegato da Melanie Marshall.²⁷

A questo stesso tema potrebbe essere legato il Canto VI del *Dialogo*, il madrigale *Noi v'abbiam donne mille nuov'a dire* che – sotto la metafora dei corrieri che percorrono molte miglia con una «buona bestia sotto» – ha un chiaro significato erotico.

Noi v'abbiam donne mille nuov'a dire,
Ma non possiamo far troppo soggiorno:
Siam corrier tutti, et quando udiamo il corno
A forza ci convien da voi partire.

L'arte nostra qual sia voi la sapete,
Che l'è nota per tutto;
Facciam per hora sette miglia et otto
Et chi si trova buona bestia sotto,
Pur che non piova et sia il camin'asciutto
Ne fanno dieci, o più senza fallire.

L'immagine del cavalcare una bestia è molto simile a quella utilizzata da Doni, solo alcuni anni dopo, ne *La mula*, un altro testo allusivo dedicato al pittore Francesco Bergamo nel 1550: tra le buone qualità di una mula si annovera la sua capacità di fare «nove miglia di buona misura».²⁸ *Noi v'abbiam donne* non è però scritto né da Doni né appositamente per l'Accademia piacentina. Si tratta piuttosto di un cosiddetto 'canto di mestieri' tipico delle celebrazioni carnascialesche fiorentine sul modello del *Canto di Mulattieri* o del *Canto di Calzolari* di Lorenzo il Magnifico. Esso si trova infatti – attribuito a Benedetto Varchi – in *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate [...] dal tempo del Magnifico Lorenzo*, pubblicati dal Lasca a Firenze nel 1559.²⁹ Data la sua origine fiorentina, non è difficile immaginare che Doni abbia utilizzato un

²⁷ Si veda MELANIE MARSHALL, *Cultural Codes and Hierarchies in the Mid-Cinquecento Villotta*, PhD diss., University of Southampton, 2004, I, pp. 56-61. La lettera sulla chiave fu poi ripubblicata nelle *Lettere[...]* *Libro Primo* cit, cc. 84v-87v (Doni a Bartolomeo Gottifredi, 3 dicembre 1543) e di nuovo nell'edizione di Doni dello *Specchio d'amore* di Bartolomeo Gottifredi (Firenze, 1547). Cfr. BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit, p. 82.

²⁸ Cfr. *La mula, la chiave e madrigali satirici del Doni fiorentino*, Bologna, Tipi del progresso, 1862 («Scelta di curiosità letterarie inedite e rare dal secolo XIII al XIX», 8), p. 14.

²⁹ Sul genere dei canti carnascialeschi a Firenze al tempo di Doni si veda PHILIPPE CANGUILHEM, *Courtiers and Musicians Meet in the Streets: the Florentine Mascherata under Cosimo I*, «Urban History» XXXVII, 3, 2010, pp. 464-73.

testo a lui noto che ben si adattava, per stile e soggetto, sia all'Accademia che al suo *Dialogo*. Inoltre, la presenza di *Noi v'abbiam donne* in questa sede fornisce un *terminus ante quem* per la sua creazione. L'espressione dell'erotismo attraverso la musica non è certo unica degli Ortolani. Il genere della *villotta*, con la sua abbondanza di metafore di natura sessuale, può essere in alcuni casi legata alla cultura accademica: le *Villotte alla padovana* di Filippo Azzaiolo (1557) recano l'impresa dell'Accademia dei Costanti di Verona ed esprimono dissenso politico sotto forma di versi osceni.³⁰

Nella maggior parte dei casi, gli interlocutori del *Dialogo* menzionano gli autori della musica dei madrigali che cantano, e alcune volte anche quelli dei testi. Ciò però non accade per *Noi v'abbiam donne*. Per questo motivo, Anna Maria Monterosso Vacchelli e James Haar l'attribuiscono a Doni stesso.³¹ Come il testo, la musica è nello stile dei canti carnascialeschi: una scrittura generalmente omoritmica, sebbene con alcune declamazioni sillabiche su valori brevi. Essa potrebbe essere stata composta da Doni, a cui il genere era certamente noto.³² Oppure, egli potrebbe aver riutilizzato un pezzo preesistente, o ancora averne adattato la musica ad un nuovo testo.

Il madrigale precedente a *Noi v'abbiam donne*, il Canto V, è un centone della voce superiore del notissimo *Il bianco e dolce cigno* di Arcadelt mescolato a frammenti di altri madrigali.³³ Il 'pasticcio' non convince però tutti gli interlocutori, e provoca una discussione sulla sua validità estetica.

Grullone: Vedete che si può fare della musica, quel che l'uomo vuole: et vi farò vedere che tolto via il volere far bene una cosa, si può rimestare per tutto. Eccovi un canto tutto rabuffato con parole sotto. Eccone un altro, che le parole erano d'un altro canto e 'l canto haveva sotto altre parole e vedrete, che gli stan meglio queste che quelle.

³⁰ MARSHALL, *Cultural Codes* cit., I, pp. 10, 118-32.

³¹ Secondo Haar sono di Doni i Canti VI, VII e forse XV. Si veda HAAR, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni* cit., pp. 204 e 208. Anna Maria Monterosso Vacchelli attribuisce a Doni solo il Canto VI. Cfr. MONTEROSSO VACCHELLI, *L'opera musicale di Antonfrancesco Doni* cit., p. 78.

³² Sul rapporto tra i canti carnascialeschi e il primo madrigale si veda ANTHONY M. CUMMINGS, *The Maecenas and the Madrigalist: Patrons, Patronage, and the Origins of the Italian Madrigal*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2004. È interessante notare che Francesco de Layolle, uno dei protagonisti del circolo fiorentino degli Orti Oricellari, era stato cantore di laude nello stesso Convento dell'Annunziata dove Doni rimase fino al 1540 (*ivi*, p. 33).

³³ Si veda la ricostruzione del centone in HAAR, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni* cit., p. 223 sg.

Bargo: Chi è l'autore?

Grullone: Quel maestro che gli ha storpiati per far gridare a' corr'huomo.³⁴

Le parole di Grullone esprimono l'opinione di Doni, che difende la libertà creativa contro una certa preoccupazione pedantesca, dichiarando che l'adattamento di musica e parole non è solo possibile, ma qualche volta migliore dell'originale. In questo modo, l'autore giustifica non solo il suo centone de *Il bianco e dolce cigno*, ma anche l'operazione fatta su *Noi v'abbiam donne*. Lo scambio finale tra Bargo e Grullone («Chi è l'autore?» / «Quel maestro che gli ha storpiati [...]») ne rivendica persino l'autorità. Il madrigale, con testo di Varchi e musica d'incerto (Doni?), viene percepito dall'autore in qualche modo come cosa sua.

James Haar ha suggerito che la prima serata del *Dialogo* rifletta le attività dell'Accademia piacentina, mentre la seconda sarebbe ambientata non a Piacenza, ma a Venezia.³⁵ Nel suo studio sulla pratica musicale nelle Accademie italiane del Cinque e Seicento, Inga Mai Groote ritiene che le serate descritte da Doni non rappresentino una riunione formale degli Ortolani, e che l'inserimento della musica sia dovuto ad un interesse personale di Doni, e non necessariamente dell'istituzione piacentina.³⁶ Entrambe queste ipotesi appaiono parzialmente problematiche.

Le due serate del *Dialogo* non devono essere situate in due luoghi precisi e distinti, ma possono essere lette come una sintesi delle esperienze fatte da Doni a Firenze, durante le sue peregrinazioni e attraverso i suoi contatti in un'area piuttosto estesa dell'Italia settentrionale. Marco Bizzarini ha notato come la dedica del *Dialogo* al vescovo Trivulzio si apra con la frase «L'ITALIA con mirabile stupore riserba in sé molti fiumi, di lode e di memoria eterna degni: Po, Tevere e Arno e molti altri infiniti».³⁷ La proposizione, che ricorda la *Canzone all'Italia* del Petrarca, sembra sottolineare proprio la natura panitaliana dell'opera.

Durante la prima veglia Doni cita personaggi di diversa provenienza, per esempio i musicisti Giovanni Iacopo Buzzino o Ludovico Bosso,

³⁴ *Dialogo della musica* cit., c. 11r. Citato anche in HAAR, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni* cit., p. 216.

³⁵ *Ivi*, pp. 203-209.

³⁶ INGA MAI GROOTE, *Musik in italienischen Akademien. Studien zur institutionellen Musikpflege, 1543-1666*, Laaber, Laaber Verlag, 2007 («Analecta Musicologica», 39), p. 208 sg.

³⁷ MARCO BIZZARINI, *L'evoluzione del gusto musicale di un gentiluomo dubbioso*, in *Fortunato Martinengo. Un gentiluomo del Rinascimento tra arti, lettere e musica*, a cura di Marco Bizzarini ed Elisabetta Selmi, Brescia, Morcelliana, 2018 («Annali di Storia Bresciana», 6), pp. 153-165: 155.

canonico di Santa Maria della Scala a Milano, figure che facevano parte dell'*entourage* milanese dell'autore. Tra le donne lodate, Isabella Guasca era la moglie di Antonio Trotti di Alessandria, e un sonetto celebra la poetessa senese Virginia Salvi.³⁸ Michele Novarese, autore del Canto XII e probabilmente il 'Michele' interlocutore della prima parte, potrebbe rappresentare il legame tra un gruppo di città non molto distanti tra loro. La lettera a lui rivolta del 1544 menziona infatti due suoi protettori: il piacentino Girolamo Anguissola e Livia Torniella Borromeo, di origine novarese ma residente a Milano.³⁹

L'abbondanza di musica nel *Dialogo* non implica che gli Ortolani si dedicassero necessariamente a quest'arte in modo costante. Mi sembra però probabile che la musica fosse parte di alcune delle occasioni accademiche descritte dalla Groote, come lo era nel caso di altre istituzioni dello stesso periodo, per esempio le Accademie romane dei Vignaiuoli o della Virtù.⁴⁰ La dimensione sonora era infatti presente durante feste e banchetti, sia in forma di esecuzione sia in quella di discussione su temi musicali.⁴¹ Essa poteva anche impiegare musicisti salariati: all'inizio della prima serata del *Dialogo* gli ospiti hanno infatti appena terminato di danzare al suono di strumenti.

L'ipotesi di Haar implica inoltre che la seconda serata, in cui la musica si espande dal solo madrigale a quattro voci verso i generi della *chanson* e del mottetto fino ad otto parti, sia un 'crescendo' che indica il passaggio dal panorama provinciale piacentino agli splendori della città lagunare. In realtà, la presenza piacentina nel *Dialogo* non si ferma alla prima veglia. Tra gli interlocutori della seconda serata troviamo di nuovo Gottifredi, Veggio oltre che il giurista piacentino Ottavio Landi, Ludovico Domenichi e il letterato e musicista Girolamo Parabosco.

Girolamo Parabosco (1524-5ca-1557) era nato a Piacenza dalla famiglia Alloti o Alioti, detta Paraboschi, che abitava nella parrocchia di San Donnino.

³⁸ Su di lei si veda KONRAD EISENBICHLER, *The Sword and the Pen: Women, Politics and Poetry in Sixteenth-Century Siena*, South Bend, University of Notre Dame Press, 2012.

³⁹ Lettera a Michele Novarese da Venezia, 3 febbraio 1544 in *Lettere [...] Libro primo* cit., cc. 95v-96. La contessa Livia menzionata alla fine della lettera è con ogni probabilità Livia Torniella Borromeo, destinataria di una lettera dello stesso periodo.

⁴⁰ Sulla musica nelle accademie romane di questo periodo e il rapporto con il madrigale si vedano STEFANO CAMPAGNOLO, *Il "Libro primo de la Serena" e il madrigale a Roma*, «Musica Disciplina», L, 1996, pp. 95-133; e PHILIPPE CANGUILHEM, *I 'musicisti convivi' di Roma (1530-1540) e la dimensione sonora del banchetto nel Rinascimento*, «Predella Journal of Visual Arts», XXXIII, 2013, pp. 117-132.

⁴¹ GROOTE, *Musik in italienischen Akademien* cit., p. 27.

Suo padre Vincenzo era organista della Cattedrale di Brescia dal 1536, dove morì nel 1556.⁴² Girolamo fu allievo di Willaert a Venezia probabilmente già dal 1541, e dal 1551 alla morte occupò il posto di organista in S. Marco. Sebbene la sua carriera appaia principalmente veneziana, i rapporti con la sua città di origine non sono da trascurare: la visitò numerose volte, per esempio tra 1548 e 1551, e ancora nel 1556, quando nominò suo esecutore testamentario Giuseppe Villani, organista della Cattedrale piacentina.⁴³

L'altro musicista che appare in modo preminente nel *Dialogo* è il piacentino Claudio Veggio. Oltre ad essere interlocutore in entrambe le serate, egli è anche l'autore di quattro madrigali, due a quattro voci all'inizio e alla fine della prima parte (*Donna per acquetar vostro desire* e *Madonna il mio dolore*), e due a otto: una seconda intonazione di *Madonna il mio dolore* a otto voci con canone all'unisono e *Madonna or che direte* che conclude il *Dialogo*. Oltre alla posizione significativa in apertura e chiusura, i madrigali di Veggio mostrano un particolare legame con Doni in quanto autore dei testi di tre di essi: *Madonna or che direte* e le due versioni di *Madonna il mio dolore*, versi che appaiono anche in una lettera inviata a Tiberio Pandola del maggio 1544.⁴⁴ La versione a otto voci è fatta, inoltre, «a richiesta del Doni».⁴⁵ Il testo del primo madrigale, *Donna per acquetar vostro desire*, è anch'esso piacentino, scritto da Bartolomeo Gottifredi in onore di Candida, la donna da lui lodata.⁴⁶

Claudio Maria Veggio (1505ca-1557?) fu cantore e organista in diverse chiese piacentine: S. Francesco (1539), S. Agostino e S. Alessandro, dove fu assunto nel 1542.⁴⁷ La sua attività di consulente per la costruzione di organi

⁴² Si veda la voce «Parabosco, Girolamo» di Daniele Ghirlanda e Luigi Collarile, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., LXXXI, 2014 (online al link < https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-parabosco_%28Dizionario-Biografico%29/ > [consultato il 22 dicembre 2021]); e FRANCESCO BUSSI, *Umanità e arte di Girolamo Parabosco: madrigalista, organista e poligrafo*, Piacenza, Liceo Musicale "G. Nicolini", 1961.

⁴³ *Ivi*, p. 34.

⁴⁴ Lettera da Venezia del 9 maggio 1544 in *Lettere [...] Libro primo* cit., c. 129v. Nel *Dialogo* Michele dice che le parole del madrigale sono «cavate dal Dialogo del poco cervello delle femine». Si tratta probabilmente di un'opera inedita di Doni, citata anche nella lettera a Bartolomeo Comino del 24 agosto 1543 (*Tre libri di lettere del Doni, e i termini della lingua Toscana*, Venezia, Marcolini, 1552).

⁴⁵ *Dialogo della Musica* cit., c. 41r.

⁴⁶ *Ivi*, c. 4r. Poi pubblicato in *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* a Venezia da Giolito nel 1545, un'edizione curata da Ludovico Domenichi. Cfr. *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, a cura di Franco Tomasi e Paolo Zaja, San Mauro Torinese, RES, 2001, p. 223.

⁴⁷ FRANCESCO BUSSI, *La musica dai Visconti e gli Sforza sino all'avvento dei Farnese*, in *Sto-*

è testimoniata da contratti sia a Piacenza (S. Francesco) che a Lodi, dove fu chiamato per il collaudo dell'organo nella Chiesa dell'Incoronata negli anni 1550-53.⁴⁸ Un censimento del 1546 conservato nel manoscritto Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Com. 474 testimonia che Veggio risiedeva con la famiglia nella parrocchia di S. Donnino (la stessa della famiglia Parabosco).⁴⁹ Il documento ci permette anche di identificare due dei figli, Francesco e Giovanni Agostino, come figure significative della stessa famiglia. Francesco Veggio (1534-post 1588) fu notaio e poeta: un suo canzoniere di ispirazione petrarchesca è conservato manoscritto in Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Pallastrelli 226 e altri versi si trovano nelle *Rime di diversi eccellenti autori: libro IX* (Cremona, Conti, 1560)⁵⁰. Giovanni Agostino Veggio, nato intorno al 1536, fu musicista come il padre, ma lasciò Piacenza per seguire lo spostamento della corte farnesiana a Parma, dove fu impiegato dal 1563 ad almeno il 1586.⁵¹ Pubblicò due libri di madrigali, uno a cinque voci dedicato al duca Ottavio Farnese e uno a quattro voci (Parma, Seth Viotto, 1574 e 1575); terminò la sua carriera come maestro di cappella della cattedrale di Carpi tra il 1587 e il 1590.⁵²

Il rapporto tra Doni e Claudio Veggio appare particolarmente stretto, frutto di una frequentazione assidua negli ambienti culturali piacentini. Non sappiamo se Veggio fosse membro dell'Accademia degli Ortolani, ma sembra molto probabile che fosse in qualche modo coinvolto nelle attività musicali dell'istituzione. I cosiddetti manoscritti di Castell'Arquato, un borgo degli Sforza di San-

ria di Piacenza, 3 voll., Piacenza, Tip. Le. Co., 1997, III (1313-1545), pp. 909-944: 931-944. Sul compositore piacentino si veda anche la voce «Veggio, Claudio Maria» di Lucia Marchi, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., XCVIII, 2020 (online al link <https://www.treccani.it/enciclopedia/claudio-maria-veggio_%28Dizionario-Biografico%29/> [consultato il 22 dicembre 2021]).

⁴⁸ LUIGI SWICH, *Gli organi*, in *Storia di Piacenza* cit., pp. 945-957.

⁴⁹ MASSIMO BAUCIA, *Francesco Veggio e le sue "Rime". Appunti su un 'libro' piacentino di Rime del tardo Cinquecento*, «Archivio Storico per le Province Parmensi», XXXIV, 1982, pp. 303-345: 304 n. 3.

⁵⁰ *Ivi*, p. 305 sg.

⁵¹ SEISHIRO NIWA, *Duke Ottavio Farnese's Chapel in Parma, 1561-1586*, tesi di dottorato di ricerca, Graduate School of International Christian Universities (Tokyo), 2002; disponibile all'indirizzo <http://niwasse.sakura.ne.jp/niwa_diss.pdf> [consultato il 22 dicembre 2021].

⁵² MARIO BIZZOCOLI, *Maestri di musica a Carpi dal 500 ad oggi*, in *Antonio Tonelli da Carpi (1686-1765) nel tricentenario della nascita*, a cura di Andrea Talmelli e Gabriella Borghetto, Carpi, Comune di Carpi-Istituto Musicale Pareggiato "A. Tonelli", 1988, pp. 73-76: 73.

ta Fiora a circa trenta chilometri da Piacenza, conservano una delle più importanti raccolte di musica per tastiera del primo Cinquecento con opere di Jacopo Fogliano, Marcantonio Cavazzoni e Giulio Segni.⁵³ Veggio vi figura con otto ricercari per tastiera (più due di dubbia attribuzione) e una serie di intavolature di composizioni vocali latine, italiane e francesi, tra cui Clément Janequin, Arcadelt e lo stesso Veggio con il madrigale *Donna, per Dio vi giuro*. Dunque Veggio poteva intrattenere i circoli intellettuali piacentini non solo con la produzione di madrigali, ma anche con le sue abilità di strumentista ed intavolatore.

Veggio aveva pubblicato nel 1540 presso Scotto la sua unica raccolta a stampa conservata, i *Madrigali a quattro voci*. Dedicati ad un altro esponente della famiglia Anguissola, Federico dei Conti de la Riva, in essi figurano molti testi di Luigi Cassola, e alcune delle donne lodate sono parte della nobiltà piacentina o delle terre circostanti.⁵⁴ *Tant'è vostra beltade e Hippolita, s'amor in quel bel viso* celebrano Ippolita Borromeo Anguissola, moglie del conte Girolamo. *Quando col rozzo stile lodar Camilla voglio* potrebbe riferirsi sia a Camilla Valente, «donna non meno dotta che onesta e bellissima», citata tra le dame piacentine da Betussi ne *Il Raverta*,⁵⁵ sia a Camilla Pallavicina, moglie del marchese di Cortemaggiore Girolamo Pallavicino e nominata da Domenichi ne *La nobiltà delle donne*.⁵⁶ Sia Camilla Valente che Ippolita Anguissola sono lodate anche nel *Dialogo*.⁵⁷

Nessuno dei madrigali della stampa del 1540 riappare nell'opera di Doni, a testimonianza di un accesso a musica sempre nuova. La produttività di Veggio è chiara anche dalla richiesta, fattagli da Doni il 10 aprile 1544, di inviargli a Venezia altri madrigali per la pubblicazione.⁵⁸ Dal

⁵³ H. COLIN SLIM, *Keyboard music at Castell'Arquato by an Early Madrigalist*, «Journal of the American Musicological Society», XV, 1962, pp. 35-47; edizione moderna a cura di H. Colin Slim, in *Keyboard Music at Castell'Arquato, III: Ricercari, Mass Movements, Motet, Chanson and Madrigal Arrangements*, Middleton, WI, American Institute of Musicology, 2005; e MARIO GIUSEPPE GENESI, *L'Archivio musicale di Castell'Arquato, il fondo manoscritto. Connessioni con gli Sforza di Santa Fiora signori del borgo*, Bologna, Forni, 1988.

⁵⁴ La figura di Federico Anguissola rimane piuttosto sfuocata. Probabilmente si tratta del comandante militare al servizio di Pier Luigi Farnese che morì in battaglia nel Lazio nel 1541 e fratello di Giovanni, il principale fautore della congiura contro Pier Luigi Farnese. Cfr. ORAZIO ANGUSSOLA SCOTTI, *La famiglia Anguissola*, Piacenza, TEP/Gallarati, 1976, p. 165.

⁵⁵ VELA, *Luigi Cassola* cit., p. 201 e BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit., p. 64.

⁵⁶ LUDOVICO DOMENICHI, *La nobiltà delle donne. Corretta, e di nuovo ristampata*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1552, c. 262v.

⁵⁷ *Dialogo della musica* cit., c. 26r e dedica della voce di Basso.

⁵⁸ *Lettere [...] libro primo* cit., 10 aprile 1544, cc. 110v-111r.

punto di vista stilistico, le composizioni di Veggio non si discostano molto dalla prima generazione di madrigalisti (Verdelot e Arcadelt): una scrittura contrappuntistica non strettamente imitativa, episodi omofonici e sezioni chiaramente marcate con ripetizioni di musica e testo, specialmente alla fine. La loro peculiarità risiede però nel fatto di essere la prima raccolta ad utilizzare sul frontespizio la definizione «della misura a breve». ⁵⁹ Questo tipo di madrigali, detti anche ‘a note nere’ o ‘cromatici’ a causa dell’utilizzo di molte figure annerite (minime e semiminime), comprende una più ampia gamma di valori ritmici ai fini di una maggiore espressività. ⁶⁰ Nella stampa di Veggio se ne trovano sei di Arcadelt, probabilmente aggiunti dall’editore Scotto, e quattro di Veggio: due di questi, *Sia benedett’amore* e la sua ‘risposta’ *Sia maledetto amore*, sembrano particolarmente piacentini a causa della paternità del primo testo, di Luigi Cassola. In contrasto con la scrittura nervosa e sincopata di Arcadelt, i madrigali cromatici di Veggio utilizzano maggiormente i valori brevi per la declamazione e i passaggi omoritmici. A questo nuovo stile Doni allude ironicamente nel *Dialogo*, chiamandoli «canti turchi» con riferimento al colore delle notte. ⁶¹ Sebbene gli interlocutori sembrano disprezzarli, in realtà Doni ne incorpora alcuni nella sua opera: *Donna per acquetar vostro desire* di Veggio, *Ma di chi debbo lamentarmi* di Vincenzo Ruffo, *Lassatemi morire* di Prete Maria Riccio e *Maledetto sia amore* di Paolo Iacopo Palazzo. ⁶² In particolare, i primi tre madrigali del *Dialogo* (*Donna per acquetar*, *Ma di chi debbo lamentarmi* e *Lassatemi morire*) sono proprio in questo stile. Forse Doni aveva imparato ad apprezzarlo a Piacenza?

Maledetto sia amore di Paolo Iacopo Palazzo intona una variazione di *Sia maledetto amore* presente nei *Madrigali a quattro* di Veggio, e alla cui affinità testuale corrisponde una simile scelta stilistica verso il madrigale cromatico. Questo e il madrigale successivo, *Alma mia fiamm’e donna* di Tommaso Bargonio, sono annunciati nel *Dialogo* come «nuovi non più veduti, né cantati». ⁶³ Come nel caso di Veggio, anche qui Doni sembra avere accesso a due composizioni inedite di musicisti piacentini. Bargonio è lodato come

⁵⁹ JAMES HAAR, *The “note nere” madrigal*, «Journal of the American Musicological Society», XVIII, 1, 1965, pp. 22-41: 25.

⁶⁰ Su questo stile si veda *ivi* e KATE VAN ORDEN, *Cipriano de Rore’s Black-Note Madrigals and the French Chanson in Venice*, in *Cipriano de Rore. New Perspectives on His Life and Music*, a cura di Jessie Ann Owens e Katelijne Schiltz, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 125-151.

⁶¹ *Dialogo della Musica* cit., c. 9v.

⁶² BIZZARINI, *L’evoluzione del gusto musicale* cit., p. 160.

⁶³ *Dialogo della Musica* cit., c. 15r.

musicista e poeta («sa comporre canti, parole latine, et volgari»)⁶⁴; la sua menzione nella lettera di Doni a Veggio del 10 aprile 1544 lo identifica come operante a Piacenza e membro dello stesso circolo di musicisti.⁶⁵ Il testo di *Alma mia fiamm'e donna* è di Pietro Aretino.⁶⁶ È possibile che l'influsso di Doni e dell'estetica dell'Accademia, di cui Aretino costituiva un modello, sia stato determinante nelle scelte testuali di Bargonio.⁶⁷ Inoltre, la fama dell'Aretino quale poeta e improvvisatore richiama – oltre che il cantare 'a libro' fatto dagli interlocutori del *Dialogo* – la prassi del cantare 'alla viola', ovvero di recitare versi con accompagnamento strumentale pure testimoniato in varie parti dell'opera.⁶⁸

Bonnie Blackburn ha suggerito di identificare Paolo Iacopo Palazzo con un Palazzo da Fano autore di lettere all'esule fiorentino Ruberto Strozzi, dove si menziona la presenza di Cipriano de Rore a Brescia nei primi anni Quaranta.⁶⁹ Marco Bizzarini ha riconosciuto i Palazzo come un'antica famiglia feudale bresciana con residenza anche a Fano.⁷⁰ Paolo Iacopo potrebbe essere stato di origine bresciana, ma aver operato anche a Piacenza, dove nel 1550 fu arrestato per eresia, liberato e nuovamente imprigionato fino al 1553.⁷¹

⁶⁴ *Ivi*, c. 16v.

⁶⁵ *Lettere [...] Libro primo* cit., 10 aprile 1544, cc. 110v-111r.

⁶⁶ Si tratta dello stesso testo che Niccolò Martelli aveva udito recitare a Roma da Aretino nel giardino di Agostino Chigi. Cfr. *Scritti di Pietro Aretino nel codice Marciano IT 11 66 (6730)*, a cura di Danilo Romei, Firenze, Cesato, 1987; disponibile su <<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/aretino/scritti.pdf>> [consultato il 22 dicembre 2021] e CECILIA LUZZI, *Pietro Aretino, una circolazione manoscritta di Rime e l'influenza dell'improvvisazione in ottava rima nei libri di madrigali di Paolo Aretino*, «Polifonie», n.s., V, 2017, pp. 17-48: 32.

⁶⁷ Sull'influsso dell'estetica di Pietro Aretino sugli Accademici Ortolani si veda *ivi*, p. 25 sg.

⁶⁸ Nel *Dialogo* diversi sonetti sono recitati alla lira (o alla viola). Cfr. per esempio *Dialogo della musica* cit., cc. 46v-47r, e c. 35r. Sulla prassi esecutiva nel *Dialogo* si vedano HAAR, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni* cit., pp. 218-221; PHILIPPE CANGUILHEM, *Singing Poetry "in compagnia" in Sixteenth-Century Italy*, in *Voices and Text in Early Modern Italian Society*, a cura di Stefano Dall'Aglio, Brian Richardson e Massimo Rospocher, New York, Routledge, 2017, pp. 113-123; e il più recente BLAKE M. WILSON, *Singing to the Lyre in Renaissance Italy: Memory, Performance and Oral Poetry*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2020.

⁶⁹ BONNIE J. BLACKBURN, *Fortunato Martinengo and His Musical Tour Around Lake Garda. The Place of Music and Poetry in Silvan Cattaneo's "Dodici Giornate"*, in *Fortunato Martinengo* cit., pp. 179-209: 180.

⁷⁰ BIZZARINI, *L'evoluzione del gusto musicale* cit., p. 158.

⁷¹ CASTIGNOLI, *Un contributo alla ricerca sull'eresia luterana* cit., p. 15.

L'accusa di Palazzo introduce la questione dell'eterodossia a Piacenza nel primo Cinquecento. Nei suoi studi su eresia e inquisizione nella città padana, Piero Castignoli attribuisce la diffusione delle idee riformate ad una crisi della vita religiosa dovuta alla mancanza di *leadership* – vescovi assenti e sede costantemente amministrata da vicari – e al conseguente malessere del clero secolare.⁷² Alla crisi rispondevano con mordace ironia gli intellettuali Ortolani, per esempio con il già citato *L'amor santo delle Monache* di Bartolomeo Gottifredi sul modello delle satire anticlericali di Erasmo da Rotterdam. Ludovico Domenichi stamperà in seguito la *Nicomediana* di Calvino e sarà anch'egli imprigionato per eresia.⁷³ Doni stesso ebbe certamente simpatie anticlericali, ma non fu mai formalmente bollato come eretico. Ne *I Mondi* (1552) sono evidenti idee di riforma sociale basate sull'*Utopia* di Tommaso Moro, che Doni aveva conosciuto nella traduzione di Ortensio Lando, con la preferenza per forme religiose non gerarchiche sul modello delle chiese primitive.⁷⁴

Le simpatie luterane di alcuni dei partecipanti all'Accademia degli Ortolani potrebbero spiegare alcune presenze musicali nel *Dialogo* altrimenti misteriose. L'autore del madrigale che apre la seconda parte, *S'io potessi mirar quegli occhi belli*, è identificato dall'interlocutore Claudio come Nolet, un compositore di cui si conoscono solo pochi altri madrigali pubblicati a

Così la Cronaca di Anton Francesco da Villa ne descrive l'arresto: «A li 6 agosto de dito anno [1550] gionse Camillo mio filiolo di Avignon [il figlio dell'autore Anton Francesco da Villa] dove erra per auditore di Monsignor Camillo Mentuato Vicelegato in dito loco, et al di predicto fu preso uno Paulo Jacomo da Palatio persona molto virtuosa in musica, et tenuto per persona discreta et da bene; et la cauxa de dita presa essere per tenere luio et molti altri in Piacenza, la opinione, overo in parte, de la setta Luterana, et dato in man de lo Inquisitore di lordine di S.to Dominico, se li e fato fare il processo, et mandato a Milano a sua Ecelentia; et preso anche uno Padovano pilizare (sic), ma se faceva prete, et pubblicamente su la piazza predicò, et disse la Confessione non essere necessaria, e di più che la Hostia Consecrata non li essere il Corpo de Cristo, et altre simile cosse, di modo che fato il processo et mandato como disopra vene la Comissione che fusse incipato, et cussi fu eseguito; ma sina qui per quanto se dice de la nostra città assai li ne in questo errore [.....].» *Cronaca di Anton Francesco da Villa dal 1511 al 1556*, in *Chronica civitatis Placentiae Johannis Agazzari et Antonii Francisci Villa*, a cura di Giuseppe Bonora, Parma, Fiacadori, 1862, («Monumenta Historica ad Provincias Parmensem et Placentinam Pertinentia», III, 2), pp. 79-223: 201.

⁷² CASTIGNOLI, *Un contributo alla ricerca sull'eresia luterana* cit.; e ID., *Eresia e inquisizione a Piacenza nel Cinquecento*, Piacenza, Tip. Le. Co., 2008 («Biblioteca Storica Piacentina», 25).

⁷³ Cfr. la voce «Domenichi, Ludovico» di Angela Piscini, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., XL, 1991 (online al link <[https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-domenichi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-domenichi_(Dizionario-Biografico))> [consultato il 22 dicembre 2021]).

⁷⁴ BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit., pp. 92-94.

Venezia nei primi anni Quaranta. Uno dei suoi testi, *Non resse al colpo il core*, fu poi pubblicato con attribuzione a Fortunato Martinengo nelle *Rime di diversi eccellenti autori bresciani* (Venezia, 1553).⁷⁵ Proprio Martinengo, un gentiluomo bresciano dedito ad arte, lettere e musica, potrebbe essere stato il mecenate di Nolet, e forse anche di Rore negli anni trascorsi nella città. Nel 1539 Martinengo aveva ospitato a Brescia Pietro Aaron, che poi gli dedicherà il *Lucidarium*. Oltre agli interessi musicali, il gentiluomo e il suo circolo intellettuale, l'Accademia dei Dubbiosi, manifestavano attenzione per le istanze riformistiche, valdesi, anabattiste e antitrinitarie diffuse in area veneta.⁷⁶ Oltre a possibili comunanze di idee eterodosse, la connessione tra Doni e Martinengo è testimoniata dalla menzione del comune amico Iacopo Bonfadio nella dedicatoria delle *Lettere* di Doni.⁷⁷ Nel Quinto dialogo de *I marmi*, Doni accenna direttamente a Martinengo e alle sue frequentazioni. Più in generale, gli scambi tra Piacenza e Brescia risultano probabili non solo per la vicinanza fisica tra le due città, ma anche per la condivisione di personaggi quali Girolamo Parabosco, il cui padre fu organista del Duomo di Brescia. Questa connessione giustificherebbe, secondo Bizzarini, la presenza nel *Dialogo* del mottetto di Rore *Quis tuos praesul* dedicato a Cristoforo Madruzzo, vescovo di Trento dal 1542, a causa delle analogie con un altro testo in onore del prelado scritto dal suocero di Martinengo, Nicolò d'Arco.⁷⁸ Probabilmente il mottetto fu commissionato proprio dal d'Arco durante il soggiorno di Rore a Brescia ed acquisito da Doni attraverso quella rete di rapporti personali così tipica della cultura italiana del Cinquecento.⁷⁹

Claudio Vela ha suggerito che i primi anni Quaranta del Cinquecento abbiano visto la pubblicazione a Venezia di una serie di opere legate alle esperienze culturali piacentine.⁸⁰ Si tratta, oltre al *Dialogo* e al primo libro di *Lettere* di Doni, degli scritti di autori legati da un *network* di relazioni. Per i tipi di Gabriel Giolito de' Ferrari uscirono infatti nel 1544 i *Madrigali del magnifico signor cavalier Luigi Cassola piacentino*, curati da Betussi e dedicati a

⁷⁵ BLACKBURN, *Fortunato Martinengo and His Musical Tour* cit., p. 180.

⁷⁶ MARCO BIZZARINI e ELISABETTA SELMI, *Introduzione a Fortunato Martinengo* cit., pp. 7-15: 10.

⁷⁷ BIZZARINI, *L'evoluzione del gusto musicale* cit., p. 154. Si veda anche *Lettere [...] libro primo* cit., c. 4r.

⁷⁸ BIZZARINI, *L'evoluzione del gusto musicale* cit., p. 158 sg.

⁷⁹ Su questo aspetto si veda BRIAN RICHARDSON, *Manuscript Culture in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, citato in LUZZI, *Pietro Aretino, una circolazione manoscritta di Rime* cit., p. 22 n. 14.

⁸⁰ VELA, *Luigi Cassola* cit., p. 208.

Pietro Aretino⁸¹, le *Rime* di Ludovico Domenichi e il dialogo *Il Raverta* dello stesso Betussi, un letterato bassanese molto vicino a Doni e a Domenichi.⁸² Tali pubblicazioni sembrano testimoniare un'esperienza di gruppo legata alla città. Allo stesso tempo, Piacenza si mostra integrata in un panorama più vasto: la raccolta collettiva delle *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, curata da Domenichi per Giolito nel 1545, raccoglie la produzione dei letterati piacentini (Bracciforti, Cassola, Doni, Parabosco, Pandola) assieme ad un'ampia selezione di altri poeti quali Bembo, Aretino, Francesco Maria Molza, Vittoria Colonna e Veronica Gambara.⁸³

Se queste pubblicazioni – ad eccezione del *Dialogo* – sono principalmente letterarie, la loro intrinseca musicalità non deve essere sottovalutata in una società che faceva della poesia recitata e cantata uno dei suoi principali mezzi d'intrattenimento. Questo è assolutamente chiaro nel caso della stampa dei *Madrigali* di Cassola, di cui Vela scrive:

È probabile che il pubblico collegasse l'opera alle coeve esperienze musicali e considerasse tutti i testi in essa compresi come virtuali testi per musica. Chi aveva pratica di musica e musicisti aveva già incontrato parecchie di quelle poesie in diverse intonazioni.⁸⁴

La loro prima ristampa del 1545 contiene infatti una lettera di Doni a Ippolita Borromeo Anguissola in cui l'autore si fa beffe di una serie di musicisti non troppo raffinati alle prese con la messa in musica dei testi:

E mi pare udire una moltitudine di tempestatore di ribecche fulminare con questi bellissimi madrigali, signora mia, per tutte le veglie, et per tutte le nozze [...].⁸⁵

A completare il quadro delle pubblicazioni 'piacentine' è un'opera più specificatamente musicale: i già citati *Madrigali a quattro voci* del piacentino Claudio Veggio, stampati da Scotto nel 1540.

Mi pare dunque doveroso ripensare all'ambiente culturale della città padana non come periferico o provinciale, ma sottolinearne piuttosto la vivacità

⁸¹ LUZZI, *Pietro Aretino, una circolazione manoscritta di Rime* cit., p. 30.

⁸² VELA, *Luigi Cassola* cit., p. 208. Sui rapporti tra Domenichi, Doni e Betussi si veda FRANCO TOMASI, *Introduzione a Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)* cit., p. xiii sg.

⁸³ *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)* cit.

⁸⁴ VELA, *Luigi Cassola* cit., p. 209.

⁸⁵ Citato in *ivi*, p. 147 n. 14.

nel medio Cinquecento. Grazie anche a figure come Gottifredi, Domenichi e Cassola, Piacenza era ben connessa con le altre città italiane. Nonostante la crisi religiosa e politica, essa era in grado di attirare intellettuali della statura di Doni, i cui interessi comprendevano in modo preminente anche la musica. La cultura musicale profana che Doni trovò a Piacenza, coltivata nei palazzi nobiliari da compositori e strumentisti quali Claudio Veggio, Paolo Iacopo Palazzo o Giuseppe Villani era di grande qualità, e non inferiore ad altri centri di simile importanza politica. Il relativamente nuovo genere del madrigale si praticava a Piacenza in modo fruttuoso: Cassola ne esaltava la derivazione petrarchesca, mentre lo stile più ironico e irriverente dell'Aretino era apprezzato dagli intellettuali Ortolani. Anche dal punto di vista musicale, il *Dialogo* dimostra una varietà nella recezione che va dalla semplicità omofonica del canto carnascialesco al maggiore impegno della scrittura in senso contrappuntistico. Oltre all'apprezzamento (e alla rivisitazione) di classici quali Arcadelt, stili più moderni, per esempio quello del madrigale cromatico, erano coltivati in un interscambio fruttuoso con i maggiori centri della penisola.

LUCIA MARCHI
DePaul University (Chicago – USA)
lmarchi@depaul.edu

Sommario

Antonfrancesco Doni (1513-74) pubblicò il *Dialogo della Musica* nell'aprile del 1544, durante un soggiorno a Piacenza durato poco meno di due anni. Una rilettura critica dell'opera suggerisce che il *Dialogo* sia frutto di una serie piuttosto vasta di esperienze da parte del suo autore; allo stesso tempo, però, essa rivela un profondo legame con Piacenza che – lungi dall'essere ai margini del panorama musicale italiano – si profila come una città in cui le tendenze più innovative (per esempio il nuovo madrigale 'a note nere') erano praticate ed apprezzate. La partecipazione di Doni all'attività della piacentina *Accademia degli Ortolani* (dedicata a Priapo, dio degli orti) è rivalutata alla luce di corrispondenze di personaggi, testi e musica. In particolare, il madrigale *Noi v'abbiam donne mille nuov'a dire* (Canto VI del *Dialogo*) potrebbe essere stato incluso nell'opera proprio perché consono all'estetica arguta e irriverente dell'Accademia.

Parole chiave

Accademia degli Ortolani, musica ed erotismo, Girolamo Parabosco, Claudio Veggio, luteranismo nell'Italia rinascimentale, madrigale 'a note nere'

GIOVANNI CUNEGO

Celestino Eccher e gli studi sul canto gregoriano: per una rilettura critica

Non è semplice poter racchiudere in un'unica parola l'opera e l'attività di Celestino Eccher. Sacerdote, compositore, organista, musicista, gregorianista, musicologo, didatta: sono questi gli epiteti che la 'tradizione' e la letteratura sono solite utilizzare per colui che venne popolarmente apostrofato come 'apostolo della musica'.

A poco più di cinquant'anni dalla morte di Eccher, il presente contributo si propone di analizzare l'apporto che egli diede agli studi di canto gregoriano, focalizzando l'attenzione su questa specifica parte della sua attività. L'obiettivo è quello di osservare con sguardo critico la portata dei suoi lavori, in particolar modo *Chironomia gregoriana*, *Accompagnamento gregoriano* e *Il primo gregoriano*, testi ancora oggi consigliati, anche in contesti accademici, per un primo approccio alla monodia liturgica latina.¹ Tramite un'analisi contenutistica di questi tre saggi, si cercherà di cogliere il pensiero dell'autore circa il canto gregoriano. Dapprima, risulta però indispensabile offrire un breve profilo del Nostro e del contesto in cui si formò e operò.

Celestino Eccher nacque nel 1892 a Dermulo, piccolo paese del Trentino. Ricevuti gli ordini nel 1917, dopo un breve periodo di cura d'anime, nel 1922 è mandato dalla diocesi di Trento a studiare musica sacra presso l'allora Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra a Roma, dove si diploma in soli tre anni. Qui ha modo di studiare il canto gregoriano con Paolo Maria Ferretti e approfondisce gli studi musicali che già aveva avviato nella città tridentina in un clima di acceso e trepidante filocecilianesimo.

L'operato di alcuni vescovi, quali mons. Eugenio Carlo Valussi (in cattedra dal 1886 al 1903) e mons. Celestino Endrici (in cattedra dal 1904 al 1940),

¹ CELESTINO ECCHER, *Chironomia gregoriana. Dinamica, movimento, trasporto ossia come leggere ed eseguire il canto gregoriano: teoria e pratica*, Roma, Desclée & C., 1952; ID., *Accompagnamento gregoriano: armonia, ritmo, modalità, stile*, Roma, Desclée & C., 1960; ID., *Il primo gregoriano. Piccolo metodo in note moderne ad uso delle Scholae e dei Pueri Cantores*, Bergamo, Edizioni Carrara, 1962.

ma soprattutto di alcuni esponenti del clero diocesano, come don Giovanni Battista Inama, avevano reso Trento un importante centro di diffusione e promozione delle idee del movimento di riforma della musica sacra.² In special modo, è grazie a don Riccardo Felini, maestro di cappella della Cattedrale dal 1893 al 1923, che la città vive un intenso periodo di fervore musicale.³ Il soggiorno a Ratisbona di don Riccardo Felini ebbe dei risvolti molto importanti per la vita musicale e liturgica tridentina perché segnò un profondo radicamento delle istanze ceciliane e la sistematica adozione delle edizioni di canto gregoriano Pustet. Severino Vareschi sottolinea come nel tempo, pur continuando la circolazione di edizioni ratisbonensi in alcune aree della diocesi, il Seminario diocesano di Trento adottò «le nuove edizioni vaticane dei canti corali gregoriani [che] venivano pubblicate a partire dal 1905 (con il decisivo contributo scientifico dei benedettini di Solesmes)». ⁴ Secondo Antonio Carlini questo mutamento, che comporterà un cambio di gravitazione del Cecilianesimo tridentino da Ratisbona a Roma, ebbe un momento di decisiva svolta a partire dagli anni Dieci; ciò avvenne da un lato grazie all'operato del musicologo e giornalista goriziano Oscar Ulm, caporedattore de «Il Trentino» (testata cattolica diretta da Alcide De Gasperi) e acceso sostenitore delle istanze solesmensi, dall'altro grazie all'avvicinamento del Trentino a Roma anche sul piano politico a seguito del primo conflitto mondiale.⁵

In questo clima culturale-musicale profondamente ceciliano che già si era aperto al dettato romano-solesmense, si inserisce l'opera di Eccher, che, di ri-

² Per una panoramica più approfondita sul movimento ceciliano a Trento si veda SEVERINO VARESCHI, *Riforma della musica sacra e movimento ceciliano nella diocesi di Trento*, in *Fra Ratisbona e Roma: il Cecilianesimo nelle valli alpine. Convegno di studi in occasione del ventesimo di fondazione del Coro Santa Lucia di Magras (18-19 settembre 2010)*, a cura di Antonio Carlini, Trento, Edizioni 31, 2012, pp. 53-84. Si segnala che nell'ambito del convegno *Le ricerche degli Alumni Levicampus: la giovane musicologia a confronto*, promosso dalla Fondazione Ugo e Olga Levi e tenutosi online nei giorni 6-8 luglio 2010, Cecilia Delama ha presentato un intervento dal titolo *La riforma ceciliana tra Trento, Roma e Ratisbona*; gli atti del convegno sono in corso di pubblicazione.

³ Sull'attività di don Riccardo Felini presso la cappella della Cattedrale si veda ANTONIO CARLINI, *La cappella musicale del duomo di Trento: il repertorio sotto la direzione di don Riccardo Felini (1893-1923)*, in *Fra Ratisbona e Roma* cit., pp. 103-142.

⁴ VARESCHI, *Riforma della musica sacra* cit., p. 67.

⁵ *Ivi*, p. 55 sg. Sulla figura di Oscar Ulm si veda MARCO PLESNICAR, *Ulm Oscar*, in *Dizionario biografico dei friulani* <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/ulm-oscar/>> [data ultima consultazione: 25 ottobre 2021]. Per un sommario (e pittoresco) quadro dell'operato trentino di Oscar Ulm si veda RENATO LUNELLI, *Un "ceciliano" sostituto di Degasperri*, «Strenna trentina», XXXI, 1954, pp. 91-93.

torno da Roma, confermerà e sosterrà ancora una volta l'allineamento romano della città tridentina.⁶ Eccher rimarrà a Trento prestando servizio in vario modo: è direttore della cappella musicale della Cattedrale, fonda nel 1927 la Scuola diocesana di musica sacra e promuove molti corsi per l'apprendimento del canto gregoriano, a favore in special modo degli istituti femminili di vita religiosa. Instancabile l'attività didattica tenuta in tutta Italia mediante lezioni e conferenze, nella modalità della 'peregrinazione' didattica. Mauro Casadei Turrone Monti, a proposito delle 'peregrinazioni' didattiche di Ettore Ravagnani, altro importante didatta di canto gregoriano del primo Novecento, afferma che questa modalità costituiva «una via più economica ed agile di educazione della musica sacra tramite cui, invece di trasferire allievi in una scuola musicale di un'altra città, veniva invitato un maestro carismatico».⁷ Dal 1931 al 1962 Eccher ricopre la cattedra di musica sacra presso il Conservatorio di Bolzano. Si spegne a Trento nel 1970.⁸

Intensa fu l'attività compositiva. Amelio Fiorini ha curato il catalogo delle opere che ammontano a circa ottocento composizioni.⁹ Si tratta nella presso-

⁶ VARESCI, *Riforma della musica sacra* cit., p. 67.

⁷ MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *Fonti della didattica gregoriana nel Cecilianesimo italiano. Il «Metodo» di Ettore Ravagnani (Solesmes-Graz, 1900-1902)*, in *Fonti della musica sacra: testi e incisioni discografiche*, a cura di Alessandro Argentini e Lucia Ludovica de Nardo, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011 («Quaderno del laboratorio Mirage», 2), pp. 141-166: 146.

⁸ Sulla figura di Eccher si vedano: ALDO BARTOCCI, *Eccher, Celestino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLII, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1993, pp. 271-273; CLOTILDE MORRIGONE, *Eccher, Celestino*, in *Dizionario della musica e dei musicisti. Le biografie*, Torino, UTET, 1985, II, p. 620. Sull'attività pastorale di Eccher si vedano in particolare: *Mons. Celestino Eccher musicista (1892-1970). Atti del convegno di studi sulla figura e l'opera* (Taio, 11 maggio 1991), a cura di Gian Luigi Dardo, Trento, Grafiche Artigianelli, 1992. Si segnalano anche le seguenti tesi di laurea: MARIA SGAGGERO, *Mons. Celestino Eccher*, tesi di magistero discussa presso il Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, Milano, A.A. 1976/77, ed ELETTRA VASSALLO, *Il canto gregoriano nell'insegnamento e nella produzione musicale di Mons. Celestino Eccher*, tesi di laurea discussa presso l'Università degli studi di Padova, Padova, A.A. 1980/81. Un sunto della tesi è offerto in EAD., *Il canto gregoriano nell'insegnamento e nella produzione musicale di Mons. Celestino Eccher*, in *Mons. Celestino Eccher musicista (1892-1970)* cit., pp. 161-180.

⁹ AMELIO FIORINI, *Mons. Celestino Eccher. Catalogo delle opere*, tesi di magistero discussa presso il Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, Milano, A.A. 1976/77. La tesi è stata poi pubblicata in ID., *Monsignor Celestino Eccher*, Trento, Scuola diocesana di musica sacra di Trento, 1982. L'opera a stampa e manoscritta di Eccher è ora conservata presso la Biblioteca diocesana Vigilantium di Trento. I fondi musicali della biblioteca sono stati recentemente inventariati da Cecilia Delama.

ché totalità di composizioni destinate al servizio liturgico, ispirate perlopiù ai dettami del Movimento ceciliano, sebbene dal 1965, con il Concilio Vaticano II che ormai si avviava a conclusione, si avverta un deciso cambio di passo e un interesse verso le nuove istanze conciliari. Da qui, dunque, nascono le ultime composizioni in lingua italiana. Non si trattò di un rinnegamento del proprio passato, ma bensì una pronta risposta ad istanze di natura pastorale. Eccher fu sempre accompagnato da un certo zelo per la cura d'anime, che esercitava in quello che più volte è stato definito 'apostolato musicale', basato sull'idea che la musica potesse e dovesse essere elemento fondamentale per la vita di ogni cristiano.¹⁰

Eccher non fu solo compositore e 'pastore d'anime', ma anche studioso di canto gregoriano. Questa sua specifica attività può essere divisa in due fasi. Un primo periodo, che copre l'arco temporale intercorso tra il soggiorno romano e la fine degli anni Quaranta, vede un maggiore interesse per pubblicazioni di carattere scientifico destinate a un pubblico specializzato. I contributi di questo periodo sono pochi e abbastanza succinti. Dall'inizio degli anni Cinquanta in poi, invece, Eccher è autore di alcuni manuali didattici non più volti ai soli specialisti del settore, ma a chiunque si stesse avvicinando per la prima volta al canto gregoriano. Da 'gregorianista-musicologo', nel tempo Eccher mette maggiormente in luce la veste di 'gregorianista-didatta'.

Legato alla prima fase eccheriana e apparso nel 1931 negli «Atti della società italiana per il Progresso delle Scienze», *Documenti e frammenti paleografici gregoriani della regione tridentina* è forse il contributo più scientifico del corpus dello studioso, dal momento che affronta questioni di paleografia musicale, raccogliendo ed elencando le testimonianze neumatiche del territorio trentino fino al secolo XII.¹¹ Tale lavoro fu probabilmente meditato sulla scia della tesi di magistero discussa dall'autore nel 1926 presso l'allora Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra a Roma, che aveva per argomento l'analisi del codice 60 di Castel Tirolo [I-TIR ms. 50218529 (*olim* n.60)].¹² Il contributo apparso nel 1931 è molto conciso e non si dilunga in

¹⁰ Eccher stesso afferma che «L'infiammare poi alla stessa [al canto gregoriano] i tiepidi cuori, e sostenere la fioca luce, è apostolato». ECCHER, *Il primo gregoriano* cit., p. 4.

¹¹ CELESTINO ECCHER, *Documenti e frammenti paleografici della regione tridentina*, «Atti della società italiana per il Progresso delle Scienze», XIX, 2, 1931, pp. 469-472. Poco più di una breve comunicazione è, invece, l'assai succinto ID., *Due nuovi frammenti di canto liturgico e la tradizione corale dell'epoca*, «Cultura atesina», II, 1948, p. 80.

¹² CELESTINO ECCHER, *Il codice 60 di Castel Tirolo. Illustrazione liturgico-musicale con accenni al luogo di provenienza ed all'opera di composizione dello stesso*, tesi di magistero discussa presso la Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra, Roma, 1926. Sul medesimo codice è

approfondite descrizioni paleografiche dei testimoni; è volto piuttosto a dimostrare che anche in Trentino vi fu una significativa tradizione neumatica. Eccher nella sua trattazione è mosso da un certo 'patriottismo', che lo porta ad affermare orgogliosamente che «san Vigilio [la Cattedrale di Trento] aveva già verso il mille una liturgia con canto gregoriano proprio: ciò che è per noi di primissima importanza».¹³ Il metodo di lavoro di Eccher prevede il confronto delle melodie trãdite dai manoscritti con quelle dell'edizione Vaticana di Pio X; qualora il confronto sia 'positivo', «si depone per l'antichità ed importanza storica»¹⁴ del manoscritto o del frammento.

Con l'avvento degli anni Cinquanta Eccher avvia una nuova stagione di pubblicazioni a scopo didattico. È il caso, ad esempio, di *Note quadrate*, articolo apparso nel 1953 sulla «Rivista musicale italiana». Il titolo è volutamente provocatorio perché volto a mettere in luce come i neumi per la gran parte dei musicisti non siano altro che mere 'note quadrate' di oscura interpretazione. Eccher lamenta una certa ignoranza da parte dei musicisti nei confronti del canto gregoriano, quando afferma che:

sembra a taluni che la musica sia di oggi, e che il mondo occidentale sia rimasto muto per quasi dieci secoli, che nessuno abbia indagato nella teoria musicale, e che il canto uscito dalla mente e dal cuore del musicista medioevale, sia un rozzo relitto chiesastico. Questa mentalità, formatasi nel curriculum di incerti e incompleti studi della musica, è ulteriormente favorita dall'affascinante continuo progresso della moderna teoria armonica e della produzione concertistica; cosicché un diplomando in composizione dopo gli esami, nel mentre discorrerà su quasi tutta la musica degli ultimi quattro secoli, rimane muto allorché si intavola il discorso sui dieci secoli che vanno dalla caduta dell'Impero Romano fino quasi all'ars nova fiorentina.¹⁵

Esponendo le basi della disciplina, Eccher si propone di introdurre gli studenti al canto gregoriano, rivolgendosi «soprattutto a chi per programma statale deve saper abborracciare [*sic*] qualche cosa anche sul canto gregoriano: come avviene per i compositori e per il diploma di organo».¹⁶

stato recentemente prodotto un lavoro più aggiornato in MARCO GOZZI, *I codici liturgici di Castel Tirolo*. Con un saggio di Roberto Sette, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2012 («Monumenta liturgiae et cantus», 1).

¹³ ECCHER, *Documenti e frammenti paleografici della regione tridentina* cit., p. 471.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ CELESTINO ECCHER, *Note quadrate (Considerazioni sul canto gregoriano)*, «Rivista musicale italiana», LV, 1953, pp. 341-361: 341.

¹⁶ *Ivi*, p. 343. Eccher fa riferimento ai programmi ministeriali in vigore in Italia fino alla recente riforma dei Conservatori. Nello specifico, gli studenti della scuola di composizione

La vena didattica è ancor più evidente nei suoi tre manuali di canto gregoriano: *Chironomia gregoriana*, *Accompagnamento gregoriano* e *Il primo gregoriano*. Tutte e tre queste opere, ognuna con un taglio diverso, si prefiggono di alfabetizzare i discenti in merito al canto gregoriano. Eccher si inserisce all'interno di una già consolidata tradizione di simili manuali in lingua italiana, l'importanza e la diffusione dei quali è sintomo della rilevanza che questo repertorio aveva nelle pratiche liturgiche quotidiane almeno fino al Concilio Vaticano II. Tra questi si ricorda il fortunato *Metodo compilato di canto gregoriano* del già citato Ettore Ravegnani, che tanto stimò l'operato solesmense.¹⁷ Caratteristica di tali «manualetti compilativi [era] che sotto la veste modesta celavano una parafrasi corretta dei contenuti solesmensi ed intuizioni pedagogico-divulgative moderne nel criterio 'dal facile al difficile'».¹⁸ Anche Eccher adotta un metodo che partendo dalle basi della disciplina è in grado di guidare il discente verso argomenti via via più complessi e tecnici.

All'interno del corpus eccheriano, *Chironomia gregoriana* è il lavoro che ebbe maggiore fortuna e diffusione, al punto che venne curata un'edizione in lingua tedesca, edita sempre per i tipi Desclée.¹⁹ L'opera introduce i direttori di coro alla chironomia, ovvero alla tecnica che «esprime il movimento che il direttore di coro dovrebbe fare nel guidare i cantori all'interpretazione delle melodie gregoriane».²⁰

durante il periodo medio erano tenuti a seguire il corso di 'Organo complementare e canto gregoriano' la cui licenza prevedeva il superamento di cinque prove: 1) Esecuzione di uno degli otto piccoli preludi e fughe di Bach 2) Modulazioni improvvisate, ed improvvisazione di qualche cadenza con pedale obbligato 3) Lettura a prima vista di un facile brano per organo 4) Rispondere sulla teoria del canto gregoriano 5) Accompagnamento scritto di una melodia gregoriana. Gli studenti di organo, invece, svolgevano più prove relative al canto gregoriano in seno al corso principale di organo.

¹⁷ ETTORE RAVEGNANI, *Metodo compilato di canto gregoriano*, I-II, Solesmes-Graz (Styria), Stamperia di san Pietro-Tipografia dell'I. R. Università, 1900-1902. Si veda anche l'inedito metodo di Angelo De Santi di cui si dà ragione in PIER LUIGI GAIATTO, *La ricezione degli studi solesmensi in Italia alla fine dell'Ottocento: l'inedito metodo di canto gregoriano di Angelo De Santi*, in *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, a cura di Franco Colussi e Lucia Boscolo Folegana, Udine, Forum, 2011, pp. 389-459 (nuovamente edito in ID., *Divitiae salutis sapientia et scientia: scritti musicologici*, a cura di Franco Colussi, Venezia, Fondazione Levi, 2021, pp. 113-191).

¹⁸ CASADEI TURRONI MONTI, *Fonti della didattica nel Cecilianesimo italiano* cit., p. 151.

¹⁹ CELESTINO ECCHER, *Die Cheironomie im Gregorianischen Choral. Dynamik, Bewegung, Transposition oder wie Man den Choral liest und ausführt: theoretischer und praktischer Teil*, Roma, Desclée & C., 1956.

²⁰ ALBERTO TURCO, *Monsignor Eccher ed il canto gregoriano rinnovato*, in *Mons. Celestino Eccher musicista (1892-1970)* cit., pp. 121-126: 124.

Il sottotitolo *Dinamica, movimento, trasporto ossia come leggere ed eseguire il canto gregoriano: teoria e pratica*, anticipando la suddivisione del lavoro in una parte teorica e in una pratica, preannuncia già il taglio pratico-didattico del lavoro. La conferma arriva dallo stesso Celestino Eccher, quando nella prefazione afferma che:

La presente pubblicazione, celebrativa del XXV° della Scuola Diocesana di Musica Sacra in Trento, che fu il campo sperimentale di quanto veniamo affermando e propugnando, esce alla luce con un fine del tutto pratico: formare il Direttore di coro gregoriano, che in ogni Parrocchia od Istituto lo possa artisticamente interpretare e farsene felice apostolo; onde questa sublime veste melodica della solenne Liturgia venga eseguita con intelletto d'amore. [...] Il libro che offriamo alla benevola accoglienza dei nostri amici è principalmente didattico, su cui essi possono imparare quelle indispensabili ed esatte nozioni teorico-esecutive, senza le quali è vano sperare una messa a fuoco del canto gregoriano.²¹

L'orizzonte di lavoro di Eccher è squisitamente solesmense. È sempre lo stesso autore ad autodenunciare la propria filiazione, quando in riferimento alla teoria ritmica solesmense afferma che «fu da noi seguita fedelmente nella stesura del testo teorico».²² Tra la prefazione e la prima parte del manuale, l'autore denuncia quali sono le opere citate o consultate durante la stesura del volume, e non sorprende, quindi, che molte siano legate a Solesmes. Oltre ai lavori di André Mocquereau, Eccher non manca di segnalare alcuni numeri della «Revue Grégorienne», per così dire l'organo di diffusione e amplificazione delle idee solesmensi. Non mancano, poi, nomi legati all'ambiente romano del tempo quali Cardine, Ferretti e Suñol. Eccher non esita ad inserire tra i riferimenti bibliografici anche le disposizioni in materia liturgica e musicale di Pio X e di Pio XII, al fine di rinsaldare il suo legame con le istanze ufficiali in materia musicale provenienti da Roma.²³ Anche nella prefazione, l'autore ricorda che:

l'edizione unica ed obbligatoria [di canto gregoriano] è quella Vaticana; il ritmo più scientificamente provato e praticamente unico è il ritmo naturale esposto dalla Scuola Solesmense e da quel suo sempre più grande maestro che fu il P. Mocquereau; il modo unico poi di esecuzione deve essere quello che discenda logicamente dall'applicazione dei principi ritmico-dinamici del P. Mocquereau, e che soli mettono in

²¹ ECCHER, *Chironomia gregoriana* cit., p. 6 sg.

²² *Ivi*, p. 8.

²³ Per i testi pïani si faccia riferimento a PIO X, *Motu proprio "Tra le sollicitudini"*, «Acta Sanctae Sedis», XXXVI, 1903-1904, pp. 329-339. PIO XII, *Encyclica "Mediator Dei et hominum"*, «Acta Apostolicae Sedis», XXXIX, 1947, pp. 521-603.

luce tutta la bellezza, l'ordine, la potenza ed espressività del canto gregoriano e lo rendono vitale.²⁴

Nei fatti il trattato che Eccher offre ai suoi lettori è una sintesi e una semplificazione delle teorie esposte da André Mocquereau nel suo *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne*.²⁵ In modo particolare, essendo destinato ai direttori di coro, *Chironomia gregoriana* approfondisce le questioni di carattere ritmico e chironomico. L'idea è quella che la linea melodica gregoriana possa essere suddivisa in gruppi irregolari di due o tre suoni che si uniscono tra loro generando strutture ritmiche più ampie. Da qui la possibilità di individuare strutture progressivamente più complesse (dall'inciso alla frase). Inoltre, mediante l'utilizzo di segni grafico-chironomici (linee curve e ondulate disegnate tra le note), è possibile poterle apprezzare visivamente. Oggi tali teorie ritmiche sono state abbandonate, ma già Willi Apel a metà del secolo scorso notava come:

di certo non vi è proprio alcun fondamento storico a sostegno del momento centrale della sua [di André Mocquereau] teoria, quello cioè riguardante i gruppi binari e ternari con i relativi ictus. [...] Il suo lavoro rappresenta in tal modo un misto di precisione storica e di fantasia inventiva.²⁶

Eccher, invece, accetta senza riserve le teorie di André Mocquereau ritenendole proprie del canto gregoriano, il cui movimento così ben ordinato non può che produrre 'mirabili effetti'. Ed è così, infatti, che il capitolo XXIX si sofferma ad analizzare quelli che sono gli effetti di un canto eseguito in tal maniera: santità e decoro, pace e possanza, abbondanza e difesa, luce contro l'errore.²⁷ È chiaro che per Eccher accettare tali teorie non ha solo un risvolto di aderenza ad una presunta corretta prassi esecutiva, ma significa anche inserirsi in una specifica idea del 'cantare il gregoriano', molto vicina alle istanze piane.

Ed è infatti il magistero di Pio X e Pio XII la seconda colonna portante dell'intero lavoro a cui Eccher guarda non solo con reverenza, ma anche con quella obbedienza che egli stesso aveva promesso il giorno in cui ricevette

²⁴ *Ivi*, p. 6.

²⁵ ANDRÉ MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne: théorie et pratique*, Roma-Tournai, Desclée & C., 1908 e 1927.

²⁶ WILLI APEL, *Il canto gregoriano. Liturgia, storia, notazione, modalità e tecniche compositive*, edizione tradotta riveduta e aggiornata da Marco Della Sciucca, Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1998, p. 172.

²⁷ ECCHER, *Chironomia gregoriana* cit., pp. 133-136.

il sacramento dell'ordine.²⁸ È all'insegnamento dei pontefici e ai suoi frutti che Eccher, da 'pastore d'anime' quale è, guarda continuamente, al punto che nella prefazione sente la necessità di specificare che *Chironomia gregoriana* «non è un libro liturgico, destinato a sostituire altri libri di canto in note moderne, già in uso».²⁹

L'esposizione delle teorie chironomiche prende avvio dalla definizione di 'tempo semplice' inteso come «quella durata minima di tempo che occorre per pronunciare una sillaba, emettere un suono melodico ed accompagnarlo con gesto ritmico in modo conveniente all'arte».³⁰ Secondo un piano didattico che passa da elementi semplici ad elementi complessi, si presenta poi il 'tempo composto' che «è formato da due o tre tempi semplici: esso perciò è binario o ternario, ed ha anche neumi rappresentativi del numero delle sue note».³¹ Dopo aver evidenziato come tutti i neumi possano essere ricondotti a gruppi binari o ternari (base questa, come si è vista, della teoria ritmica di André Mocquereau) e aver ricordato che «il primo tempo del gruppo ha un'importanza speciale perché esso inizia il gruppo ed è portatore dell'*ictus* o tesi ritmica»,³² Eccher si appresta ad esporre doviziosamente «regole precise e sicure sì da togliere ogni esitazione»³³ per l'individuazione dei gruppi binari o ternari sulla base dell'*ictus* ritmico.³⁴

²⁸ Gian Luigi Dardo, sottolineando vigorosamente questo aspetto, ebbe a dire che in Celestino Eccher non si può «separare il musicista dal sacerdote». GIAN LUIGI DARDO, *Celestino Eccher, uomo e didatta: espressioni argute e immagini poetiche nei discorsi e negli scritti*, in *Mons. Celestino Eccher musicista (1892-1970)* cit., pp. 93-102: 98. Evidentemente, questo elemento può essere letto in una duplice prospettiva. Da un lato circoscrivere i limiti dell'attività eccheriana, dall'altro lato si mostra come chiave di lettura e comprensione.

²⁹ *Ivi*, p. 7.

³⁰ ECCHER, *Chironomia gregoriana* cit., p. 15.

³¹ *Ivi*, p. 21.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, p. 22.

³⁴ Per cogliere la perentorietà di queste regole, si legga la citazione che segue. «Hanno ictus ritmico, e perciò iniziano un gruppo: a) tutte le note che lo portano scritto (sotto e sopra); b) tutte lo [*sic*] note lunghe per natura o per posizione. Lunga per posizione è la mora vocis. Lunghe per natura sono: Il pressus. Il *sálicus*-pressus, o di seconda forma. Lo *stróphicus*: *bístrophá*, *trístrophá*. L'*oríscus*. La nota precedente il *quilísmá*. c) La prima nota d'ogni neuma: pes, clivis, *tórculus*, *porréctus*, *clímacus*, *scándicus*. L'*ictus* sulla prima nota di questi neumi cessa però se immediatamente preceda o segua un'altra nota con l'*ictus* ritmico scritto, perché due ictus su note semplici consecutive non sono possibili. [...] Nel corso della melodia, una nota sola fra due neumi si congiunge col neuma antecedente, col quale fra [*sic*] gruppo ternario, se il neuma era di due, e fa gruppo di quattro (divisibile in 2+2) se il neuma era

Segue la definizione di ritmo inteso come «il terzo e più alto grado per l'intelligenza e la direzione del canto gregoriano»³⁵ Costituito da due parti, l'arsi e la tesi (o elevazione e deposizione), «esso stabilisce delle relazioni nel succedersi immediato dei tempi semplici e di quelli composti; ne è l'ordine e la forza sintetica».³⁶ Così come il tempo, anche il ritmo si organizza in gradi di complessità via via più crescente: dal 'ritmo elementare' «che ha all'arsi un tempo semplice, ed alla tesi uno o due tempi semplici»,³⁷ al 'ritmo semplice' che si ottiene «se all'arsi, invece di un tempo semplice, si pone un tempo composto binario o ternario ed altrettanto si fa alla tesi»³⁸, al 'ritmo composto' «risultante dalla ripetizione di due o più ritmi semplici».³⁹ Da quest'ultimo, poi, tramite un suo 'sviluppo', si ottiene l'inciso (inteso come 'quarto di frase'), da qui il membro di frase (inteso come 'metà di frase'), ed infine, la frase, ovvero «l'espressione completa e finita di un pensiero».⁴⁰ Nell'espone le tesi ritmiche i riferimenti concreti al repertorio non sono cospicui. Tra i pochi presenti, per spiegare in cosa consista effettivamente il «ritmo elementare», Eccher fa ricorso all'inno *Creator alme siderum*: ogni piede giambico è costituito da due sillabe che corrispondono rispettivamente all'arsi e alla tesi di un ritmo elementare. Esso, infatti, presenta un tempo semplice (ovvero un solo suono) sia all'arsi (o prima sillaba del piede giambico) sia alla tesi (o seconda sillaba del piede giambico).⁴¹

Eccher espone la teoria ritmica di André Mocquereau seguendo il medesimo procedimento, ovvero partendo da elementi più semplici per arrivare a quelli più complessi, e adottando una terminologia analoga, il più delle volte semplice traduzione italiana dell'espressione francese. Anche il modo di impostare graficamente la pagina si rifà a quella adottata dal monaco solesmense: esposizione della teoria mediante brevi capoversi intervallati da esempi in notazione moderna con segni chironomici. Dovendo compiere un'operazione di sintesi, talvolta Eccher risulta essere più sistematico di André Mocquereau stesso, come nel caso, ad esempio, della definizione di 'ritmo elementare'

ternario. [...] Nel canto sillabico l'ictus ritmico va di preferenza sull'ultima sillaba di parola (*dies*); se poi la parola è sdrucchiola, essa vuole un ictus anche sull'accento (*filio*)». La trattazione è inframmezzata da esempi musicali. *Ivi*, pp. 22-27.

³⁵ *Ivi*, p. 33.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ivi*, p. 35.

³⁸ *Ivi*, p. 42.

³⁹ *Ivi*, p. 46.

⁴⁰ *Ivi*, p. 59.

⁴¹ *Ivi*, p. 36.

e 'ritmo semplice', concetti che nel trattato del monaco solesmense non vengono precisamente definiti e distinti tra loro.⁴²

A differenza di André Mocquereau, Eccher non inserisce nel corso della trattazione esercizi per il discente, ma elabora una corposa appendice in cui dà ragione pratica delle teorie chironomiche esposte. Un cospicuo numero di composizioni gregoriane è trascritto in notazione moderna con l'aggiunta dei segni chironomici.

Sulla stessa impronta didattica si colloca *Accompagnamento gregoriano*, trattato dedicato all'organista Enrico Girardi, edito per i tipi Desclée nel 1960 e che affronta il tema dell'accompagnamento organistico. L'opera si suddivide in tre parti dedicate rispettivamente alla melodia, l'accompagnamento e lo stile. Si apre con una breve prefazione e si conclude con un'appendice sulle principali forme polifoniche legate all'ambito sacro e con un cospicuo numero di saggi di accompagnamento all'organo.

Dopo una presentazione sommaria della grammatica gregoriana, Eccher riassume le teorie ritmiche già discusse in *Chironomia gregoriana*, passando poi ad analizzare più nel dettaglio le regole armoniche e modali indispensabili per accompagnare all'organo il canto gregoriano. Per Eccher tali regole non solo sono «naturali ed ovvie»,⁴³ ma sono anche «connaturali alla monodia da accompagnare».⁴⁴

Per l'organista, ai fini di salvaguardare tali regole, e, quindi, di preservare la natura del canto gregoriano, «è necessario attenersi all'accordo maggiore e minore e al loro primo rivolto. Resta escluso l'accordo diminuito sul VII grado, tranne che nel suo primo rivolto, purché risolve al VI grado e non al I. [...] Si evita l'accordo di quarta e sesta di tipo maggiore (gradi principali) che è assolutamente cadenzante».⁴⁵ In sintesi, pur volendo rispettare la naturale 'armonia' del canto gregoriano, Eccher utilizza espressioni e procedimenti tipici dell'armonia tonale (accordo maggiore, vi grado, ecc.). Tuttavia, è lo stesso Eccher a ribadire che l'accompagnamento non deve risultare troppo 'tonale' (ad esempio, con l'impiego dell'accordo di quarta e sesta), perché ciò rischia di minare la naturale 'armonia' del canto gregoriano.

Il cortocircuito è abbastanza evidente. Da un lato si afferma l'indipendenza della melodia gregoriana da istanze che non le siano proprie (tonalità), dall'altro per accompagnarla all'organo si utilizza il linguaggio che è proprio

⁴² Come viene notato da Eccher stesso in *ivi*, p. 34.

⁴³ ECCHER, *Accompagnamento gregoriano* cit., p. 35.

⁴⁴ *Ivi*, p. 36.

⁴⁵ *Ivi*, p. 37.

a queste istanze. Il concetto stesso di ‘armonica gregoriana’, così come presentato da Eccher risulta preconcepito, presuppone, cioè, che il canto gregoriano abbia di per sé delle caratteristiche che ne permettano un accompagnamento armonico. Per Eccher «lo stendere un accompagnamento gregoriano è paragonabile all’arte di restauro delle antiche pitture, che debbono essere ripristinate nel loro originario colore, fin nei minimi particolari».⁴⁶ Allo stesso tempo, però:

non si può né precederla [presumibilmente nel senso di prendere il sopravvento sulla melodia], né caricarla di accordi, né deviarla o dirigerla dove essa non vuole andare. Per questo tutta la tecnica dell’accompagnamento sta: 1) nel semplificare 2) nel nascondersi 3) nel non contraddire o controindicare tanto dal lato armonico quanto e soprattutto da quelli ritmico e modale.⁴⁷

In tutta la trattazione Eccher fa abbondante uso del lessico armonico: consonanza, appoggiatura, basso, sincope ritmico-armonica, dissonanza, accordo, armatura di chiave, trasposizione. Una volta ‘steso il basso’ si suggerisce perfino di adottare la numerica, prestando sempre attenzione che «la melodia gregoriana, ben accompagnata, debba proiettare nell’accompagnamento il suo ritmo, il suo modo e la sua naturale armonia».⁴⁸

Eccher cammina sempre su questo doppio filo: da un lato la volontà di rimanere ‘fedele’ alla natura del canto gregoriano, dall’altro l’utilizzo di terminologie e tecniche che non si confanno al canto gregoriano, ma che rimandano ad altri contesti sonori.

Tale maniera di appropiare l’accompagnamento al canto gregoriano non è solamente propria di Eccher, ma, al contrario, anche in questo caso ha una tradizione manualistica abbastanza longeva. Si pensi, ad esempio, al fortunato *Metodo d’accompagnamento gregoriano e di composizione degli otto modi* del veneziano Giulio Bas, apparso sempre per i tipi Desclée nel 1920, ovvero quarant’anni prima dell’analogo lavoro di Eccher, il quale non esitò a citare l’opera di Giulio Bas tra i riferimenti bibliografici.⁴⁹ D’altra parte l’orizzonte delle due opere è molto simile, a conferma di come anche in questo ambito Eccher si inserì nel solco di una consolidata tradizione trattatistica.

⁴⁶ *Ivi*, p. 35.

⁴⁷ *Ivi*, p. 5.

⁴⁸ *Ivi*, p. 76.

⁴⁹ GIULIO BAS, *Metodo d’accompagnamento gregoriano e di composizione negli otto modi*, Roma, Desclée & C., 1920.

L'appendice relativa al rapporto gregoriano-polifonia è di stampo squisitamente cecilianista.⁵⁰ Per la polifonia vocale l'*exemplum* è l'indiscusso Palestrina, «sommo modello del genere [...] non mai abbastanza studiato».⁵¹ Per la polifonia strumentale, invece, l'*exemplum* è Frescobaldi. Eccher vede in Ludovico Grossi da Viadana un punto di svolta decisivo nella storia della musica sacra: a lui attribuisce l'introduzione del basso continuo e quindi l'avvio alla 'musica sacra moderna'. Da qui, secondo la classica tradizione storiografica di impianto cecilianista, ha avuto origine ogni genere di male, dal momento che «i contatti gregoriani vanno man mano spegnendosi; e subentra la *lirica* religiosa, d'un genere meno elevato, e vieppiù soggettiva e vieppiù sentimentale, talvolta formalistica, e poi da ultimo romantica, persino plateale; sit venia verbis!».⁵²

Dedicato ad André Mocquereau, *Il primo gregoriano* viene edito nel 1962 per i tipi di Carrara. Il volumetto si presenta come una snella grammatica del canto gregoriano destinata ai *pueri cantores*. L'intento è di:

mostrare l'alto ideale del loro ufficio [dei cantori], la dignità cui vengono elevati, la preghiera che promuovono e lo apostolato che esercitano, uniti al celebrante nelle sacre funzioni, quale voce delegata della Sacra Assemblea. Il Regno di Dio viene da loro attuato e promosso; e noi pare confidiamo con essi di non andar delusi e privi dell'evangelico 'denaro' che il Signore pattuì coi lavoratori della sua vigna, e distribuì poi incominciando dagli ultimi sino ai primi.⁵³

Stando a queste premesse, il volumetto nasce con l'intento di istruire i ministri preposti al servizio musicale durante l'azione liturgica. Per questo motivo, nella prosa eccheriana i riferimenti evangelici sono molto frequenti, al punto di aprirsi ad immagini mistico-religiose, e ciò caratterizza un po' tutta la produzione della seconda fase. Ad esempio, in *Accompagnamento gregoriano* il canto gregoriano viene definito come «la 'regina' che sta accanto al divino Re nel culto solenne».⁵⁴ O ancora, si afferma che «la regalità del gregoriano si manifesta già dalla sua morfologia: scrittura quadrata, sacrale; neumi semplici e via via composti di lunghi vocalizzi. Il suo ritmo è completo, esatto, nobile, espressivo; vario nelle forme che lo sintetizzano quale sostegno del testo di cui la melodia è ancella. Ancella-regina o regina-ancella,

⁵⁰ ECCHER, *Accompagnamento gregoriano* cit., pp. 141-157.

⁵¹ *Ivi*, p. 154.

⁵² *Ivi*, p. 155.

⁵³ ECCHER, *Il primo gregoriano* cit., p. 95.

⁵⁴ ECCHER, *Accompagnamento gregoriano* cit., p. 203.

essa sta al suo posto nel modo voluto dalla Mistica Sposa, dallo Spirito Santo illuminata e ordinata». ⁵⁵ Così che l'organista possa essere apostrofato quale «accompagnatore della Regina». ⁵⁶ Si tratta di un linguaggio non pienamente scientifico, ma che Eccher utilizza perché interessato a formare non solo dei gregorianisti, ma dei ministri per il culto divino.

Non è un caso, dunque, che nel *corpus* eccheriano le pagine più interessanti siano quelle legate alla pratica liturgica effettiva, ambito che più sta a cuore ad Eccher. Tra i paragrafi più aggiornati nel linguaggio e nell'idea rientrano i numeri 194-197 di *Accompagnamento gregoriano*:

194 – Il canto gregoriano accompagna la Liturgia in tutti i suoi momenti, e viene eseguito, in diverso modo e grado, dalle persone che nella Liturgia agiscono: celebrante, ministri, lettore, schola, e popolo.

195 – Esso ha perciò una 'funzionalità', che nel mentre gli permette ogni adattamento, non cessa però di essere soggetta all'arte del recitare in pubblico, in modo solista o corale; oppure di evolversi in melodie convenienti al momento liturgico ed alla schola; e in veste o sillabica, o neumatica, o melismatica.

196 – Non sempre può essere accompagnato; anzi l'accompagnamento è escluso per il canto del celebrante e ministri (diacono e suddiacono), del lettore e dei versicolari. È consentaneo che anche le risposte e acclamazioni del popolo non s'accompagnano. Vi allude l'Istruzione sulla musica sacra del 3-IX-1958, la cui conoscenza pratica è indispensabile all'accompagnatore; sia per le molte e precise disposizioni nella stessa contenute (n. 16b, 21c, 29, 60-67, 80-84); per il largo orizzonte che apre (n. 26, 27, 45); e per la cultura liturgica pratico-artistica che si esige con urgenza in chi tocca l'organo (n. 65, 16, 4), strumento liturgico per eccellenza (n. 98, 108, 115, 117 ecc.).

197 – L'accompagnamento invece può essere richiesto, lecito e possibile, per sostenere la Schola o il popolo. È perciò che esaminiamo a parte le diverse specie di canto da accompagnarsi, e il modo conveniente a ciascuna specie. ⁵⁷

Citando la recentissima *Istruzione* piana, l'autore condensa in queste righe molti temi (tra gli altri: partecipazione del popolo, cultura liturgica dei ministri/cantori, importanza dell'organo) su cui il mondo cattolico stava da tempo riflettendo e che di lì a poco sarebbero stati più ampiamente sviluppati (e in taluni casi profondamente riletti) nella costituzione conciliare sulla sacra liturgia prodotta in seno al Concilio Vaticano II. ⁵⁸ Gli anni in cui Ec-

⁵⁵ *Ivi*, p. 137.

⁵⁶ *Ivi*, p. 138.

⁵⁷ *Ivi*, p. 92.

⁵⁸ PIO XII, *Instructio de Musica Sacra et Sacra Liturgia*, «Acta Apostolicae Sedis», LV, 1958, pp. 630-663. SACROSANCTUM CONCILIUM OECUMENICUM VATICANUM II, *Constitutio de Sacra Liturgia*, «Acta Apostolicae Sedis», LVI, 1964, pp. 97-138.

cher scrive *Chironomia gregoriana e Accompagnamento gregoriano* sono già attraversati da un trepidante fervore in materia liturgica e vedono in Pio XII un attento e scrupoloso riformatore. D'altra parte, molti furono gli interventi a favore della liturgia e della musica sacra, i quali, partendo dall'enciclica *Mediator Dei* del 1947, trovarono il proprio coronamento nella già ricordata *Istruzione* del 1958.⁵⁹ Eccher recepisce questi interventi, li condensa nei suoi manuali e se ne serve per rileggere la secolare esperienza del canto gregoriano. A suo modo, Eccher fu personaggio di spicco e testimone della felice stagione che si era aperta con la seconda parte del pontificato di Pio XII, in cui già si assisteva, forse inconsapevolmente, all'inizio di una nuova stagione, che, sebbene ancora guardasse con zelante reverenza al *Motu Proprio* di Pio X, faceva trapelare sentori di rinnovamento.⁶⁰

Letta in questa prospettiva e contestualizzazione, la produzione eccheriana assume tutt'altra luce. Se, da un lato, questa denota una certa riluttanza all'aggiornamento scientifico, preferendo, invece, la riproposizione di teorie vetuste e già superate negli anni Cinquanta e Sessanta stessi (in particolare quelle ritmiche), dall'altro lato essa evidenzia un certo aggiornamento per quelle che sono le esigenze musicali della Chiesa in quel momento. Lo sguardo di Eccher al canto gregoriano non è principalmente di tipo storico, quanto pratico-didattico. Per Eccher non si tratta di coglierlo nella sua complessità storica, ma in quanto elemento essenziale dell'azione liturgica, proprio secondo la definizione che ne viene data nell'Istruzione piana:

⁵⁹ PIO XII, *Enciclica "Mediator Dei et hominum"* cit.; ID., *Instructio de Musica Sacra et Sacra Liturgia* cit. In questa sede si utilizza l'espressione 'musica sacra' nel significato che le viene attribuito in maniera più generica, ovvero di musica legata al contesto ecclesiastico. Sui problemi ermeneutici che tale espressione porta con sé alla luce delle riflessioni del Concilio Vaticano II, si rimanda a DANIELE SABAINO, *La definizione di 'musica liturgica' nel dibattito post-conciliare*, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra in occasione del centenario di fondazione del PIMS* (Roma, 26 maggio – 1 giugno 2011), a cura di Antonio Addamiano e Francesco Luisi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, I, pp. 87-106.

⁶⁰ Anche Enrico Cattaneo sottolinea la vivacità del pontificato di Pio XII. ENRICO CATTANEO, *Il culto cristiano in Occidente*, Roma, CLV Edizioni, 2016², pp. 508-517. Molto più tiepido, invece, è il giudizio di Felice Rainoldi che vede nell'attività di Pio XII non tanto un momento di passaggio, quanto un punto di conclusione di una stagione che aveva visto l'avvio con il predecessore Pio X. FELICE RAINOLDI, *Traditio canendi. Appunti per una storia della musica dei riti cristiani cantati*, Roma, CLV Edizioni, 2000, p. 532. È interessante notare come Annibale Bugnini, tra i protagonisti della riforma liturgica del secolo scorso, nel titolo di una pubblicazione monografica relativa all'argomento in questione consideri come un unico arco temporale gli anni intercorsi tra il 1948 e il 1975. ANNIBALE BUGNINI, *La riforma liturgica (1948-1975)*, Roma, CLV Edizioni, 1997² («Bibliotheca Ephemerides Liturgicae-Subsidia», 30).

Il canto gregoriano da usarsi nelle azioni liturgiche è il canto sacro della Chiesa romana, il quale per antica e veneranda tradizione, religiosamente e fedelmente coltivato e ordinato o modulato anche in tempi più recenti secondo esemplari dell'antica tradizione, viene proposto per l'uso liturgico nei rispettivi libri approvati dalla S. Sede.⁶¹

Credo, dunque, che sia giunto il tempo di rivalutare il lascito di Eccher a partire proprio da questo fatto, ovvero dal progressivo passaggio da un interesse verso il canto gregoriano di impianto storico-critico ad uno più didattico e finalizzato al culto divino. I tre saggi eccheriani, infatti, non si rivolgono al ristretto pubblico di specialisti del settore, ma, essendo destinati a un pubblico da iniziare al canto liturgico, si aprono a quelle che sono le necessità della Chiesa che Eccher percepisce essere rilevanti nel momento in cui li scrive. Non si tratta, dunque, di opere con finalità principalmente scientifica, ma anche educativo-pastorale. Con ciò non si discredita l'opera e l'attività di Eccher, ma al contrario la si coglie nella sua complessità e rilevanza e la si colloca nel contesto che più le è proprio, ovvero quello dell'inflessa promozione e diffusione del canto gregoriano che tanto impegnò il mondo cattolico durante il primo Novecento.

Se da un lato la lettura di questi manuali può apparire oggi quasi come un'operazione archeologica, dall'altro ci fornisce interessanti testimonianze di come si intendesse il canto gregoriano nella prima metà del Novecento e in special modo in quella curiosa stagione che fu il decennio precedente al Concilio Vaticano II, che, come Giano Bifronte, volgeva lo sguardo a più direzioni. Eccher non si tira indietro alle sfide poste dal suo tempo, ma per mezzo dei suoi scritti didattici sprona affinché «al canto gregoriano si ridia vita, e la sua vita; ed esso sarà, da solo, un sale che risana gusti corrotti e dissipa secolari pregiudizi».⁶² In queste parole può essere riassunto il senso del pensiero eccheriano.

⁶¹ «Cantus gregorianus in actionibus liturgicis adhibendus, est cantus sacer Ecclesiae romanae, qui, ex antiqua et veneranda traditione, sancte et fideliter excultus et ordinatus, vel recentioribus quoque temporibus iuxta priscae traditionis exemplaria modulatus, in respectivis libris, a Sancta Sede rite approbatus, ad usum liturgicum exhibetur». PIO XII, *Instructione de Musica Sacra et Sacra Liturgia* cit., p. 633.

⁶² ECCHER, *Chironomia gregoriana* cit., p. 69. Queste parole, come ammette lo stesso Eccher, riprendono alcune immagini dell'introduzione al *Motu Proprio* di Pio X. PIO X, *Motu proprio "Tra le sollecitudini"* cit., pp. 329-331.

GIOVANNI CUNEGO

Università degli Studi di Pavia. Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali
 giovanni.cunego01@universitadipavia.it

Sommario

L'articolo si propone di rileggere criticamente l'apporto di Celestino Eccher nell'ambito degli studi sul canto gregoriano, esaminando in special modo la produzione didattico-manualistica degli anni Cinquanta e Sessanta (Chironomia gregoriana, Accompagnamento gregoriano e Il primo gregoriano). Ad ora, la letteratura non ha indagato questo specifico aspetto della multiforme attività di Celestino Eccher, preferendo approfondire i contributi che egli diede in ambito compositivo ed esecutivo. L'articolo, cercando di colmare un vuoto negli studi di settore, invece, si prefigge di indagare questo specifico ambito dell'attività eccheriana con lo scopo di cogliere il pensiero di Celestino Eccher circa il canto gregoriano e, di conseguenza, valutarne criticamente l'apporto. Più che all'interno del filone della letteratura scientifica di settore, il lavoro di Celestino Eccher, con il suo taglio prevalentemente pratico-didattico, può essere ricondotto al clima cattolico di indefessa promozione del canto gregoriano che tanto caratterizzò il primo Novecento e che ricevette nuova linfa proprio negli anni Cinquanta sotto il pontificato di Pio XII. Questa prospettiva permette da un lato di cogliere i limiti dell'attività eccheriana, dall'altro di leggere il pensiero di Celestino Eccher nel contesto in cui ha preso forma.

Parole chiave

Celestino Eccher, canto gregoriano, chironomia, accompagnamento organistico, Pio XII

ALBERTO DELAMA

Il “De profundis di Cefalonia” di Luciano Chailly tra impegno etico-civile, teatralità e sperimentalismo grafico¹

L'unico riferimento al *De profundis di Cefalonia* (1980-81)² di Luciano Chailly (1920-2002)³ si trova nel suo ultimo libro, un'autobiografia scritta e pubblicata sulla soglia dei settant'anni:

¹ Questo contributo nasce nel contesto dei miei studi di dottorato e in generale delle celebrazioni del triennio 2020-22, durante il quale vengono ricordati rispettivamente il centenario della nascita e il ventennale della morte di Luciano Chailly. Ringrazio sentitamente gli eredi Chailly, che hanno sostenuto la pubblicazione di questo studio su una composizione inedita alla quale l'autore era evidentemente legato per le profonde implicazioni religiose ma anche etico-civili. Ringrazio inoltre il personale dell'Archivio provinciale di Trento – presso il quale il Fondo Chailly è conservato e valorizzato –, in particolare nelle persone del direttore Armando Tomasi e Isabella Bolognesi. In questo articolo la sigla “APTn, LC” indica l’“Archivio provinciale di Trento, Fondo Luciano Chailly”, seguita dal numero o numeri d'unità archivistica secondo quanto segnalato in *Luciano Chailly. Inventario dell'archivio (1920-2002)*, a cura di Mirella Duci e Novella Forner, Trento, Soprintendenza per i Beni culturali-Ufficio beni librari archivistici e Archivio provinciale, 2020.

² La partitura manoscritta inedita si trova in APTn, LC, nn. 27 (copia calligrafica e fotocopia), 194 (riproduzione facsimilare), 339 (manoscritto a matita e appunti). Secondo quanto riportato sul manoscritto a matita e sull'ultima pagina della copia calligrafica, il *De profundis di Cefalonia* fu composto a Milano e a Pieve di Ledro (in provincia di Trento, dove la famiglia Chailly possiede uno *chalet* dagli anni Sessanta) tra il 22 novembre 1980 e il 17 gennaio 1981.

³ Attorno alla figura del compositore negli ultimi anni si è risvegliato un certo interesse storiografico e musicologico. È possibile trarre un primo inquadramento biografico ed estetico dalle cinque monografie a firma dello stesso autore: LUCIANO CHAILLY, *I personaggi*, Bologna, L'Autore Libri, 1972; ID., *Cronache di vita musicale*, Roma, De Santis, 1973; ID., *Taccuino segreto di un musicista*, Bologna, Barghigiani, 1974; ID., *Buzzati in musica. L'opera italiana nel dopoguerra*, Torino, Eda, 1987; ID., *Le variazioni della fortuna. Storie di un musicista*, Milano, Camunia, 1989. I contributi musicologici più recenti sono: *Il suono conquistato e organizzato. La musica secondo Luciano Chailly*, a cura di Alberto Delama e Marco Uvietta, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2022; *Luciano Chailly. Oltre il tritematico*, a cura di Maria Maddalena Novati, Marina Vaccarini e Carlotta Ghiretti, Milano, Die Schachtel-NoMus, 2020; *Severe di lamentazioni e di echi teneri e segreti. Omaggio a Luciano Chailly (1920-2002)*, a cura di Nicola Badolato, Roma, Aracne, 2012. Per una bibliografia e un ragguaglio sulle iniziative convegnistiche attorno al compositore si consulti CARMELA BONGIOVANNI, *Luciano Chailly: bibliografia ragionata*, in *Il suono conquistato e organizzato* cit., pp. 263-298.

Il più recente dei miei lavori sacri è il *De Profundis di Cefalonia*, che fa parte del filone antinazista, essendo dedicato «ai 5.000 soldati italiani della Divisione Acqui massacrati a Cefalonia per rappresaglia dalle truppe germaniche».

Concepì tale lavoro per tre cori: uno in lingua italiana su versi dello zio Giuseppe Ravegnani, uno in lingua tedesca su testi di Eisner e Petzold ed uno a cappella in lingua latina che canta «all'interno» (ossia in un'altra dimensione) il salmo liturgico, interpolato dagli interventi drammatici dei cori precedenti. In luogo dell'orchestra, il sostegno strumentale è costituito da tre organi elettrici che accompagnano il coro italiano e da 16 timpani che accompagnano quello tedesco.

Lo «speravit anima mea» del *De Profundis* mi porta la mente al pensiero della fine.⁴

Con un linguaggio, al solito, preciso e diretto, Chailly tratteggia gli elementi principali del proprio lavoro composto quasi dieci anni prima: una pagina densa, d'ampio respiro, ricca di significati e civilmente impegnata, che l'autore considera vera rappresentante della propria produzione sacra.⁵ Evidentemente, sull'onda di un forte e genuino impegno civile e antifascista, Chailly venne indotto a concepire una composizione unica, dedicata alla memoria di un evento sconvolgente per la coscienza italiana ed europea. Per molte ragioni, questa pagina spicca nettamente nella sua produzione (sacra e non); anche se a un primo sguardo essa pare permeata principalmente da una teatralità di stampo laico piuttosto che religioso, avremo modo di vedere come Luciano Chailly sia riuscito a sintetizzare due delle 'anime' che gli fecero muovere importanti passi lungo la sua carriera artistica: quella di musicista vocato al teatro e quella di uomo sensibile alle tematiche religiose.

Dunque, i piani del sacro e del teatro, quest'ultimo con le sue implicazioni spaziali e gestuali, si intersecano in questo imponente brano inedito e – per le informazioni di cui disponiamo – sinora mai eseguito, date le insolite dimensioni strumentali e corali. I due piani che sorreggono l'intera composizione sono quindi anche un'importante chiave di lettura per avvicinare, inquadrare e apprezzare il *De profundis di Cefalonia*. Iniziamo da una breve analisi delle fonti letterarie per poi affrontare le varie implicazioni drammatiche che danno forza vitale alla composizione.

⁴ CHAILLY, *Le variazioni della fortuna* cit., p. 204 sg.

⁵ Per un'ampia panoramica riguardo alla produzione sacra del compositore si veda SALVATORE DE SALVO FATTOR, *Luciano Chailly e la musica sacra*, in *Il suono conquistato e organizzato* cit., pp. 173-199.

Le fonti letterarie

Come dichiarato dallo stesso autore, le fonti letterarie per la parte 'laica' sono tre: due in lingua tedesca e una in italiano. Le poesie tedesche sono *Letzter Marsch* [Ultima marcia] di Kurt Eisner (1867-1919)⁶ e *Die Erde und der Krieg* [La terra e la guerra] di Alfons Petzold (1882-1923),⁷ mentre il poema italiano è *Lamento* di Giuseppe Ravegnani,⁸ zio di Luciano Chailly. Quest'ultimo testo era già stato impiegato per una composizione di una certa importanza: *Lamento dei Morti e dei vivi per soli, due cori e due orchestre* op. 180, iniziato nel novembre 1949 e terminato il 24 gennaio 1950.⁹ Già in questo lavoro giovanile il compositore aveva avuto modo di dimostrare un saldo pensiero teatrale:

Decisi di far cantare i vivi e di far parlare i morti, distinguendo l'orchestra dei vivi (archi e timpani) da quella dei morti (flauto – oboe – tromba – corno – pianoforte – gran cassa – tam tam – piatto sospeso), e predisponendomi a caratterizzare ogni morto con l'accompagnamento di un dato aggregato strumentale (*Il bambino*: tam tam – flauto e oboe su tessuto dodecafonico; *La fanciulla*: pianoforte – corno – gran cassa – piatto, su *ostinato*, ecc.) [...].¹⁰

⁶ Vedi ANTON RITTHALER, *Eisner, Kurt*, in *Neue Deutsche Biographie*, IV, Berlin, Duncker & Humblot, 1959, p. 422 sg. (online: <<https://www.deutsche-biographie.de/sfz12945.html>> [consultato il 2 settembre 2021]).

⁷ Le due poesie sono pubblicate in lingua originale e tradotte in *Poesia operaia tedesca del '900. Studio antologico di Maria Teresa Mandalari*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 112-115; 132 sg. Apprendo da RAINER NOLTENIUS, *Petzold, Alfons*, in *Neue Deutsche Biographie*, XX, Berlin, Duncker & Humblot, 2001, p. 275 sg. (online: <<https://www.deutsche-biographie.de/sfz95082.html>> [consultato il 2 settembre 2021]) che lo pseudonimo dell'*Arbeiterschriftsteller* era «De Profundis»; si tratta di una coincidenza di cui probabilmente Chailly era all'oscuro, poiché se ne fosse stato a conoscenza non avrebbe mancato di sottolinearla (d'altra parte, nell'edizione di Mandalari vengono riportate delle brevi biografie dei poeti, e alla voce dedicata a Petzold – p. 232 sg. – non viene segnalato lo pseudonimo).

⁸ La poesia è pubblicata in GIUSEPPE RAVEGNANI, *Quasi una fiaba*, Sarzana, Carpena, 1963, pp. 103-114. Con questa raccolta Ravegnani nel 1964 vinse a Napoli il Premio nazionale di poesia "Sebeto"; in APTN, LC, n. 1059 è presente la copia personale del compositore con dedica dello zio datata «aprile 1964». Alle pagine della sesta parte della raccolta poetica, intitolata *Lamento. Coro a più voci*, Chailly sottolineò i versi che sarebbero stati utilizzati nel *De profundis di Cefalonia*, e inoltre annotò che il testo era stato musicato nel 1950 per *Lamento dei Morti e dei vivi*. Per un agile inquadramento biografico e un ragguglio sulla bibliografia del letterato si veda la nota 1 di NICOLA BADOLATO, *Luciano Chailly critico e divulgatore di musica*, in *Il suono conquistato e organizzato* cit., pp. 153-169: 153.

⁹ La partitura inedita si trova in APTN, LC, nn. 9, 42-43, 239.

¹⁰ LUCIANO CHAILLY, *Storia della mia musica*, I, p. 55, in APTN, LC, nn. 682, 687-688 (si

A distanza di trent'anni la stessa fonte letteraria si rivela utile per un nuovo lavoro d'ampio respiro che tratta il delicato tema della morte. In entrambi i casi Chailly ‘sfrondò’¹¹ il poemetto per una più agile versione musicale, accogliendo i versi che meglio si adattavano alle esigenze drammatiche della composizione. Nel caso del *De profundis di Cefalonia*, l'operazione fu ancora più drastica, in quanto viene a mancare l'impostazione ‘drammatica’ dell'originale di Ravegnani: i personaggi vivi e morti (sia solisti sia corali) non fanno parte della nuova composizione, ma Chailly estrapolò solamente dei versi che ritenne particolarmente efficaci per gli intenti espressivi prefissi.

Anche le poesie di Eisner e Petzold non si trovano trasposte in musica nella loro interezza, ma furono selezionati dei versi isolati. L'unica modifica importante riguarda il sesto verso della terza stanza di *Letzter Marsch*, dove Chailly cambiò tempo verbale: «Liegt nichts dran: | Du warst ein Mann!» [Non ha importanza: | tu eri un uomo!]¹² diventa «Liegt nichts dran: | Du bist ein Mann!» [Non ha importanza: | tu sei in uomo!]. Riguardo a questo preciso cambiamento, potremmo forse ipotizzare che il compositore abbia voluto cambiare prospettiva, alimentando un sentimento di speranza e facendo forza su un senso d'incitamento, di esortazione per il soldato in marcia; per raggiungere questo effetto, il tempo presente si rivela sicuramente più efficace rispetto all'imperfetto.

Perché per la parte corale tedesca Chailly prese spunto da due *Arbeiterdichtungen* [poesie operaie]? Dagli appunti lasciatici dall'autore non giunge una risposta, ma è possibile che il compositore fosse stato affascinato dalla particolare espressività dei due componimenti poetici. D'altra parte, lo studio introduttivo di Maria Teresa Mandalari fornisce importanti spunti per addentrarsi storicamente ed esteticamente nel mondo delle poesie da lei raccolte nell'edizione del 1974, e riferendosi proprio alla lirica *Die Erde und der Krieg* di Alfons Petzold afferma: «ha una propria ispirazione sentita, un'aspirazione al riscatto oltre l'odio, oltre la tenebra del momento».¹³ Luciano Chailly non poté che fare riferimento a questa edizione, e infatti lo appuntò nel dattiloscritto introduttivo alla partitura: è quindi possibile che, anche

tratta di tre copie dello stesso documento). Si tratta di un dattiloscritto inedito che raccoglie preziose informazioni biografiche e sulla genesi delle composizioni dell'autore dalla giovinezza sino al 1967 (dall'anno successivo ricevette l'incarico di direttore artistico del Teatro alla Scala di Milano e non proseguì la stesura dello scritto). Ringrazio gli eredi Chailly per aver consentito la consultazione e lo studio di questo importante scritto.

¹¹ *Ibidem.*

¹² Mi attengo alla traduzione, anche quando libera, di Maria Teresa Mandalari in quanto anche Luciano Chailly vi fece riferimento.

¹³ *Poesia operaia tedesca del '900* cit., p. 38.

leggendo lo scritto di Mandalari, sia rimasto affascinato dalle poesie raccolte (e forse in particolare da *Die Erde und der Krieg*) e abbia deciso di trasportarle in musica. Le parole di Mandalari forniscono dunque un'ulteriore chiave di lettura per il *De profundis di Cefalonia*: una composizione che mira al riscatto al di là dell'odio e unisce le parti allora contrapposte per superare le tenebre e gli orrori del conflitto bellico. Quindi, è come se Chailly avesse voluto tracciare un parallelo tra la classe operaia, autrice delle poesie, e i soldati italiani e tedeschi: entrambe le categorie gridano «de profundis», un disperato, comune lamento alla divinità; nel caso delle truppe italiane e tedesche, finalmente unite dopo la tragica lotta sul campo di battaglia.

Le due poesie tedesche sono radicalmente diverse tra loro; in particolare, quella di Kurt Eisner (*Letzter Marsch*) presenta versi brevi e intensi che con poche parole esprimono un'immediata, violenta drammaticità. Diversamente, il componimento di Alfons Petzold è più posato, lirico e solenne, i versi sono più lunghi e la commozione religiosa traspare chiaramente.

Tra sacro e teatro

Il *De profundis di Cefalonia* appartiene alla produzione tarda di Luciano Chailly; all'inizio degli anni Ottanta il compositore aveva al suo attivo un numero a dir poco imponente di composizioni strumentali e vocali – tra cui dodici lavori di teatro musicale – e soprattutto importanti esperienze come direttore artistico presso prestigiosi enti musicali italiani: il Teatro alla Scala di Milano per due mandati (1968-1971, 1977-1979), il Teatro Regio di Torino (come consulente, 1972-1973), l'Angelicum di Milano (1973-1975) e l'Arena di Verona (1975-1976),¹⁴ senza contare i sedici anni giovanili alla Rai (1951-1967, prima a Milano e poi a Roma),¹⁵ che gli avevano permesso di entrare in contatto e collaborare con interpreti di fama internazionale e di accedere a un vastissimo repertorio cameristico, sinfonico e operistico sia della grande tradizione sia contemporaneo.

¹⁴ Queste informazioni biografiche possono essere reperite in CHAILLY, *Le variazioni della fortuna* cit. e – in maniera schematica – riassunte nel sito dedicato al compositore <<https://www.cultura.trentino.it/Luciano-Chailly/Direttore-artistico>> [consultato il 2 settembre 2021].

¹⁵ Per approfondire vari aspetti legati al periodo presso la Rai si veda: MARIA MADDALENA NOVATI, *Luciano Chailly e la Rai*, in *Il suono conquistato e organizzato* cit., pp. 135-152; *Luciano Chailly e la produzione Rai*, in *Luciano Chailly. Oltre il tritematico* cit., pp. 39-43; MARIA MADDALENA NOVATI – LORENZO PISANELLO, *L'opera di Chailly in Rai e nello Studio di Fonologia: come conservare un'eredità culturale*, in *Severe di lamentazioni e di echi teneri e segreti* cit., pp. 91-106.

Non siamo a conoscenza delle ragioni per cui Chailly scelse di dedicare una composizione alla memoria dell'eccidio di Cefalonia, ma è un dato che a cavallo degli anni Settanta e Ottanta videro la luce altre sue pagine che si possono inserire a pieno titolo in quel «filone antinazista» citato in apertura di contributo. Si tratta dell'imponente *Kinder-Requiem* (1977),¹⁶ ispirato a un massacro di bambini compiuto da alcuni soldati nazisti davanti ai genitori, del balletto in quattro episodi *Anna Frank* (1978),¹⁷ nato sotto la benedizione del padre Otto Frank (che però morì poco prima della prima esecuzione), e, in maniera più sottile, della *Serenata a Mauthausen* (1980),¹⁸ struggente e attonito canto in onore delle vittime del campo di concentramento. Altra pagina parzialmente affiancabile alle suddette composizioni (per vicinanza cronologica e per il riferimento a un evento della Seconda guerra mondiale) è la lirica *Li hanno portati a spalla* (1976), la cui epigrafe recita: «in memoria dei morti di Hiroshima».¹⁹ Si può quindi concludere che tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta in Luciano Chailly si risvegliò una coscienza antinazista che lo spinse a scrivere composizioni per una dimensione sia intimistica (cioè cameristica) sia di vaste proporzioni (con colossali masse corali e orchestrali).

Il connubio tra dimensione sacra e gestualità teatrale permea il *De profundis di Cefalonia*. Tracciando un parallelo col citato *Kinder-Requiem* – altra pagina sacra che, nella sua magnificenza, accoglie evidenti elementi di teatralità – possiamo adottare, e cercare d'interpretare, l'espressione coniata da Renzo Cresti, e cioè «umanizzazione della religiosità».²⁰ In pagine di tale concezione, la *pietas* religiosa è evocata per ricordare solennemente episodi di brutalità prettamente umana; la spettacolarità le impreziosisce ed esalta – oltre ad essere in un certo senso firma dell'autore (definito da Massimo Mila

¹⁶ LUCIANO CHAILLY, *Kinder-Requiem* per 4 voci soliste, voce infantile, coro misto, coro di voci bianche e orchestra, Milano, Ricordi, 1978.

¹⁷ ID., *Anna Frank*, Milano, Carisch, 1980.

¹⁸ ID., *Serenata a Mauthausen* per mandolino e pianoforte, Milano, Rugginenti, 1981; per un inquadramento sul brano e in generale sul repertorio mandolinistico di Luciano Chailly si veda ANNA SCHIVAZAPPA, *Le composizioni con mandolino di Luciano Chailly: fra avanguardia e tradizione*, in *Il suono conquistato e organizzato* cit., pp. 247-260.

¹⁹ LUCIANO CHAILLY, *Due liriche spirituali* per mezzosoprano e pianoforte, Roma, Boccacini & Spada, 1980. Le due liriche sono *“Li hanno portati a spalla”* (versi di Severino Di Candia) e *“Preghiera”* (versi di san Francesco d'Assisi).

²⁰ RENZO CRESTI, *Linguaggio musicale di Luciano Chailly*, Milano, Miano, 1993, p. 64. Per cercare di inquadrare il concetto di «umanizzazione della religiosità», possiamo forse riferirci alle parole che si trovano poco più avanti riguardo al *Kinder-Requiem*: «capolavoro di questo filone religioso, di etica spirituale, fortemente impregnato di umanità» (*ivi*, p. 65).

«fecondo operista dotato di senso teatrale»²¹). Nel caso della composizione in oggetto, i cori agiscono come personaggi dotati di dualità: da un lato la parte ‘laica’ rappresentata dai cori in lingua italiana e tedesca, dall’altro il ruolo ‘religioso’ incarnato dal coro in latino, con una sorta di aura liturgica. Inoltre, i cori ‘laici’ sono sostenuti da apparati strumentali, mentre il coro latino canta a cappella «“all’interno” (ossia in un’altra dimensione)», come dichiarato dallo stesso autore. Questa è un’indicazione sia concettuale sia spaziale, scenica: il coro – l’unico dei tre a quattro voci miste – appartiene idealmente alla dimensione celeste, lontana dalla condizione umana, e secondo le «Note tecniche» stilate dal compositore (vedi Fig. 1),²² esso è chiamato a essere «il più lontano possibile» anche se «può essere aiutato da un Harmonium, invisibile e insensibile».²³

La struttura generale del *De profundis di Cefalonia* cela un ‘respiro’ teatrale molto ben congegnato. Prima che si possa ascoltare il Salmo in latino, Chailly tesse un turbolento preambolo in cui protagonisti assoluti sono i cori in tedesco e italiano, con atmosfere molto tese e grande mobilità dinamica; l’ingresso del coro in latino segna un primo cambio di direzione: la dinamica passa da un concitato e violento *ff* a *ppp* su corona lunga in tempo Adagio a |17|;²⁴ caso analogo quando inizia il *Requiem aeternam*: dopo che il coro in tedesco e i timpani hanno raggiunto un *fff* e dopo una corona lunga attacca la preghiera per i defunti in tempo Molto lento e in *ppp*. Da questo momento la composizione volge al termine e le parti si ritrovano gradualmente unite in canto nell’aspirazione alla trascendenza.

Al contrario del coro in latino, i cori ‘in lingue vive’ sono sostenuti da strumenti musicali; essendo esclusivamente maschili, rappresentano gli schieramenti militari coinvolti nell’evento bellico. A loro volta sono caratterizzati da una dualità netta: il coro italiano, infatti, canta, mentre il coro tedesco è parlato. Chailly, però, non vuole mettere in scena – come ci si potrebbe forse aspettare, dati i presupposti – il massacro da parte dei nazisti ai danni dei soldati italiani; al contrario, entrambe le parti cantano un disperato lamento sulle orme del salmo liturgico, declinato in chiave laica attraverso i componimenti poetici selezionati. Il protagonista è, in ogni caso, il salmo in lingua latina che dà il titolo all’opera, mentre gli interventi italiani e tedeschi fungo-

²¹ MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 448.

²² Le riproduzioni dalla partitura si trovano in coda all’articolo.

²³ APTN, LC, n. 27, p. «C».

²⁴ Segnalo qui i numeri di chiamata all’interno di due stanghette verticali; più avanti, ove necessario, segnalerò in cifre arabe anche i numeri di battuta prima o dopo i numeri di chiamata. Nella partitura originale i numeri di chiamata sono cerchiati, i numeri di pagina sottolineati.

no da moderni tropi a sostegno della sfera religiosa. In sintesi, non è importante inscenare l'evento che ispira la composizione, ma congiungere le parti che in quel frangente si trovarono contrapposte in un commovente canto a supporto della solenne lamentazione latina. L'obiettivo è di superare il conflitto per unire le fazioni in un comune lamento alla divinità: per questo motivo Chailly considera la composizione una vera rappresentante della propria produzione sacra.

Un'efficace atmosfera teatrale si può rintracciare in particolari sezioni dominate da un senso di caotica sospensione; tra tutti, ne sono esempio lampante la parte introduttiva; il canone a |3| (dove Chailly segnala «l'intonazione di questo canone può essere *non perfetta*, trattandosi di un effetto di agitazione caotica», vedi Fig. 2); il triplo canone che inizia a |19|, nel quale ai cori e al III organo viene indicato un tempo di 4/4, al I organo di 2/4 e al II organo – che deve seguire la parte vocale – un tempo libero indicato con «1/1»; la sezione da |23| a |25| compreso, la cui indicazione recita: «Lento liberamente (senza rigore ritmico)» (vedi Fig. 3). In particolare, in quest'ultima sezione è interessante la grafia della parte corale, che si serve di note tenute il cui collocamento grafico suggerisce l'articolazione delle sillabe «per-ché» che passano attraverso le quattro parti.

La particolare scelta degli strumenti a sostegno delle masse corali rispecchia un pensiero spiccatamente spettacolare e intenzionalmente enfatico, con ben tre organi a supporto della parte italiana e sedici timpani assegnati a quella tedesca. Il risultato sonoro è davvero originale; infatti, le possibilità timbriche degli strumenti vengono sfruttate appieno per esprimere efficacemente la drammaticità latente.

Spettacolarità nella scrittura organistica

Luciano Chailly aveva notevole dimestichezza con la scrittura organistica e conosceva molto bene le possibilità sonore dello strumento; della produzione anteriore al 1980, ne sono esempio la spettacolare *Improvvisazione n. 6* (1963),²⁵ il *Preludio e doppio canone* (1979)²⁶ e *Recitativo e ostinato* (1973),²⁷ pagine nelle quali l'organo solo o in *ensemble* esprime largamente le sue possibilità sonore. Troviamo gli elementi salienti della poetica di Chailly: inventiva timbrica, intelligente creatività data dal suo artigianato musicale, spe-

²⁵ LUCIANO CHAILLY, *Improvvisazione n. 6* per organo, Ancona, Bèrben, 1974.

²⁶ ID., *Preludio e doppio canone* per organo, Roma, Boccaccini & Spada, 1980. Una recente incisione di questo brano e dell'*Improvvisazione n. 6* è ascoltabile nel CD allegato al volume *Il suono conquistato e organizzato* cit.

²⁷ ID., *Recitativo e ostinato* per trombe, tromboni e organo, Padova, Zanibon, 1976.

culazione teoretica attraverso la dodecafonia e il riferimento alle forme del passato (come nel caso dell'imponente doppio canone).

Nella scrittura organistica del *De profundis di Cefalonia* sono riscontrabili elementi nei quali senza dubbio si riesce a intravedere l'intenzione creativa dell'autore, ma che lasciano un certo margine d'indefinitezza. Il primo caso riguarda la segnalazione della tipologia d'organo da impiegare nell'esecuzione: «organo elettrico»; questa accezione risulta ambigua, poiché, in senso stretto, intende l'utilizzo di organi a canne a trasmissione elettrica. L'espressione che si trova a |3| – «spento (solo rumore di pedali senza suono)», vedi Fig. 2 – appare inverosimile, perché si trova dopo due sole battute di pausa (al III organo, tre battute, invece, a I e II organo), e quindi certamente fuori tempo utile perché il motore si spenga del tutto e vengano eliminati, come richiesto, i rumori provocati dal suo funzionamento (e, in ogni caso, sarebbe stato utile inserire l'indicazione prima delle battute di pausa). Data la difficile reperibilità in qualsiasi ambiente – tanto nelle chiese quanto nei teatri – di tre organi a canne (e per di più dotati necessariamente di pedaliera), non è da escludere che Luciano Chailly intendesse impiegare tre organi elettronici – con generazione elettronica del suono –, nei quali non sono utilizzate canne per l'emissione sonora. Tuttavia, anche in questo caso, l'indicazione di spegnimento del motore appare quantomeno pleonastica, non essendoci – nel caso di un organo elettronico – rumori di fondo, poiché privo di elettroventilatore: all'organista basta togliere i registri inseriti precedentemente per ottenere l'effetto richiesto.

Altro elemento relativamente incerto riguarda l'impiego del simbolo d'interruzione del suono (\oplus , proveniente dalla prassi esecutiva arpistica, non certo organistica) a 1 e a 2 dopo |8|. Al netto di problematiche di riverbero (che in ogni caso riguardano ogni ambiente dove abbiano luogo esecuzioni concertistiche, specie organistiche), per interrompere l'emissione sonora, all'organista basta alzare le mani dalla tastiera: non ha – come nell'arpa – corde da smorzare per interromperne la vibrazione. Per di più, nei due casi nei quali Chailly inserì il simbolo, all'ultima nota segue una pausa, per cui tale indicazione grafica di fatto non produce effetti, come affermato sopra, anche se l'intento risulta assolutamente chiaro.

In ogni caso, tornando alla questione dell'impiego di ben tre organi, si potrebbe pensare che per il progetto del *De profundis di Cefalonia*, Chailly abbia immaginato una vita al di fuori delle mura di una chiesa; per cui, si tratterebbe di una pagina sacra con una (con)naturale vocazione religiosa, ma che allo stesso tempo anela a esecuzioni in sale da concerto, dove è assai più probabile che si riesca ad allestire gli spazi (anche per l'amplificazione degli organi) e a reperire gli strumenti per la realizzazione di questo colossale brano. Forse

anche in questa concezione è possibile intravedere un disegno dell'autore nel quale gli elementi del religioso e del laico trovano felice sintesi.

Altri elementi di spettacolarità latente possono essere rintracciati scorrendo la partitura. In ordine, a |10|, si trova l'indicazione di «effetto vento», ottenuta con trilli nel registro acuto e rapide volate sia alla mano sinistra sia alla mano destra; l'effetto prosegue sino a |12|, mentre in questa sezione il coro italiano canta per la seconda volta i versi «È la morte che viene a giudicarci? | Chi nella notte parla senza voce? | Chi parla? Il vento? il mare? la tempesta?» dunque, Chailly si mantiene aderente al testo letterario cercando di creare un corrispettivo sonoro di sicuro effetto. Da |53| viene utilizzato il «registro campane»: ²⁸ è il momento nel quale i tre cori cantano assieme dopo che quello in latino ha iniziato il *Requiem eternam* a |48|. E con i rintocchi in *pp* si avvia la conclusione del *De profundis*, anche se il registro viene levato a 2 dopo |54| per permettere di scendere ancora di più di volume sino al soffuso *pppp* a |55| su cui si chiude la composizione.

Chailly adattò inoltre numerosi passaggi dalla composizione *Preludio e doppio canone* per organo (citata in precedenza), composta l'anno precedente; ne citiamo solo alcuni a titolo puramente esemplificativo. Da 1 prima di |45| fino a 2 dopo |47|, ci troviamo davanti a un adattamento, distribuito sui tre organi, dell'inizio del «Preludio», mentre le due battute immediatamente successive sono un adattamento della penultima battuta del medesimo movimento. Inoltre, la sesta e settima battuta di |9| sono un adattamento dell'ultima battuta del Largo dello stesso «Preludio». La pratica di riutilizzo parziale o integrale di materiale musicale è consueta per Luciano Chailly, il quale non aveva alcun problema a dichiararla e giustificarla: in *Storia della mia musica* sono presenti numerosi passaggi nei quali viene spiegata la genesi delle composizioni musicali, ricchi di dettagli anche circa il reimpiego di brani scritti in precedenza.

In ultimo, altre particolari tecniche esecutive di sicuro effetto drammatico sono i tremoli a due mani 1 prima di |13| e 2 prima di |17|, e infine i cluster in crescendo (*p*, *mp* e *mf*) sulle tre battute di |14|.

Spettacolarità nella scrittura per i timpani

I timpani, rispetto agli organi, rappresentano la parte strumentale più originale e 'barbarica'. Il loro impiego, a sostegno del coro in lingua tedesca, cela

²⁸ Tale registro era stato impiegato nel festoso «Hosanna» di un'altra importante composizione del repertorio sacro di Chailly: la *Missa Papæ Pauli*, nella versione originale per coro a 6 voci, 18 campane e organo di sostegno (Roma, Mercurio, 1964).

un vitale impulso teatrale, e si manifesta particolarmente quando, assieme al coro, crea atmosfere caotiche e allucinate. Anche in questi casi, Chailly dà fondo alla propria creatività e sfrutta al massimo le possibilità tecniche degli strumenti a percussione. Lo dimostrano l'estrema cura per i dettagli che particolareggiano ogni sezione della partitura; ad esempio l'inizio: i quattro timpanisti suonano contemporaneamente, ognuno «su una pelle», partendo da un sicuramente sconvolgente *ffff* per poi diminuire gradualmente fino allo spegnimento sonoro e le quattro indicazioni recitano rispettivamente «scivolato nervoso», «scivolato calmo», «scivolato veloce» e «scivolato lento» (il termine si riferisce per certo al movimento del pedale); quattro sfumature per creare un effetto timbrico caotico di grande impatto. O ancora a |6|, dove i quattro timpanisti sono chiamati a usare ognuno un tipo di bacchetta diversa: di legno, di ferro, di feltro morbido e duro, e ognuno con un ritmo diverso per quanto riguarda la voce grave.

Dal punto di vista tecnico, Chailly differenzia molto attentamente il tipo di percussione, dando prova di una profonda conoscenza delle possibilità timbriche degli strumenti e del tipo d'effetto che potrà ottenere. Ne è un esempio evidente la sezione corrispondente a |13|: i timpanisti devono eseguire il passo «strofinando la pelle con le mani bagnate» e l'indicazione d'effetto sonoro recita: «come barriti minacciosi», un'indicazione molto particolare che conferma la vocazione teatrale della composizione (vedi Fig. 4). Ma anche in altri passi i timpanisti non suonano in maniera consueta; a 3 dopo |31| devono «appoggiare un *piatto* sulla membrana», e da |33| ha inizio una parte complessa e molto particolareggiata: il I timpanista inizia con un *glissé* «tremolando con bacchette di feltro dure» che dura per sette battute (fino a |35|); da 3 dopo |33| il II timpanista esegue note libere ma il più veloce possibile «con le bacchette sul dito e la “testa” sulla membrana»; dalla battuta successiva |34| il III timpanista esegue rapidi *glissé* «con bacchette di triangolo»; infine, il IV timpanista da 2 dopo |34| suona senza l'impiego di bacchette o mazze, bensì «coi polpastrelli», «con le nocche» (terza battuta) e «col palmo delle mani» (quarta battuta). Da |35| anche gli altri timpanisti dovranno eseguire le note con le mani in rapido scambio tra loro, e il primo è proprio il IV timpanista che inizia «con le dita» per poi passare al II «coi polpastrelli» e al I «con le nocche» (2 dopo |35|) per poi eseguire tutti e quattro contemporaneamente – su ritmi diversi – «col palmo delle mani» (terza battuta).

Un altro esempio di grande effetto drammatico si trova a partire da |43|. L'indicazione recita «a tempo di marcia funebre» e il IV timpanista per otto battute propone ostinatamente un accompagnamento di quattro crome (*sol*₁, *fa*₂, *si*₁, *mi*₂) in *ppp*. Dopo queste otto battute, a |44| si aggiunge il

III timpanista con altre quattro crome ripetute per sei battute (re_{b_2} , do_2 , la_1 , re_{\sharp_2}), partendo da *pp* per crescere gradualmente. Da |45| entra il II timpanista, al quale però non sono affidate crome ostinate, bensì ritmi in sincope di semicroma e croma nella prima metà di battuta, al quale risponderà – nella seconda metà di battuta – il I timpanista a partire da |46| (sei battute dopo). Anche in questa sezione è evidente la drammaticità latente che mira a creare per gradi un’atmosfera densa, solenne e particolarmente teatrale. A partire da |47| si è giunti a un *mf*, e il I e II timpanista infittiscono i loro scambi creando un effetto di caotico accelerando che si estende per dodici battute, fino a raggiungere il *fff* dell’ultima battuta.

Nell’ultima sezione del *De profundis di Cefalonia* i timpani accompagnano soffusamente lo spegnimento dell’atmosfera, dapprima con sordina in *ppp* |53|, poi senza sordina ma addirittura in *ppppp*.

Particolarità grafiche

Il *De profundis di Cefalonia* spicca nella produzione strumentale e vocale di Luciano Chailly per il ricorso a particolari grafie musicali d’impronta sperimentale; le più vistose riguardano la parte dei timpani, e pare evidente la parentela con una delle composizioni immediatamente precedenti: *Psicosi* per strumenti a percussione («Milano. 20 Ottobre – 6 Novembre 1980»)²⁹. In questa sorprendente pagina per tre nutriti gruppi percussionistici, Chailly aveva avuto modo di dare fondo alla propria creatività e sfruttare appieno le suggestioni di quella «terza maniera [...] di “allucinazione sonora”»³⁰ che in quel periodo artistico stava vivendo, che altro non è che un sunto delle esperienze precedenti arricchite dal nuovo elemento di alterazione dello stato di coscienza.

Il risultato fu una partitura musicalmente sconvolgente e improntata a un programmatico sperimentalismo timbrico e grafico, sino a quel momento inedito nella sua produzione musicale. Vi si possono rintracciare influenze d’impronta avanguardistica – anche se parlare di avanguardia musicale negli anni Ottanta pare decisamente forzato – che dimostrano la capacità del compositore di ‘mutare pelle’ e compiere scelte musicali note-

²⁹ LUCIANO CHAILLY, *Psicosi* per strumenti a percussione, Padova, Zanibon, 1980.

³⁰ ID., *Le variazioni della fortuna* cit., p. 139. La cosiddetta ‘terza maniera’ ebbe inizio dai primi anni Settanta, dopo il primo mandato come direttore artistico presso il Teatro alla Scala di Milano (1968-1971); dopo la terza, Chailly non proseguì nell’individuazione di possibili nuove ‘maniere’ stilistiche, delineando solamente le prime tre: «neoclassica, posthindemithiana»; «dodecafonica»; «di “allucinazione sonora” e da un punto di vista tecnico di stemperamento del serialismo su strutture, se non sempre deformate, deformalizzate», *ibidem*.

volmente aperte e inaspettate, dato il suo ufficiale rifiuto di tale orizzonte.³¹ Considerando brevemente *Psicosi*, risuonano efficacemente le parole di Chailly stesso: «non sarei stato in seguito alieno a certe punte verso l'Avanguardia, [...] quando però ci fosse stata una giustificazione rispetto all'oggetto, questo sì».³² Ecco che, quindi, l'oggetto musicale può giustificare il ricorso a mezzi espressivi altrimenti estranei alla propria poetica: l'obiettivo di declinare musicalmente tre fasi psicotiche pare abbastanza valido da giustificare l'impiego di grafismi, prassi esecutive, soluzioni timbriche inconsuete e sorprendenti.

Le parti affidate ai sedici timpani del *De profundis* risentono appieno della lezione di *Psicosi*. Il passo dove la parentela risulta più evidente si trova a |7|, e si può apprezzare una scrittura su due facciate dallo spirito evidentemente sperimentale e graficamente molto efficace, anche per quanto riguarda la parte vocale (vedi Figg. 5 e 6).

Anche la scrittura vocale non è esente da sperimentismi grafico-timbrici, pur chiamando in causa principalmente il coro parlato in lingua tedesca. Per questa parte Chailly si serve di cinque modalità d'emissione sonora, ben illustrate nelle «Note tecniche» poste all'inizio della partitura (vedi Fig. 1). Le particolarità riguardano la ritmica e l'emissione sonora; per quanto riguarda la ritmica, essa può essere completamente libera o dettagliatamente segnata, mentre l'emissione fonica è più particolareggiata: troviamo infatti indicazioni generiche delle altezze e due possibilità per l'intonazione: «note vagamente intonate, ma non timbrate» e un'emissione quasi cantata «ma con intonazione approssimativa e spesso gutturale».

Oltre a queste possibilità per la parte parlata, Chailly impiegò altre tecniche corali, prima fra tutte il passaggio di sillabe tra le voci. Il compositore aveva utilizzato questo espediente tecnico sin dall'opera *Il mantello* (1959), e al riguardo aveva avuto modo di dichiarare: «[il coro] era costruito in maniera che le frasi, poi le parole e alla fine le sillabe passassero, come per osmosi, da una voce all'altra. Questo sistema non era di mia invenzione. Gli appartenenti alle correnti d'avanguardia lo avevano già usato, primo fra tutti Luigi Nono».³³ Effettivamente, Luigi Nono ricorse a tale tecnica in *Il canto sospeso* (per la precisione nell'ultimo brano)³⁴ e, ad esempio, si può notare fin dalla prima pagina

³¹ Per un approfondimento sull'affascinante rapporto con l'avanguardia del secondo dopoguerra si veda ALBERTO DELAMA, *Luciano Chailly e l'avanguardia. Un'indagine attraverso gli scritti*, in *Il suono conquistato e organizzato* cit., pp. 89-117.

³² CHAILLY, *I personaggi* cit., p. 27.

³³ ID., *Buzzati in musica* cit., p. 109.

³⁴ LUIGI NONO, *Il canto sospeso*, London, Eulenburg, 1995, pp. 84-88.

di *Intolleranza 1960*³⁵ – nominiamo queste partiture poiché, a loro modo, apprezzate da Luciano Chailly.³⁶ Tale tecnica che distribuisce sillabe su più voci spezzando una lineare emissione vocale, si può rintracciare in alcuni passaggi del *De profundis*, e a livello grafico risultano affascinanti (vedi Fig. 7). Considerando invece particolari effetti sonori richiesti alle parti vocali, in un passaggio il III coro è chiamato a emettere dei rumori: è il caso di 2 dopo |13|, dove accompagna i versi «Schreitet schwer | Ein düstres Heer» [pesante è il passo | di un fosco esercito] battendosi le mani sulle cosce, e poco dopo «battendo anche i piedi».

Un ultimo esempio di ‘aura avanguardistica’ riguarda le sezioni di alea controllata, nelle quali le parti strumentali o vocali devono variare liberamente su note date. È il caso della sezione compresa tra |16| e |17|, dove gli organi, in successione a partire dal I, variano su note date o eseguendo note casuali sulla pedaliera (una prassi simile sui pedali si trova anche nella sezione tra |2| e |3| e tra |11| e |13|); a |33|, invece, sono i contralti e i tenori del I coro che vocalizzano liberamente su gruppi di note veloci. Tuttavia, una sorta di scrittura aleatoria si può intravedere anche nelle sezioni ritmicamente libere, dove gli esecutori debbono orientarsi attraverso la spazialità grafica della partitura che suggerisce le entrate o le durate, come già spiegato nel caso degli esempi di cui alle Figg. 5-6 e soprattutto 3. Anche in questi casi torna utile ricordare le parole di Chailly: quando sussista «una giustificazione rispetto all’oggetto» tutti gli espedienti tecnici sono validi, anche quelli apparentemente lontani dal proprio orizzonte. O ancora, quando riferiva sulla tecnica corale derivata da Luigi Nono: «fino ad allora non mi aveva interessato. Lì, invece, mi funzionava, e aveva ragione di essere».³⁷ Anche nel caso del *De profundis di Cefalonia* ci troviamo di fronte a sezioni fortemente sperimentali, sorprendenti nella produzione musicale di Luciano Chailly, ma dal momento che vengono principalmente impiegate per creare un’atmosfera caotica, sospesa, tesa, drammaticamente vibrante, timbricamente allucinante, non sorprende che l’autore vi abbia fatto ricorso. E, con ogni probabilità, all’ascolto funzionano.

³⁵ LUIGI NONO, *Intolleranza 1960*, Mainz, Schott Verlag, 2013.

³⁶ Un apprezzamento per *Il canto sospeso* si può rintracciare in CHAILLY, *I personaggi* cit., p. 94 sg.; nel 1961, in riferimento alla prima esecuzione veneziana di *Intolleranza 1960*, Chailly scrisse: «opera arditissima, fischiata dall’inizio alla fine, ma di estremo interesse» paragonandola a una meteora «nel grigio firmamento» assieme al *Moses und Aron* di Schönberg, rappresentata per la prima volta in Italia al Teatro alla Scala il 19 giugno dello stesso anno (ID., *Storia della mia musica*, I, p. 226).

³⁷ ID., *Buzzati in musica* cit., p. 109.

Influenza su composizioni successive

Dal *De profundis di Cefalonia* Chailly trasse importanti composizioni sacre degli anni Ottanta e Novanta. Procedendo in ordine cronologico, la prima fu il breve e intenso *Lux aeterna* per coro misto (1983),³⁸ dedicato alla memoria di Renato Prinzhofer (1912-1982),³⁹ letterato che – dopo Dino Buzzati – più spesso aveva collaborato con Chailly per la stesura di libretti d'opera: dal loro connubio artistico erano infatti nate *La riva delle Sirti* (1957), *Markheim* (1965), *Sogno (ma forse no)* (1971-72) e *Il libro dei reclami* (1974).

Il più importante dei successivi adattamenti del *De profundis* è un altro brano sacro: il *De profundis "delle Vallette"* «per 3 soprani (uno interno), coro misto e orchestra» (1990).⁴⁰ I parallelismi tra le due composizioni sono molteplici: la seconda è infatti ispirata a un tragico fatto di cronaca, come riporta l'autore nella nota che precede la partitura:

Nella primavera del 1989 la direzione del Carcere delle Vallette di Torino invitò la RAI ad eseguire un concerto sinfonico con l'orchestra dell'Ente (che io stesso organizzai) nel luogo di pena alla presenza dei detenuti.

Pochi giorni dopo quella commovente serata accadde un fatto raccapricciante: di notte scoppiò un incendio nel reparto femminile del carcere e nel rogo implacabile dieci donne, immobilizzate tra quelle mura, persero atrocemente la vita.

Anche nel caso di questa pagina, Chailly fu spinto a dedicare un solenne *De profundis* a un tragico evento della vita civile; a distanza di una decina d'anni, il compositore attinse a piene mani dalla composizione precedente, sfoltendola e cambiando l'organico: non ci sono tre masse corali che cantano in lingue diverse e l'apparato strumentale (così insolito nel primo caso) viene orchestrato. Tuttavia, ci sono parallelismi concettuali: infatti, il primo dei due episodi – «L'incendio, *Arsit focus*» e «*De profundis* (Salmo 130)» – è una «sintesi del *De profundis* in lingua italiana»⁴¹ che si fonda su un dram-

³⁸ ID., *Lux aeterna* per coro misto, Roma, Pro Musica Studium, 1989. Nel Fondo Chailly non è presente il manoscritto della composizione; sono risalito alla datazione grazie al carteggio con l'editore presente in APTN, LC, n. 784.

³⁹ Il reperimento dei dati biografici del letterato è piuttosto difficoltoso. Sulle risorse online disponibili non sono presenti esaurienti informazioni e lo stesso anno di morte di Prinzhofer è stato desunto solamente grazie all'Annuario di Luciano Chailly compilato nell'anno 1982 (APTN, LC, n. 1285).

⁴⁰ APTN, LC, nn. 30-33, 364-365.

⁴¹ Nota dattiloscritta riportante i testi della composizione, APTN, LC, n. 33.

matico scambio tra due detenute che parafrasano il salmo. Anche la teatralità non viene meno, con la grande orchestra sinfonica a pervadere lo spazio sonoro; la partitura accoglie pure in questo caso soluzioni semiografiche davvero originali e d'impronta avanguardistica, che meriterebbero uno studio specifico e una valorizzazione.

Il terzo importante brano che nasce sulla scia del *De profundis di Cefalonia* è “*Oratio*” (dall’*Officium defunctorum*) per coro misto a cappella (1992).⁴² Anche se non dedicato a un evento drammatico della vita civile, esso è dedicato a un musicista importante per la vita del compositore, che spiega nella «Nota tecnica» che precede la partitura:

L’Oratio pro uno defuncto (tale è il titolo completo nell’*Officium defunctorum*) è stata composta alla memoria di uno dei musicisti che più stimai e degli amici che più amai: Piero Guarino.⁴³

Ciò ne chiarisce l’emozionalità ispirativa ed espressiva e la dolcezza fonica ricercata sul piano tecnico, particolarmente su quello armonico.

Il lavoro spazia nel totale cromatico ma non è dodecafonico, anzi, le determinazioni armoniche, derivate dai due accordi che sorreggono il *nostrum* finale del versetto (e che sono due accordi tradizionali di undicesima e di tredicesima) si realizzano attraverso entità accordali che conciliano modi tonali, esatonali, diatonici e cromatici.

Uno dei pochi momenti seriali è nel *Requiem* di chiusura, dove, a cominciare dal *dona eis Domine*, i dodici suoni sono frazionati in quattro tronchi ed ognuna delle quattro voci si muove, con continue permutazioni ritmiche, sui soli tre suoni di sua spettanza, suscitando così un senso di nenia vaga e trasognata, in commossa contemplazione del mistero della morte.

Grazie a questa nota introduttiva, risaliamo a un espediente tecnico presente fin dall’originale (il *De profundis di Cefalonia*), e cioè l’impiego insistente di tre note – che, distribuite sulle quattro voci, coprono il totale

⁴² APTN, LC, nn. 30, 370-371. La composizione è stata eseguita per la prima volta il 13 settembre 1992 a Porto Torres, nella basilica di San Gavino, dal Coro Polifonico Turritano diretto da Antonio Sanna.

⁴³ Piero Guarino (1919-1991) è stato pianista, direttore d’orchestra, compositore, docente, direttore dei conservatori di Sassari e di Parma. Marito della violoncellista Donna Magendanz, con la quale ha svolto una lunga carriera concertistica, è stato legato a Luciano Chailly e alla sua famiglia dai primi anni Sessanta; ha inoltre inciso numerose composizioni di Chailly per pianoforte solo e in *ensemble*. Di sua curatela: PIERO GUARINO, *Chailly. Famiglia di musicisti italiani*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1985, II, p. 187 sg. Per i dieci anni dalla morte è uscito il volume ricco di testimonianze *Piero Guarino. La vita e la musica*, a cura di Micaela Guarino, Bologna, Albisani, 2012, con CD allegato.

cromatico – a mo' di «nenia vaga e trasognata» per una parte della composizione. Come per altre pagine, Chailly non lasciò traccia scritta circa la genesi e le tecniche pre-compositive dell'opera in sé, ma nel caso di questa sospesa sezione rintracciamo le informazioni da un rifacimento successivo.

Confrontando i passi comuni alle quattro composizioni notiamo lievi variazioni a livello di notazione; essi sono riportati negli esempi musicali che seguono:

Adagio ♩ = 50

lunga
ppp

17

Sopr.
De pro-fun-dis De pro-

Contr.
De pro-fun-dis De pro-fun-

Ten.
De pro-fun-dis De pro-

Bassi
De pro-fun-dis De pro-

18 (3+2)

S.
fun dis cla-ma-vi ad te

C.
dis cla-ma-vi ad te

T.
fun dis cla-ma-vi ad te

B.
fun dis cla-ma-vi ad te

Es. 1 – Luciano Chailly, *De profundis di Cefalonia*, pp. 20-22; APTN, LC, n. 27

(2+3)

S. *mf* > *p* *pp*
Do - mi - ne: Do - mi - ne e - xa - u -

C. *mf* > *p* *pp*
Do - mi - ne: Do - mi - ne e - xa - u - di

T. *mf* > *p* *pp*
Do - mi - ne: Do - mi - ne e -

B. *mf* > *p* *pp*
Do - mi - ne: Do - mi - ne

S. *pp*
- di vo - cem me - am.

C. *pp*
vo - cem me - am.

T. *pp*
- xa - u - di vo - cem me - am.

B. *pp*
vo - - - cem me - am.

Es. 1 – Luciano Chailly, *De profundis di Cefalonia*, pp. 20-22; APTN, LC, n. 27 (continuazione)

Molto lento (♩ = 40)

pppp *p*

Sopranì
 Contralti
 Tenori
 Bassi

Lux æ - ter - na lux æ -
 Lux æ - ter - na lux æ - ter -
 Lux æ - ter - na lux æ -
 Lux æ - ter - na lux æ -

4

S.
 C.
 T.
 B.

ter - na lu - ce - at e - is
 na lu - ce - at e - is
 ter - na lu - ce - at e - is
 ter - na lu - ce - at e - is

(2+3) ♩ = ♩ *pp* *f*

Es. 1 – Luciano Chailly, *De profundis di Cefalonia (fine)*

S. *pp* Do-mi-ne Do - mi - ne Do - mi - ne (2+3+3)

C. *pp* Do - mi-ne Do - mi-ne Do - mi - ne

T. *pp* Do-mi - ne Do - mi - ne Do - mi - ne

B. *pp* Do - mi-ne Do - mi - ne

Es. 2 – Luciano Chailly, *Lux aeterna*, Roma, Pro Musica Studium, 1989, p. 5 sg.; APTN, LC, nn. 210, 490

Molto lento ($\text{♩} = 44$)

Sopr. *ppp* De pro-fun-dis cla-ma-vi ad te Do-mi-ne: (5+3) (2+3) *mf > p*

Contr. *ppp* De pro-fun-dis cla-ma-vi ad te Do-mi-ne: *mf > p*

Ten. *ppp* De pro-fun-dis cla-ma-vi ad te Do-mi-ne: *mf > p*

Bassi *ppp* De pro-fun-dis cla-ma-vi ad te Do-mi-ne: *mf > p*

18

S. *p* Do-mi-ne e - xa - u - di vo - cem me - am. *mf* *pp*

C. *p* Do - mi-ne e - xa - u - di vo - cem me - am. *mf* *pp*

T. *p* Do-mi - ne e - xa-u - di vo - cem me - am. *mf* *pp*

B. *p* Do - mi-ne e - xa-u - di vo-cem me - am. *mf* *pp*

Es. 3 – Luciano Chailly, *De profundis "delle Vallette"*, p. 25 sg.; APTN, LC, n. 33

Molto lento ($\text{♩} = 44$)

Sopran
In - cli - na Do - mi - ne a - u - rem tu - am

Contralti
In - cli - na Do - mi - ne a - u - rem tu - am

Tenori
In - cli - na Do - mi - ne a - u - rem tu - am

Bassi
In - cli - na Do - mi - ne a - u - rem tu - am

S.
ad pre - ces nos - tras qui - bus

C.
ad pre - ces nos - tras qui - bus

T.
ad pre - ces nos - tras qui - bus mi -

B.
ad pre - ces nos - tras qui - bus

Es. 3 – Luciano Chailly, *De profundis* “delle Vallette” (fine)

7

S. *mf* *pp* **B** *fp*
mi - se - ri - cor - di - am tu - am sup - pli - ces de - pre -

C. *mf* *pp* *fp*
mi - se - ri - cor - di - am tu - am sup - pli - ces de - pre -

T. *mf* *pp* *fp*
- se - ri - cor - di - am tu - am sup - pli - ces de - pre -

B. *mf* *pp* *fp*
mi - se - ri - cor - di - am tu - am sup - pli - ces de - pre -

Es. 4 – Luciano Chailly, “*Oratio*” (dall’*Officium defunctorum*), p. 1; APTN, LC, n. 371

Di seguito anche l’*incipit* delle tre versioni del *Requiem aeternam*, con l’effetto di «*nenia vaga e trasognata*» a partire dal «*dona eis Domine*» menzionato dall’autore. In questo caso, come pure in altre composizioni, colpisce l’effetto sonoro che ‘non suona’ seriale, ma giunge dritto all’obiettivo prefisso, l’intento espressivo. La musica di Luciano Chailly è sorretta da un solidissimo impianto pre-compositivo, ma questo non scavalca il risultato sonoro, aprendo un fecondo dialogo con l’ascoltatore. Possiamo inoltre notare che, rispetto alla composizione di dieci anni prima, la scrittura si semplifica significativamente a livello ritmico, forse ricercando una maggiore linearità e apparente facilità esecutiva.

48 **Molto lento** ♩ = 40

ppp

Sopr. Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

Contr. *ppp* Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

Ten. *ppp* Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

Bassi *ppp* Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

p

S. do - na e - is Do - mi - ne.

C. *p* do - na e - is Do - mi - ne.

T. *p* do - na e - is Do - mi - ne.

B. *p* do - na e - is Do - mi - ne.

Es. 5 – Luciano Chailly, *De profundis di Cefalonia*, p. 43; APTN, LC, n. 27

31 **Lentissimo** (♩ = 40)
ppp

Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

do - na e - is Do - mi - ne.

Coro

do - na e - is Do - mi - ne.

do - na e - is Do - mi - ne.

do - na e - is Do - mi - ne.

Es. 6 – Luciano Chailly, *De profundis “delle Vallette”*, p. 37; APTN, LC, n. 33

H Stesso tempo [$\text{♩} = 40$]

ppp

Soprani
 Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

Contralti
 Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

Tenori
 Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

Bassi
 Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

I *p* **L**

S.
 do - na e - is Do - mi - ne.

C.
 do - na e - is Do - mi - ne.

T.
 do - na e - is Do - mi - ne.

B.
 do - na e - is Do - mi - ne.

Es. 7 – Luciano Chailly, “Oratio” (dall’*Officium defunctorum*), p. 5; APTN, LC, n. 371

Concentrandoci proprio su quello che viene definito «uno dei pochi momenti seriali [...] a cominciare dal *dona eis Domine*», riportiamo nell’esempio musicale sottostante la sua struttura. Assistiamo a uno dei casi emblematici in cui Chailly concepisce la serialità in maniera allargata; difatti, più che costruire un edificio dodecafonico, possiamo riscontrare una volontà di saturare il tessuto sonoro coprendo il totale cromatico. Le dodici altezze vengono suddivise tra le quattro voci, e ognuna di esse ripete continuamente le tre note assegnate variando unicamente l’articolazione ritmica. Conseguentemente, nel complesso il totale cromatico viene esaurito orizzontalmente ma non verticalmente, dato che le note vengono ripetute senza che le altezze subiscano variazioni.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Contralto (C.), Tenore (T.), and Basso (B.). Each voice part is written on a five-line staff with a treble clef for S., C., and T., and a bass clef for B. The notes are as follows:

- S. (Soprano):** G4, A4, B4
- C. (Contralto):** F#4, G#4, A4
- T. (Tenore):** E4, F#4, G#4
- B. (Basso):** D3, C#3, B2

Es. 8 – Distribuzione delle altezze a partire dal «dona eis Domine»

Dal momento che gli studi nel Fondo Chailly sono ancora in corso, non è esclusa l'esistenza di ulteriori adattamenti di parti di queste partiture; la ricerca potrà, eventualmente, portare alla luce altre composizioni debitorie del *De profundis di Cefalonia* o addirittura pagine che furono adattate dalla partitura oggetto del presente contributo.

Conclusioni

Con questo contributo abbiamo avuto modo di gettare un primo sguardo a una composizione densa, complessa e ricca di implicazioni religiose, etiche e civili; la partitura coniuga efficacemente la dimensione sacra e laica, assumendo dimensioni teatrali ma senza per questo rappresentare sulla scena un conflitto bellico. Le parti che sul campo di battaglia si trovarono coinvolte in un efferato massacro qui raggiungono la pace e uniscono le forze per l'unico obiettivo finale: aspirare alla trascendenza al di là della dimensione terrena (e paiono dunque evocative le parole che lo stesso compositore pubblicò anni dopo: «Lo “speravit anima mea” del *De Profundis* mi porta la mente al pensiero della fine»). Ci si trova davanti a una partitura quasi anomala nel repertorio di Luciano Chailly; l'occasione ispira felicemente la sua penna e ci consegna una pagina ricchissima di spunti e di soluzioni grafiche eccezionali, sino a quel momento poco coltivate. È indubbio che all'inizio degli anni Ottanta il compositore si sia trovato creativamente motivato e abbia infuso nuova linfa vitale

alla sua produzione, certamente corroborato dalle sue esperienze e dal proprio artigianato musicale sempre vivo, intelligente, aggiornato e originale.

Sebbene non sia di certo una partitura facilmente eseguibile in termine di spazi, disponibilità strumentali e alto livello di preparazione tecnica richiesto agli esecutori, certamente un'esecuzione renderebbe giustizia a un pensiero musicale saldo e vitale che attende solamente lo studio e l'interpretazione dei musicisti. La speranza è che questo studio contribuisca a suscitare attenzione e porti alla valorizzazione (anche attraverso esecuzioni concertistiche) di questa e altre valide composizioni di Luciano Chailly.

[Più lento $\text{♩} = 42$]

S. *cresc.* a - ni - ma me - a in

C. *cresc.* U spe - ra - vit a - ni - ma me - a in

T. *cresc.* U spe - ra - vit a - ni - ma me - a in

B. *cresc.* uniti e - j - us spe - ra - vit a - ni - ma me - a

S. *f* Do - - - mi - no.

C. *f* Do - - - mi - no.

T. *f* in Do - mi - no.

B. *f* in Do - mi - no.

- C -

Note tecniche

- 1) Disposizione delle masse = il I Coro sin il più lontano possibile - Il II Coro deve essere vicino agli Organi - Il III Coro vicino ai Timpani
- 2) Il I Coro (a cappella) può essere aiutato da un Harmonium, invisibile e insensibile -
- 3) Per il II Coro = nelle note tenute con parole, ogni cantore canta sillaba ad libitum, mentre nelle successioni libere di note ritate il maestro può fissare una ritmica orientativa.
- 4) Per il III Coro la grafia va interpretata così:
 - a) ϕ gehen Sie zurück | = parlato completamente libero.
 - b) ϕ $\uparrow > \square \uparrow$ = parlato libero ritmico.
 - c) ϕ $\square \downarrow$ oppure: $\uparrow \times \downarrow$ = parlato ritmico, con indicazione generica delle alterezze.
 - d) ϕ $\times \times \times$ = note vagamente intonate, ma non timbrate.
 - e) ϕ $\sim \uparrow \# \downarrow$ = quasi cantato, ma con intonazione approssimativa e spesso gutturale.

Fig. 1 - Luciano Chailly, *De profundis di Cefalonia*, p. «C»; APTN, LC, n. 27. Per gentile concessione

Primo Coro

Piu Cantu
 48/8 = 48/8, 23/16, 34/16, 223/16, 332/8

Sopra: in vo-cem de-pre-ca-ti-o-nis me-ae
 Con: in vo-cem de-pre-ca-ti-o-nis me-ae
 Ten: in vo-cem de-pre-ca-ti-o-nis me-ae
 Bar: in vo-cem de-pre-ca-ti-o-nis me-ae

II Coro

Lento e liberamente (con angore ritmico)

I Ten: che? per- che? per- che? per-
 II Ten: per- che? per- che?
 Bar (av): per- che? per- che?
 Basso (av): per- che? per- che?

Lento (col solista)

Org I, II, III

Fig. 3 – Luciano Chailly, *De profundis di Cefalonia*, p. 26; APTN, LC, n. 27. Per gentile concessione

13 15 A Tempo (♩=58)

(battendo le mani sulle cosce)

III Coro
Ten. *p* *usc.*
Bassi *p* *usc.*

Schrei-tet schrei ein dis-tres He-er.

(strofinando la pelle con le mani bagnate)

(battendo le mani sulle cosce)

Timpani *continua*

(come battiti minacciosi)

I Coro *mf* *usc.*
II Coro *mf* *usc.*
Bassi *mf* *usc.*
Bassi *mf* *usc.*

(con furiosa) Don-de sen-go-no?
(in angoscia) Chi san-? Chi san-la?

II Org. *mf* *usc.*
III Org. *mf* *usc.*

(battendo anche i piedi)

III Coro
Ten. *mf* *usc.*
Bassi *mf* *usc.*

Schrei-tet schrei ein dis-tres He-er. Schrei-tet schrei ein dis-tres He-er.

(battendo anche i piedi)

Timp. *dim. poco alla volta*
Timp. *dim. poco alla volta*

Fig. 4 – Luciano Chailly, *De profundis di Cefalonia*, p. 15; APTN, LC, n. 27. Per gentile concessione

The image shows a handwritten musical score for a vocal ensemble and string quartet. The score is written on aged paper and includes the following elements:

- Tempo and Meter:** The score is in 1/8 time, marked "libri liberamente" (ad libitum).
- Vocal Parts:**
 - Ten. (div. a 2):** Tenor parts with lyrics: "Das Haupt trag loch! loch! loch! v. mi trag v. trag v. trag v. trag", "liegt", "nichts", "dran", "ein Mann! ein Mann! ein Mann! ein Mann!", "du du du du du du du du du du", "siegt", "glaubt", "wer", "doch!", "ist", "Mann!", "ist", "sie", "glaubt", "wer", "in dem", "in case".
 - Bassi (div. a 2):** Bass parts with lyrics: "Das", "Haupt", "trag", "loch!", "liegt", "nichts", "dran", "ein Mann! ein Mann! ein Mann! ein Mann!", "du du du du du du du du du du", "siegt", "glaubt", "wer", "doch!", "ist", "Mann!", "ist", "sie", "glaubt", "wer", "in dem", "in case".
- String Quartet:** Four parts (I, II, III, IV) for Violins and Violas. The score includes dynamic markings like *mf*, *p*, and *mp*, and performance instructions such as "(note libero)", "(break libero) ritmi di media velocita", and "in case".
- Handwritten Annotations:** The score is heavily annotated with arrows, brackets, and other markings, indicating phrasing and performance nuances.

Fig. 5-6 – Luciano Chailly, *De profundis di Cefalonia*, p. 8 sg; APTN, lc, n. 27. Per gentile concessione

9

III Coro

Ten. (div. a 2)

ripetere crescendo e stringendo

Bassi (div. a 2)

ripetere crescendo e stringendo

I Trombe

Ritmi veloci e incalzando sempre più

II Trombe

Ritmi veloci e incalzando sempre più

III Trombe

Ritmi veloci e incalzando sempre più

IV Trombe

Ritmi veloci e incalzando sempre più

cres.

cres.

cres.

cres.

36 Calmo $\text{♩} = 52$ 33 (3+2) (2+3) (3+2) (2+3)

Sopra (div.)
Contro (div.)
Tenore (div.)
Bassi (div.)

I Coro

Lyrics: A - cu - ad - no - e - to - di - a - na - ti - ti - na

Fig. 7 – Luciano Chailly, *De profundis di Cefalonia*, p. 33; APTN, LC, n. 27. Per gentile concessione

ALBERTO DELAMA

Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia

alberto.delama@unitn.it

Sommario

Il saggio indaga il *De profundis di Cefalonia*, composto da Luciano Chailly (1920-2002) tra il 1980 e il 1981. Il brano è dedicato alla memoria dei soldati italiani della Divisione Acqui che nel settembre del 1943 furono eliminati per mano dei nazisti sull'isola greca; si presenta come un lavoro d'ampio respiro che impiega tre cori, tre organi elettronici e sedici timpani. I cori cantano rispettivamente in lingua latina, tedesca e italiana e le fonti letterarie sono poesie di Giuseppe Ravegnani (letterato e parente del compositore), Kurt Eisner e Alfons Petzold; al coro in lingua latina spetta il testo del Salmo 130 *De profundis*.

La composizione è decisamente interessante poiché spicca nella produzione musicale di Chailly. Sono presenti, infatti, innovazioni dal punto di vista del segno musicale che fanno riferimento a uno sperimentalismo inedito e per certi versi sorprendente da parte del compositore; questa scrittura grafica sperimentale viene impiegata sia per le parti vocali sia per quelle percussionistiche. Inoltre, il *De profundis di Cefalonia* è una delle poche pagine del compositore a metà tra ispirazione religiosa e impegno etico-civile. La composizione in generale cela un'evidente gestualità teatrale, elemento caratteristico della produzione di Chailly.

Parole chiave

Luciano Chailly, sperimentalismo musicale, musica corale del Novecento, musica e guerra, *De profundis*

JESSE RODIN

*Interpretare Josquin nel 2021: un nuovo approccio*¹

in collaborazione con Bradford Gleim (consulente artistico e *tenor*); Jonas Budris (*altus*), Corrine Byrne (*superius*), Lawrence Jones (*altus*), Sonja DuToit Tengblad (*superius*) e Paul Max Tipton (*bassus*) membri di Cut Circle Ensemble

L'interpretazione della polifonia è uno di quegli argomenti su cui tutti hanno qualcosa da dire. Sono molti i fattori che si oppongono a una rigorosa discussione del problema: la scarsità di scritti contemporanei sulla prassi esecutiva; fonti musicali che tacciono su tutto quanto i cantori dell'epoca non avevano bisogno di sentirsi ripetere; una serie di tradizioni esecutive moderne che si intrecciano e che inevitabilmente influenzano il nostro modo di pensare. La domanda che vorrei porre oggi è: possiamo fare qualcosa per avvicinarci a un suono che renda giustizia agli obiettivi estetici della musica di Josquin de Prez?²

Negli ultimi decenni, le interpretazioni della musica vocale di Josquin hanno favorito un approccio che sembra essere stato sviluppato principalmente nel Regno Unito negli anni '70 ad opera di David Wulstan, e poi ampliato nei primi anni '80 da gruppi come i Tallis Scholars e l'Hilliard

¹ Il presente saggio è una versione lievemente modificata della relazione presentata in occasione del 500esimo anniversario della morte di Josquin, nell'ambito del convegno internazionale *Cantare la polifonia da Josquin a Philippe de Monte* (Arezzo, 25-27 agosto 2021). Ho scelto di conservare la maggior parte degli elementi del testo originale, presentato in forma orale. Il mio ringraziamento va ai membri di Cut Circle che insieme a me hanno presentato il materiale qui contenuto. Sono particolarmente grato a Bradford Gleim, Sonja DuToit Tengblad e Corrine Byrne, docenti di canto rispettivamente presso il Berklee College of Music, il Wellesley College e la Longy School of Music, per aver condiviso le loro idee su diversi aspetti della teoria e della pedagogia vocale. Sono anche grato alla Fondazione Guido d'Arezzo, soprattutto a Lorenzo Donati, Alfredo Grandini, Cecilia Luzzi; ringrazio in particolare Stefano Mengozzi per la sua disponibilità e il supporto.

² Per una discussione di alcuni di questi problemi in un contesto leggermente diverso, si veda JESSE RODIN, *The Songbook as Sensory Artifact*, in *Sensory Reflections: Traces of Experience in Medieval Artifacts*, a cura di Fiona Griffiths e Kathryn Starkey, Berlino-Boston, De Gruyter, 2018, pp. 22-49.

Ensemble.³ È un approccio raccomandabile sotto molti aspetti: buona intonazione, precisione ritmica, un canto privo di vibrato che consente di discernere le singole linee: qualità, queste, che hanno contribuito all'apprezzamento della musica rinascimentale da parte di una generazione di appassionati e studiosi, me compreso. Ormai la maggior parte delle opere attribuite con certezza a Josquin è disponibile in registrazioni di alta qualità in cui, in generale, si adotta questo stile interpretativo.⁴

Tuttavia, ogni approccio comporta benefici e costi: notevoli sono gli svantaggi legati a un suono che discende dal belcanto e dalle tradizioni corali anglicane, passando per l'esperienza di repertori del tardo Cinquecento. A un'attenta riflessione è probabile che, per quanto attraente, il suono della polifonia rinascimentale diffuso circa quattro decenni fa, e ancor oggi in voga, sarebbe risultato poco familiare agli ascoltatori degli anni intorno al 1500.

Sul periodo di attività di Josquin come musicista – grosso modo fra il 1460 e il 1520 – possediamo una grande varietà di fonti musicali, oltre a registri di pagamento, documenti legali, sporadiche rappresentazioni visive di musicisti che si esibiscono, e alcuni trattati, commenti e lettere che offrono spunti sull'estetica interpretativa. Può sembrare molto ma, come è noto,

³ Un primo esempio è *The Clerkes of Oxenford*, diretto da David Wulstan, *Music of Thomas Tallis & John Sheppard* (EMI Classics, 1974). Probabilmente anche l'approccio di Wulstan non era del tutto nuovo, poiché era emerso quasi senza soluzione di continuità dalla tradizione corale anglicana degli anni '30 e successivi; si veda TIMOTHY DAY, *I Saw Eternity the Other Night: King's College, Cambridge, and an English Singing Style*, Londra, Allen Lane/Penguin, 2018. I Tallis Scholars, diretti da Peter Phillips, hanno debuttato nel 1980 con *Alleghi, Miserere; Palestrina, Missa Papae Marcelli; Mundy, Vox patris caelestis* (Gimell Records). La loro prima registrazione di musica di Josquin (*Missa Pange lingua; Missa La sol fa re mi*) è uscita per la stessa etichetta nel 1986.

⁴ I Tallis Scholars, per esempio, hanno recentemente concluso una serie di registrazioni dedicate a venti dei trentatré cicli di messe attribuiti a Josquin in varie sedi. Per massima praticità è possibile consultare < <https://www.gimell.com/all> >. Più in generale, il catalogo delle registrazioni è sbilanciato a favore di una piccola raccolta di brani che hanno raggiunto la notorietà in tempi moderni, anche se un certo numero di questi (per es. *Absalon fili mi* e *Mille regretz*) è probabilmente spurio. Per contro, diverse opere di sicura o temporanea attribuzione (ad es. *Factum est autem, Qui habitat* e *Je n'ose plus*) non sono state quasi mai registrate. Per quanto concerne le messe, i cicli attribuibili a Josquin sono tredici. Complessivamente, il numero di opere autentiche ammonta a circa 103. Si veda JESSE RODIN, *The Josquin Canon at 500, with an Appendix Produced in Collaboration with Joshua Rifkin*, «Early Music», 2022, caab62, disponibile su < <https://doi.org/10.1093/em/caab062> > (tutti i siti web qui e di seguito citati sono stati consultati l'ultima volta il 1 febbraio 2022).

per quanto attiene alla vera e propria prassi esecutiva la documentazione è in realtà scarsa. Nella maggior parte dei casi è difficile, quando non addirittura impossibile, trarre conclusioni definitive. E anche quando è possibile trarne, occorre sempre chiedersi fino a che punto queste siano applicabili. A proposito di alcuni argomenti, infatti, ciò che era popolare a Firenze sarebbe forse stato impensabile ad Arezzo.

Uno dei testi più articolati di cui disponiamo, oltre che un buon esempio delle sfide poste dai documenti superstiti, è il trattato *De modo bene cantandi* (1471) del teologo e predicatore tedesco Conrad von Zabern.⁵ A prima vista questo trattato, che è anche il primo manuale a noi noto di tecnica pratica del canto, sembrerebbe contenere una grande quantità di informazioni. L'aspetto più interessante del testo, come rilevato da Joseph Dyer, è il numero impressionante di giudizi sfavorevoli formulati da Conrad, e, come è ben noto, gli autori che criticano, in genere lo fanno perché le pratiche contro cui si scagliano sono le più diffuse. Conrad non ama il canto rozzo e grossolano, che associa agli ambienti rurali; è meglio essere raffinati, cioè urbani. In particolare, detesta quando i cantori tengono le note alte più a lungo delle altre; quando sfruttano gli estremi delle loro tessiture; quando cantano aspirando su un melisma; quando cantano la vocale sbagliata; e quando il canto è nasale, forzato, disarticolato o stonato. È anche contrario a «cantare le note acute con una voce esageratamente piena e potente», uno stile che insiste nel definire «negligente» e che paragona al «gridare», spingendosi fino a comporre un esilarante distico:

Ut boves in pratis, | sic vos in choro boatis.⁶
 [Come le mucche nel prato, | così voi muggite nel coro!]

Allo stesso tempo, Conrad non ama i musicisti che cantano in modo sonnolento e privo di vitalità. Incoraggia invece le interpretazioni animate, espressive e gioiose.

Il testo di Conrad è ricco di dettagli e piacevole alla lettura, ma esistono a mio parere almeno quattro ragioni per cui andrebbe maneggiato con cautela. In primo luogo, l'autore non scrive per polifonisti di professione, ma per cantori monastici che eseguivano canti liturgici: non è detto quindi che i

⁵ Cfr. JOSEPH DYER, *Singing with proper refinement from "De modo bene cantandi" (1474) by Conrad von Zabern*, «Early Music», VI, 2, 1978, pp. 207-227; e ID., *The Voice in the Middle Ages*, in *The Cambridge Companion to Singing*, a cura di John Potter, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 165-177.

⁶ Cfr. DYER, *Singing with proper refinement* cit., p. 216 sg. e *passim*.

principi estetici che articola valgono per la polifonia. In secondo luogo, Conrad era un uomo di chiesa e un riformatore che si opponeva apertamente alla polifonia non notata, così come all'introduzione di canti vernacolari nella liturgia. Non è quindi un trattato il cui autore avrebbe apprezzato le messe polifoniche eseguite alla corte di Ercole d'Este. In terzo luogo, Conrad era tedesco: al confronto con centri musicali di livello mondiale come Milano, Roma, la corte reale francese e Condé-sur-l'Escaut, l'autore operava nelle regioni periferiche della polifonia (Strasburgo, Basilea e Magonza); possiamo dunque assumere le sue opinioni sul canto come realmente rappresentative? Infine, le sue critiche, in particolare la sua antipatia per le voci squillanti, simili a trombe, potrebbero rimandare a pratiche che erano attivamente coltivate dagli appassionati. In effetti, leggendo tra le righe, appare probabile che un canto potente, estroverso, d'effetto, simile a una tromba, fosse comunemente diffuso, benché sgradito a molti prelati conservatori.

Vale la pena sottolineare questi punti, poiché in qualche caso ci si è affrettati a leggere in testi come quelli di Conrad valori estetici che sono in realtà frutto di una nostra proiezione sulla musica del lontano passato e che, per parafrasare Christopher Page, ci parlano soprattutto di moderne sensibilità accademiche.⁷ Page stesso infatti tende a reificare queste sensibilità nelle sue interpretazioni, che per molti versi riaffermano un ideale di musica corale ormai associato alla classicità inglese.⁸ Il che ci porta a una seconda e, in definitiva, più importante questione: le origini troppo spesso inesplorate del suono moderno nell'interpretazione della polifonia rinascimentale.

⁷ Cfr. CHRISTOPHER PAGE, *Discarding Images*, New York, Oxford University Press, 1993.

⁸ Cfr. CHRISTOPHER PAGE, *The Performance of Songs in Late Medieval France: A New Source*, «Early Music», X, 4, 1982, pp. 441-450: 441. Page descrive un filone allora prevalente nel movimento della musica antica intorno al 1980, che prediligeva «le linee individualizzate ... una polifonia che è estroversa e quasi araldica nel colore, che è candida, persino ingenua». Alcune delle prassi alle quali Page stava senza dubbio reagendo (insoliti raddoppiamenti strumentali, miscele di strumenti storici e non, e così via) dovevano essere esasperanti per uno studioso interessato a un'esecuzione storicamente informata. Ciononostante, si avverte negli scritti e nelle interpretazioni di Page con «Gothic Voices» la tendenza a buttare il bambino con l'acqua sporca, cioè un rifiuto in blocco dell'eterogeneità timbrica, come se questa prassi fosse inseparabile da quello che Page considera un uso astorico degli strumenti. Cfr. anche ANNA ZAYARUZNAYA, *Intelligibility Redux: Motets and the Modern Medieval Sound*, «Music Theory Online», XXIII, 2, 2017 <<https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.2/mto.17.23.2.zayaruznaya.html>> +e la bibliografia ivi citata. Zayaruznaya osserva giustamente che «il timbro delle Gothic Voices è stato ereditato, forse con troppa facilità, dalla tradizione corale inglese». Di seguito cercherò di illustrare il nesso fra la difesa di Zayaruznaya dei timbri eterogenei e la storia della tecnica vocale.

Ho ascoltato le prime registrazioni di ensemble corali inglesi, fra cui si trovano alcuni esempi di rara bellezza. Ho anche letto testi sulle origini di quella che vagamente si definisce tecnica del belcanto, in particolare un'affascinante tesi dottorale di Sarah Potter sulla pedagogia vocale inglese.⁹ Vorrei qui riassumere i punti che considero salienti.

Oggi la maggior parte degli insegnanti di canto classico istruisce gli studenti ad abbassare la laringe automaticamente. Nel canto e nel parlato, la posizione laringea bassa favorisce un suono che, per ricorrere inevitabilmente al linguaggio metaforico, è rotondo, ampio e risonante. Ma in realtà la cultura della laringe bassa in Occidente è un fenomeno molto recente che risale solo agli anni '30 dell'Ottocento, come si può desumere dagli scritti del cantante e pedagogo vocale spagnolo Manuel García II. Storicamente, il 1830 è dietro l'angolo: impossibile quindi immaginare un'applicazione diffusa di questa tecnica negli anni intorno al 1500.

Consideriamo ora la tradizione corale anglicana, che ha ispirato gruppi come i Tallis Scholars. All'inizio del Novecento la laringe abbassata, che crea spazio, era ormai assurda a ideale estetico. È interessante osservare che cosa accade quando i coristi imparano a cantare in questo contesto.¹⁰ I ragazzi hanno naturalmente voci più esili, con poco o nessun vibrato. I migliori cori inglesi, quindi, spesso riuscivano a ottenere un suono che era straordinariamente bello, immacolato, 'angelico', un suono rotondo e piuttosto chiaro. In particolare, l'assenza di vibrato applicata alla polifonia rinascimentale permette di udire le singole linee, un requisito ritenuto essenziale per l'esecuzione di un repertorio che pone l'accento su linee melodiche indipendenti e ritmicamente ben distinte. Nasce così il suono della musica antica: ai Tallis

⁹ SARAH POTTER, *Changing Vocal Style and Technique in Britain during the Long Nineteenth Century*, Ph.D. diss., University of Leeds, 2014, in particolare cap. 2, e la bibliografia ivi citata.

¹⁰ Si noti che la posizione preferita, con la laringe bassa, non richiede necessariamente un esercizio attivo, ma può essere coltivata attraverso l'esperienza pratica. A titolo di esempio: durante le prove di un coro di voci bianche a cui ho assistito a Los Altos, California nel 2019, la direttrice, animata dalle migliori intenzioni, ha risposto con queste parole al suono che stava sentendo: «Non cantare così [facendo un esempio di produzione laringea alta, che qualificava come brutta]; canta in modo bello, così [facendo l'esempio di un suono prodotto con la laringe abbassata]». I giudizi di valore profondamente radicati che stanno alla base di commenti come questo troppo spesso non vengono analizzati, e possono influenzare negativamente la percezione che gli individui hanno della qualità della propria voce. In ogni caso si può constatare come una semplice dimostrazione da parte di un direttore di coro, o anche l'esperienza di stare accanto a qualcuno che canta nel modo 'giusto', può ottenere l'effetto desiderato senza dover neppure menzionare la laringe.

Scholars è bastato adattare questo stesso suono a cantori adulti professionisti.

Sto sorvolando e semplificando molto, ma mi preme insistere sul fatto che questa è una tessera centrale del mosaico. Se ci accostiamo all'epoca di Josquin con l'idea che una posizione laringea bassa era sì possibile, ma quasi certamente non coltivata di norma, allora ci troveremo in un territorio estetico poco familiare. Nel canto classico odierno la posizione laringea bassa si traduce in una gola totalmente 'aperta', come quando sbadigliamo. Rinunciare a questo principio non produce un'alternativa unica e omogenea; a grandi linee, tuttavia, possiamo parlare di uno spazio più 'parlato' all'interno del tratto vocale, che fa sì che la laringe non si abbassi del tutto ma rimanga in una posizione che è più o meno quella del parlato. Questo, a sua volta, può far sì che le vocali e il timbro appaiano, per ricorrere ancora una volta alle metafore, molto più chiari e 'in avanti'. Ad alcuni di noi è stato insegnato che questo approccio brillante, medio o alto-laringeo suoni grezzo o 'non allenato', un po' come quello dei musicisti folk o pop. Naturalmente, però, tutti noi conosciamo e apprezziamo altri usi della voce, e tutti sappiamo che molti cantori pop hanno alle spalle una solida formazione: un motivo ci sarà se amiamo Stevie Wonder e Mia Martini.

E non può essere del tutto irrilevante il fatto che praticamente nessuno parli spontaneamente con la laringe abbassata,¹¹ e che la stragrande maggioranza delle tradizioni vocali in tutto il mondo prediliga posizioni alte o medie, utilizzate per creare molti effetti diversi. Cercando su YouTube si ottiene una valanga di esempi: ne propongo un piccolo campione, utile ad avvalorare questo primo punto generale. Invito dunque i lettori ad ascoltare una serie di esecuzioni polifoniche di ensemble attivi in:

1. Georgia: <<https://youtu.be/rg8xrdbnH8E?t=110>>
2. Madagascar: <<https://youtu.be/1fs1d7wn9Qw?t=7>>
3. Francia (Pirenei): <<https://www.youtube.com/watch?v=HbBH13O1ow8&t=117s>>
4. Stati Uniti (Destiny's Child): <<https://www.youtube.com/watch?v=sQgd6MccwZc>>
5. Cina (Dong Singers): <<https://youtu.be/wvOxih8oTlk?t=102>>
6. Sardegna: <<https://youtu.be/z-m3V1cwnPY?t=79>>

Gli ultimi due esempi sono particolarmente interessanti perché mostrano una produzione con laringe alta in un'acustica riverberante. Nella misura in cui questi ambienti acustici richiamano quelli di una chiesa del XV o XVI secolo, si può notare come il riverbero 'ammorbidisca' la 'durezza' (le virgolette

¹¹ Naturalmente, ci si può esercitare a farlo, come per molti altri usi della voce. Gli annunciatori radiofonici, ad esempio, adottano spesso una posizione bassa della laringe, con il probabile intento di apparire 'professionali' e 'disinvolti'.

sottolineano gli inevitabili giudizi di valore che accompagnano le altrettanto inevitabili metafore) della produzione vocale alto-laringea.

Vorrei essere chiaro: non sto cercando di dire che queste tradizioni sono tutte uguali, né che dobbiamo sceglierne una e copiarla. Al contrario, la mia convinzione è che esistono molti modi diversi di far suonare bene la musica polifonica. L'elemento unificante fra queste tradizioni eterogenee, e in cui riconosco un collegamento con la pratica di Cut Circle, sta a mio parere in una diffusa preferenza per quello che Hans Gumbrecht chiama "presenza", nella fattispecie un suono brillante ed estroverso che pone letteralmente in rilievo i dettagli della musica.¹²

L'approccio esecutivo di Cut Circle non riguarda solo la laringe. Dal lungo secolo XV ci sono pervenute descrizioni di lamenti e pianti in pubblico che oggi farebbero arrossire la maggior parte di noi: le espressioni estreme di emotività non solo erano comuni, ma richieste.¹³ Abbiamo ciaramelle e cromorni, strumenti a doppia ancia che creano suoni straordinariamente brillanti e potenti. E abbiamo immagini di cantori in piedi uno vicino all'altro, profondamente concentrati, sia nella *Cantoria* di Luca della Robbia (figura 1) che nella *Pala di Gand* di Jan van Eyck.¹⁴ Nessuna di queste testimonianze rimanda – ecco di nuovo le metafore – allo stile omogeneo, distante, scuro, composto, emotivamente distaccato che è così comune oggi nelle esecuzioni della polifonia occidentale. Mi chiedo quanto di questo stile dipenda dall'affermarsi della tradizione esecutiva nata nelle abbottonate università di Oxford e Cambridge. E mi chiedo in che misura quest'affermazione sia dovuta a un certo timore di esprimere le emozioni in un contesto accademico e tra il pubblico più anziano e conservatore.

¹² HANS ULRICH GUMBRECHT, *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford, California, Stanford University Press, 2004.

¹³ Di questi episodi abbiamo descrizioni memorabili in JOHAN HUIZINGA, *Autumntide of the Middle Ages*, trad. ingl. Diane Webb, a cura di Graeme Small e Anton van der Lem, [Leiden], Leiden University Press, 2020 (ed. orig. *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem: H.D. Tjeenk Willink, 1919).

¹⁴ Per un dettaglio di quest'ultima, si veda la copertina dell'album *Messes Anonymes* di Cut Circle: *Missa Gross senen*, *Missa L'ardant desir* (Musique en Wallonie, 2021), disponibile al link <<https://www.musiwall.uliege.be/product/messes-anonymes>>.



Fig. 1 – Luca della Robbia, *Cantoria*, Firenze, Museo dell’Opera del Duomo (dettaglio), <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Cantoria_di_luca_della_rob-bia_01.JPG&oldid=567154591> [consultato il 7 luglio 2022]

A questo punto la domanda diventa: una volta eliminato ciò di cui non abbiamo testimonianze probanti, che cosa ci resta? E come adattare ciò che resta alle esigenze di questo specifico repertorio? Rammentiamo innanzitutto alcune nozioni di base. Come è stato dimostrato da molti straordinari ensemble almeno a partire dagli anni '70, questa musica poggia su un fondamento di intervalli perfetti la cui accordatura doveva essere senz'altro una priorità all'epoca. È anche un repertorio virtuosistico, in cui i cantori devono stabilire insieme un ritmo costante rispetto al quale viene calcolato tutto, specie le dissonanze. Visivamente, al cantante non viene data alcuna informazione su ciò che stanno facendo le altre voci. Per parafrasare un commento di David Fallows: mentre in Schumann ci sono molte stanghette ma le si ignora, in questo repertorio non ce ne sono, ma sono estremamente importanti. Con buona pace di Thomas Binkley, la precisione ritmica è indispensabile. Se avete eseguito un pezzo come *Virgo salutiferi* di Josquin sulla base delle fonti originali (figura 2, esempio 1), saprete che in questo

moderato. Per il *Christe* di solito passano al C tagliato, un tempo binario più veloce. L'effetto è un'accelerazione, non una decelerazione.¹⁷

Un altro aspetto problematico della tradizione esecutiva moderna è l'interpretazione del segno '3'. In realtà 'interpretazione' è la parola sbagliata, poiché in questo caso esistono un modo corretto e uno scorretto, molto semplici da determinare: una *brevis* (cioè tre *semibreves* [= nota intera]) in 3 equivale a una *brevis* (due *semibreves*) in C tagliato (esempio 2).¹⁸ Ciononostante, la maggior parte degli ensemble esegue le sezioni con il 3 troppo velocemente, al punto che nelle edizioni moderne i ritmi sono volutamente ignorati nei casi in cui diverse voci si muovono tra questi segni in tempi diversi.¹⁹

¹⁷ Il principio teorico di base non è controverso, anche se gli studiosi si dividono sui dettagli. (Per lo scopo della presente trattazione tralascio l'interpretazione del Cerchio tagliato.) Cfr. l'ottimo ROB C. WEGMAN, *What Is "Acceleratio Mensurae"?*, «Music & Letters», LXXIII, 4, 1992, pp. 515-524. Anche per i pezzi esclusivamente in C tagliato, molti ensemble adottano tempi che, considerando la funzione del tratto verticale come segno di accelerazione, sono probabilmente troppo lenti.

¹⁸ Si veda il più esaustivo (anche se riguardo a un periodo leggermente più tardo), MARTIN HAM, *A Sense of Proportion: The Performance of Sesquialtera, ca. 1515-ca. 1565*, «Musica Disciplina», LVI, 2011, pp. 79-274. Sporadicamente (di solito quando è seguito dal segno C), il 3 si applica a un livello metrico inferiore, per cui tre minime valgono la durata di due, con un risultato musicale molto diverso. Sulla base delle fonti non è difficile distinguere i due casi. Ad ogni modo il rapporto fondamentale, noto nel periodo come sesquialtera (un rapporto di 3:2), è il medesimo.

¹⁹ I Tallis Scholars e molti altri ensemble spesso equiparano la minima in C tagliato alla *semibrevis* in 3, rendendo il tempo più veloce del 33% circa, un'accelerazione eccessiva. In qualche caso gli ensemble adottano un approccio opposto, con tempi in 3 troppo lenti rispetto al C tagliato. Cfr. anche RODIN, *Taking the Measure of Josquin* cit., p. 13.

The image shows a musical score for two systems. The first system is for the word 'Qui' in C major, common time (C). It features a vocal line with a quarter note on G4 and a lute line with a quarter rest. The second system is for the phrase 'Cum sanc -' in C major, 3/8 time. It features a vocal line with a quarter note on G4 and a lute line with a quarter note on G4. The lyrics are 'Qui' and 'Cum sanc -'.

Es. 2 – Il giusto rapporto temporale tra una brevis in C tagliato e una brevis in '3'

Considerando i problemi fin qui delineati nel loro complesso, si può affermare che la tradizione esecutiva moderna adotta spesso tempi in C tagliato decisamente troppo lenti e tempi in '3' un po' troppo veloci. Difficilmente possiamo aspettarci che la musica abbia un senso se fraintendiamo sistematicamente relazioni mensurali così basilari. In effetti le frasi di Josquin che, come ho argomentato altrove, sono studiate per creare un forte impatto, perdono tutta la loro pregnanza quando sono eseguite troppo lentamente o troppo velocemente.²⁰ Solo utilizzando una gamma di tempi plausibili abbiamo qualche probabilità di capire il flusso della musica.

Definiti questi principi, con il vostro permesso chiedo ora ai cantanti di raggiungermi. Innanzitutto vorrei ringraziarli: è una grande fortuna per me lavorare con musicisti davvero straordinari, oltre a essere persone squisite. Alle spalle hanno percorsi diversi; alcuni di loro hanno un suono naturalmente più brillante; alcuni provengono da una lunga formazione non-classica, non-occidentale, o pre-1830. Molti insegnano canto. Tutti possiedono una splendida tecnica, e tutti sono aperti alla sperimentazione. Ma il pun-

²⁰ Cfr. JESSE RODIN, *Josquin's Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2012, in particolare il capitolo 2.

to principale è che ogni cantante si impegna fino in fondo, e ognuno ha un suono potente e unico. Con un approccio uniforme alla produzione e alla posizione delle vocali, questi suoni eterogenei possono amalgamarsi, senza tuttavia fondersi in una massa omogenea.

Iniziamo con il pezzo che ho commentato poco fa: il mottetto *Virgo salutiferi*, composto durante l'anno trascorso da Josquin a Ferrara. Il suo incipit evidenzia la parola «tonantis» («di Colui che tuona»), ma solo se ci prendiamo la licenza di affrontarlo con un tempo appropiato:

[*Virgo salutiferi*, bb. 1-51 a circa 70 semibrevis al minuto]²¹

Passiamo ora a qualcosa di più spensierato: la canzone *Faulte d'argent*, registrata da molti ensemble.²² Il nostro approccio mette in rilievo la frivolezza del testo per mezzo di vocali sonore, ma anche di consonanti anticipate sul tempo (ad esempio, “*ffaulte*”, “*ije*”, “*rreveille*”) e alcuni portamenti espressivi, aspetti che non sono né incoraggiati né proibiti dalle fonti originali. Tutte queste scelte possono conciliarsi con un approccio calcolato e preciso al ritmo e al tempo. In questo modo Cut Circle si sforza di bilanciare l'accuratezza ritmica, aspetto fortemente suggerito dalla forma materiale delle fonti superstiti, con l'assunzione di rischi nell'ambito testuale e dell'espressione musicale. Ma soprattutto l'ensemble coltiva una resa potente e autonoma nel contesto di un'esecuzione a parti reali: cinque cantori, cinque suoni unici ma comunque complementari.

[Cut Circle interpreta *Faulte d'argent* a circa 70 semibrevis al minuto]²³

Oggi ricorrono 500 anni dalla morte di Josquin, ma solo una cinquantina da quando le esecuzioni moderne della sua musica hanno iniziato a diffondersi. Nei prossimi cinquant'anni abbiamo davanti un compito assai arduo. Il primo passo però è facile: abbandonare il belcanto, la *politesse* e i tempi ligi all'uso invalso (e/o antistorici). Da lì in avanti si fa un salto nel buio, dato che per tante questioni esecutive è impossibile stabilire quale sia la soluzione giusta. La sfida sarà invece quella di cercare nuove voci, nuove tecniche

²¹ <<https://www.youtube.com/watch?v=hgkQpNb2270&t=9387s>>, at 2:33:10. Per una versione MP3, riproducibile a tempi diversi, cfr.

²² La partitura è disponibile sul sito <<https://josquin.stanford.edu/work/?id=Jos2907>>.

²³ L'esecuzione è disponibile nella registrazione della conferenza, <<https://www.youtube.com/watch?v=hgkQpNb2270&t=9387s>>, at 2:36:20. Per una versione MP3, riproducibile a tempi diversi, cfr. <<https://josquin.stanford.edu/work/?id=Jos2907>>.

vocali e nuovi approcci stilistici, non per incorporare passivamente una tradizione musicale che ‘suona bene’, ma per scoprire nuovi modi di dar vita ai dettagli di questo particolare repertorio. Per certi versi questo è un progetto inevitabilmente ‘presentista’. Ma quando il lavoro è frutto di un confronto approfondito con la musica e con le fonti musicali, quando trae profitto da migliaia di ore di prove ed esecuzioni ragionate, allora può assumere anche un significato storico. In realtà il mio appello è semplice: trovare il coraggio di prendere sul serio il passato, di onorare la musica mettendo in campo tutte le nostre capacità intellettuali e creative. Il minimo che possiamo fare è iniziare ad abbandonare ciò che sappiamo essere sbagliato.

JESSE RODIN

Stanford University. Department of Music
jrodin@stanford.edu

Sommario

Negli ultimi decenni, le interpretazioni della musica vocale di Josquin hanno adottato per lo più un approccio sviluppato nel Regno Unito durante i primi anni Ottanta da gruppi quali l'Hilliard Ensemble e i Tallis Scholars. Si tratta di un'impostazione valida sotto molti aspetti: buona intonazione, precisione ritmica, un canto privo di vibrato che consente di percepire le singole linee, qualità che hanno contribuito a far apprezzare Josquin a una generazione di appassionati e studiosi, incluso l'autore. A tutt'oggi gran parte delle opere attribuite con certezza a Josquin sono disponibili in registrazioni di alta qualità che, grosso modo, adottano questo stile esecutivo.

Tuttavia, ogni approccio porta con sé benefici e costi, e notevoli possono essere gli svantaggi derivanti da un suono formatosi a partire dal belcanto e dalle tradizioni corali anglicane, più idonee alla prassi di repertori tardo-cinquecenteschi. A una riflessione più attenta appare probabile che, per quanto attraente, il suono della polifonia rinascimentale che si è imposto circa quattro decenni fa, e tuttora in voga, sarebbe risultato poco familiare agli ascoltatori del periodo intorno all'anno 1500.

Il presente contributo introduce considerazioni su ritmo, tempo e timbrica che ho personalmente sviluppato insieme all'ensemble Cut Circle nel corso degli ultimi anni, attraverso un lavoro comune condotto sulle fonti originali. Rivisitando criticamente nozioni e assunti relativi alla prassi esecutiva della musica di Josquin è possibile forse avvicinarsi a un suono che egli stesso e i suoi contemporanei avrebbero riconosciuto e apprezzato.

Parole chiave

Tecnica vocale nel Rinascimento, Conrad von Zabern, tempo e mensura, *Virgo salutiferi*, *Faulte d'argent*

Traduzione dall'inglese di Elisabetta Zoni

NOTIZIARIO

Le attività della Fondazione Guido d'Arezzo nell'anno 2020

a cura di Valeria Gudini

Nell'anno 2020, in seguito alla grave situazione sanitaria verificatasi nei primi mesi dell'anno, la Fondazione ha dovuto cancellare tutti gli eventi concorsuali che avrebbero dovuto svolgersi nel periodo fra i mesi primaverili e l'agosto scorso, fra questi, anche la 68^a edizione del Concorso Polifonico Internazionale. L'impossibilità di svolgere il Polifonico non ha impedito alla Fondazione di proporre una programmazione del tutto nuova che ha degnamente sostituito il Concorso e gli altri eventi corali cancellati e ha potuto, nello stesso tempo, dare un forte segnale per la necessaria ripresa delle attività musicali nel settore della musica vocale-corale e non solo.

Guidoneum Festival

Il *Guidoneum Festival* è nato nel 2007 con l'obiettivo di fornire un'eccellente cornice al Concorso Polifonico Internazionale e alle altre manifestazioni della Fondazione "Guido d'Arezzo", incrementandone l'aspetto concertistico attraverso eventi musicali affidati a gruppi professionistici e realizzando così un ulteriore momento di incontro internazionale dedicato alla coralità professionale nel nome di Guido d'Arezzo.

Il primo concerto del 2020 si è tenuto il 21 agosto in occasione del terzo Convegno Nazionale "Lo strumento coro: dirigere e cantare" con l'ensemble "Ut Insieme Vocale Consonante". Sempre all'interno del programma del convegno in data 24 agosto si è svolta la lezione-concerto di Patrizia Bovi sul repertorio dell'Ars Nova italiana con la partecipazione di Peppe Frana. Nell'ultimo concerto gli ensembles "Tuscae Voces" e "Ut Insieme Vocale Consonante" hanno realizzato musiche rinascimentali in prima esecuzione storica di Stefano Bernardi, Biagio Pesciolini e Orazio Tigrini.

Protagonista del concerto in programma il 15 settembre è stato il complesso vocale danese "Musica Ficta" diretto da Bo Holten, con un ricco programma che ha visto l'esecuzione di madrigali di Claudio Monteverdi, Luca

Marenzio, Carlo Gesualdo, Johann Grabbe, Heinrich Schütz, John Wilbye e Thomas Weelkes. Si è proseguito sabato 10 e domenica 11 ottobre con il coro “Libercantus” diretto da Vladimiro Vagnetti con un programma che ha previsto musiche di Bettinelli, Da Rold, Donati, Graden, Kverno, Liuzzi, Margutti, Orban, Sisask, Vagnetti; quindi il “Gruppo Vocale Novecento” (San Bonifacio), diretto da Maurizio Sacquegna, che ha proposto un programma con musiche di De Marzi, Gounod, Lanaro, Lawson, Lobo, Morales, Rossini, Schmidt, Victoria.

Nella cornice del Guidoneum Festival è stato organizzato il 12 e 13 dicembre, in *streaming*, il Convegno internazionale *Filologia musicale e tecnologie digitali a colloquio con la prassi esecutiva*, a cura di Cecilia Luzzi, Stefano Mengozzi e Rodobaldo Tibaldi, articolato in due sessioni pomeridiane. Il Convegno ha messo a confronto musicologi e curatori di edizioni critiche, ricercatori impegnati nell’ambito di progetti di edizioni musicali digitali, direttori di coro e di ensemble musicali, interpreti musicali su temi di interesse attuale nell’ambito della critica testuale: dalle questioni più scottanti emerse dall’analisi di recenti edizioni critiche a stampa alle nuove sfide offerte da progetti digitali orientati alla creazione di partiture ‘dinamiche’ online.

In particolare, sabato 12 dicembre dopo i saluti del Presidente della Fondazione Guido d’Arezzo, Alessandro Ghinelli, Cecilia Luzzi ha presentato la nuova serie della rivista “Polifonie” e il rinato “Centro Studi Guidoniani”, che intende proporsi come luogo d’incontro tra musicologia e mondo della coralità.

Il programma ha previsto due sessioni su *Filologia e prassi esecutiva a confronto*, con i seguenti interventi:

RODOBALDO TIBALDI (Università di Pavia), *Per una edizione delle opere di Paolo Aretino: problemi e metodi*

FRANCESCO SAGGIO (Università di Pavia), *Un solo segno per tanti significati: molteplicità semantica del ‘tempus imperfectum’ nella polifonia cinquecentesca e suoi riflessi nella prassi esecutiva*

INGRID PUSTIJANAC (Università di Pavia), *Oralità ‘digitalizzata’ nelle edizioni musicali del repertorio contemporaneo*

PAOLO DA COL (Conservatorio di Trieste), *Il tema delle chiacchiette nel repertorio polifonico veneziano della seconda metà del Cinquecento*

LORENZO DONATI (Conservatorio di Trento), *“Sicut cervus” di Palestrina nel campo minato del web*

WALTER MARZILLI (PIMS, Roma - Università di Notre Dame, South Bend, Indiana-USA), *Il suono della scrittura.*

La giornata di sabato 12 dicembre si è chiusa con il concerto *in streaming* “L’*eure est venue*” con Carla Babelegoto e Peppe Frana che hanno eseguito brani di Guillaume de Machaut, Lorenzo da Firenze, Johannes Ciconia, Gilles Binchois e Alexander Agricola.

Domenica 13 dicembre si è svolta la sessione sulle *‘Digital Humanities’ e i progetti di edizione musicale digitale* presieduta da Stefano Mengozzi (University of Michigan) con i seguenti interventi:

RICHARD FREEDMAN (Haverford College), *Digital Scores and the Renaissance Art of Contrapuntal Combinations*,

RAFFAELE VIGLIANTI, *Edizioni digitali e pratica musicale*

EMILIANO RICCIARDI (University of Massachusetts-Amherst), *Tasso in music Project*.

Il convegno si è concluso con la tavola rotonda coordinata da Stefano Mengozzi e Rodobaldo Tibaldi, alla quale hanno partecipato Paolo da Col, Lorenzo Donati, Richard Freedman, Walter Marzilli, Ingrid Pustijanac, Emiliano Ricciardi, Francesco Saggio, Rodobaldo Tibaldi e Raffaele Viglianti.

A fine 2020, a causa della grave situazione pandemica che ha escluso la possibilità di effettuazione di alcuni concerti, sono stati registrati filmati (audio/video) di concerti visibili sul canale YouTube della Fondazione Guido d’Arezzo, dei seguenti complessi musicali, “Artemusica” diretto da Debora Bria, “Emil Komel” diretto da David Bandelj e “Ut Insieme Vocale Consonante” diretto da Lorenzo Donati.

Il Concerto dell’*Ort Attack*, ensemble d’archi dell’Orchestra Regionale Toscana con l’esecuzione di musiche di Vivaldi, Corelli e Schubert è stato effettuato a porte chiuse e trasmesso in streaming.

Il Guidoneum Festival si è concluso il 26 dicembre con un grande concerto corale nella Cattedrale di Arezzo con l’esecuzione dei più celebri Canti natalizi della tradizione internazionale, registrati a porte chiuse e trasmessi successivamente dall’emittente televisiva aretina. Hanno partecipato a questa iniziativa il coro “Vocinsieme” direttore Anna Seggi, “Insieme Vocale Vox Cordis” direttore Lorenzo Donati, Gruppo Polifonico “F. Coradini” direttore Vladimiro Vagnetti, “Coro Voceincanto”, direttore Gianna Ghiorri, “Viscantus Ensemble” direttore Silvia Vajente, “Kastalia Ensemble Vocale Femminile” direttore Eugenio dalla Noce, “Coro Giovanile Effetti Sonori” direttore Elisa Pasquini, ed inoltre Andrea Trovato (organo) e OIDA, “Orchestra Instabile di Arezzo”.

Scuola per Direttori di coro

Nel campo della formazione e della ricerca la Fondazione Guido d'Arezzo gestisce dal 1980 una Scuola di Alta Formazione per Direttori di coro, finanziata dalla Regione Toscana, di durata triennale, che da anni contribuisce in maniera sostanziale alla formazione di una valida classe di direttori di coro, sui quali confidare per il futuro della nostra coralità. Oltre ai corsi della scuola, durante l'anno sono organizzati masterclasses, corsi di aggiornamento, convegni etc., sempre in materia corale polifonica del settore amatoriale. La Scuola triennale per direttori di coro ha formato intere generazioni di direttori di coro italiani, dapprima con corsi tenuti dai Maestri Fosco Corti e Roberto Gabbiani e in seguito, con i maestri Gary Graden, René Clemencic, Diego Fasolis, Francesco Luisi, Luigi Marzola, Romano Pezzati. La Scuola offre, oltre alle lezioni di direzione, l'introduzione e lo studio di alcune materie di base come analisi e armonia, composizione corale, didattica del canto corale, direzione di ensemble strumentali, dizione per il canto, forme di poesia per musica, lettura della partitura, storia ed estetica della musica, prassi del basso continuo, prassi della musica liturgica, repertorio corale e study tour, tecnica vocale, tecnica della direzione, tecniche di consapevolezza corporea, trascrizione e prassi della musica antica.

È stato avviato anche un Corso Base, rivolto a persone prive di conoscenze musicali e orientato poi all'ammissione al triennio, e un Biennio specialistico rivolto a chi è già in possesso di un diploma di Conservatorio o di un attestato di triennio rilasciato dalle scuole private di direzione di coro; è stata prevista anche l'iscrizione a singoli percorsi tematici, quali il percorso di Musica antica, il repertorio del Sette-Ottocento, di Musica moderna e contemporanea e quello dedicato a Voci bianche e cori giovanili.

La Scuola per Direttori di Coro nel 2020 ha svolto la maggior parte degli incontri online ed ha avuto 41 iscritti fra il corso base, il corso triennale di specializzazione, il corso di perfezionamento annuale/biennale e le masterclasses. I docenti della Scuola, professionisti provenienti da tutta Italia, sono stati Lorenzo Donati, Elisa Pasquini, Patrizio Paoli, Vladimiro Vagnetti, Patrizia Bovi, Matteo Valbusa, Claudio Ferrara, Fabio Lombardo, Roberto Brisotto, Daniele Venturi, Lorenzo Fratini, Serena Marino, Federico Bonato, Lorenzo Fattambrini, Maurizio Sacquegna, Silvia Vajente, Lia Serafini, Luca Scaccabarozzi, Walter Marzilli, Massimo Merone e professionisti stranieri quali Alexander Schweitzer, Stephen Connolly.

Durante le lezioni sono spesso chiamati cori o ensemble vocali che studiano con gli allievi: per il 2020, "Coro Orophonia", "Ut Insieme Vocale Consonante", "Insieme Vocale Vox Cordis", "Coro Effetti sonori", "Kastalia Vocal Ensemble".

Nei giorni 29 e 30 agosto 2020 durante la programmazione della Scuola per Direttori di Coro è stato organizzato il terzo convegno nazionale “Lo strumento coro: dirigere e cantare”.

Nei giorni dal 21 al 28 agosto si sono svolte delle lezioni-concerto per gli allievi della Scuola, aperte anche al pubblico e trasmesse in streaming.

Concorsi di composizione

Il Concorso Internazionale di Composizione, giunto nel 2020 alla 47esima edizione, è stato istituito nel 1974 quale corollario integrativo e interattivo del Concorso Polifonico Internazionale e si svolge a cadenza annuale con la finalità di arricchire e qualificare il repertorio corale nel versante della musica contemporanea.

Trenta i compositori che hanno partecipato all'edizione 2020 del concorso. Il primo premio di 2500€ è stato assegnato a Raffaele De Giacometti con il brano *Otra Cancion*, il secondo premio di 1500€ è stato assegnato a Girolamo Deraco con il brano *Winterlich* e il terzo premio di 500€ è stato assegnato a Claudio Ferrara con il brano *Sanctus*. La giuria, formata da Nana Forte, Bo Holten, Tommyanto Kandisaputra, Enrico Miaroma, John August Pamintuan, Carlo Pedini e Eva Ugalde, ha poi deciso di segnalare i seguenti brani, *Spectra* di Andrea Buonavitacola e *Confutatis Maledictis* di Mark Raniel Agpasa.

Il Concorso nazionale di composizione “Canta Petrarca”, arrivato nel 2020 alla sua quinta edizione, è stato istituito nel 2016 ed è riservato a compositori di nazionalità italiana o residenti in Italia. Gli autori presentano composizioni su testo tratto dal *Canzoniere* di Francesco Petrarca in una o più delle seguenti categorie: sezione A, coro a voci miste da due a otto voci a cappella; sezione B, coro a voci pari a tre o quattro voci a cappella; sezione C, coro di voci bianche a due o tre voci a cappella, eventualmente con pianoforte.

Al concorso sono pervenute ventidue composizioni; la giuria, composta da Piero Caraba, Francesco Erle, Pietro Ferrario, Mauro Marchetti e Giuseppe Mignemi, ha assegnato i seguenti premi:

nella sezione A, il premio di 500€ è stato assegnato a Claudio Ferrara con il brano dal titolo *Occhi miei lassi* ed una segnalazione al brano *La bella donna che cotanto amavi* di Paolo Orlandi;

nella sezione B, il premio di 500€ è stato assegnato a Giampiero Castagna con il brano *Piovonmi amare lagrime dal viso* ed una segnalazione al brano *Valle che de' lamenti* di Claudio Ferrara;

nella sezione C, il premio di 500€ è stato assegnato a Annalisa Nardelli con il brano *Io canterei d'amor si novamente*.

Rivista Polifonie

La Fondazione contribuisce alla ricerca storico-musicologica attraverso la redazione di una rivista annuale, riconosciuta tra le riviste scientifiche dall'Agenzia Nazionale per la Valutazione del sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR), distribuita gratuitamente a un indirizzario costituito da biblioteche nazionali e internazionali, università, istituti di ricerca, musicologi, direttori di coro.

La pubblicazione della rivista musicologica scientifica «Polifonie. Storia e teoria della coralità» è stata avviata nel 2001 dalla Fondazione Guido d'Arezzo nell'ambito dell'attività del Centro Studi Guidoniani. Il Centro costituisce l'emanazione scientifica del Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Millenario della nascita di Guido d'Arezzo istituito nell'anno 2000.

La Rivista si propone di accogliere e condividere gli studi sulla musica corale nelle diverse epoche e culture, con particolare attenzione agli aspetti formali ed espressivi, relativi alla prassi esecutiva o culturali in senso lato, offrendo una risposta alle esigenze percepite di una piattaforma che faciliti lo scambio accademico nel campo della musica corale internazionale, necessità sollecitata anche dal versante della prassi esecutiva, con la continua richiesta di approfondimento e perfezionamento della pratica corale. Pertanto, la rivista aspira ad essere uno strumento valido ed efficace per la crescita accademica e artistica di cantanti e direttori di coro in tutto il mondo.

A dicembre dell'anno 2020 si è conclusa la redazione della nuova serie VII, 2019 (XVI della serie continua). Il numero include articoli di musicologi e docenti di Università e Conservatorio come Stefania Roncroffi, Bibiana Vergine, Rodobaldo Tibaldi, Giovanni Cantone, Stefano Mengozzi e Marco Uvietta.

NOTIZIE SUGLI AUTORI

ALBERTO RIZZUTI (Ph.D., University of Chicago, 2001) è professore ordinario di Storia della civiltà musicale nell'Università di Torino. Nel 2012 ha fondato, e da allora diretto, il periodico online «Gli spazi della musica». Fra i suoi lavori più recenti si segnalano le monografie *Fra Kantor e Canticum. Bach e il Magnificat* (Alessandria, 2011), *Sotto la volta celeste. Beethoven e l'immaginario pastorale* (Roma, 2014) e *Musica sull'acqua. Fiumi sonori, fontane magiche e mari in tempesta da Händel a Stravinskij* (Roma, 2017); gli articoli *Torino 6 unica. Un'indagine preliminare sul ms. Varia 42/2 della Biblioteca Reale* («Studi francesi», 190, LXIV/I, 2020, pp. 84-112) e *Margaritae ante porcos. Musica per s. Antonio di Vienne nell'Europa del Quattrocento* («Philomusica on-line», 20/1, 2021).

GIAMPAOLO MELE è professore ordinario presso l'Università di Sassari, dove insegna Storia della musica medievale e rinascimentale. Si occupa prevalentemente di innologia, codicologia liturgico-musicale, fonti d'archivio per la storia della musica medievale. Di recente (2019), ha scoperto inni inediti trecenteschi per santa Chiara a Barcellona, nella Biblioteca de Catalunya, e a Parigi nella BnF, l'edizione dei quali è in corso di stampa; nel 2020 ha inoltre individuato e descritto uno sconosciuto *Hymnarium cum canticis* (Roma, Casanat. 2845, metà sec. XIII). Sta attualmente lavorando alla *editio maior* del suo Manuale di Innologia (2012). È direttore scientifico dell'Istituto Storico Arborense di Oristano.

LUCIA MARCHI insegna presso il Dipartimento di Lingue Moderne e la Scuola di Musica a DePaul University (Chicago – USA). La sua ricerca si concentra sulla musica italiana tardomedievale e rinascimentale: su questi temi ha pubblicato numerosi saggi su *Recercare*, *Acta Musicologica*, *Essays in Medieval Studies*, *Studi Musicali*, *Philomusica Online*, *Textus & Musica*, *Il Santo. Rivista di Storia, Dottrina Arte e Archivio per la Storia della Pietà*. La sua edizione di Marcantonio Ingegneri *Il primo libro di madrigali a quattro voci* è uscita nel 2009, e quella de *Il quarto libro di madrigali a sei voci* di Luca Marenzio è di prossima pubblicazione per MODE (www.marenzio.org). È membro del comitato organizzativo di *Musicology at Kalamazoo*.

GIOVANNI CUNEGO è attualmente dottorando presso l'Università degli studi di Pavia (sede di Cremona) con un progetto di ricerca sui manoscritti liturgico-musicali della Biblioteca Capitolare di Verona (secc. XI-XII); presso la medesima istituzione ha conseguito la laurea triennale e magistrale in

Musicologia. I suoi interessi di ricerca investono in particolar modo il campo della codicologia liturgico-musicale, delle notazioni neumatiche e della storia della musica dei riti cristiani. Ha conseguito il diploma in composizione (secondo il previgente ordinamento) presso il Conservatorio di musica di Verona.

ALBERTO DELAMA è musicista e dottorando in musicologia. Nel 2015 si è diplomato in violoncello presso il Conservatorio “F. A. Bonporti” di Trento sotto la guida di Stefano Guarino. Presso la medesima istituzione ha poi conseguito la laurea in Musica da camera. Nell’ottobre 2018 si è laureato in Musicologia nel percorso interateneo tenuto dalla Libera Università di Bolzano (Facoltà di Scienze della Formazione) e dall’Università di Trento (Dipartimento di Lettere e Filosofia). Attualmente è dottorando del xxv Ciclo del Dottorato di Ricerca in ‘Culture d’Europa. Ambienti, spazi, storie, arti, idee’ presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell’Università di Trento con un progetto sul fondo archivistico del compositore Luciano Chailly.

JESSE RODIN è Professore Associato di Musica alla Stanford University. È autore di *Josquin’s Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel* (Oxford University Press, 2012), editore di un volume di messe polifoniche sulla melodia de *L’homme armé* per la *New Josquin Edition* (2014), e co-editore di *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music* (2015). Dirige il *Josquin Research Project*, un progetto digitale per lo studio di un vasto repertorio di musica del Rinascimento. Per la sua attività di direttore dell’ensemble Cut Circle ha ricevuto il Prix Olivier Messiaen, il Noah Greenberg Award, l’Editor’s Choice (*Gramophone*), e il Diapason d’Or. Sta preparando una nuova monografia per Cambridge University Press sulla dimensione temporale della polifonia quattrocentesca.

Versione inglese
English version

EDITORIAL

To the reader

The year 2020 will be remembered as the year of silence in theatres and concert halls: a year in which the choral world also suffered a serious setback, polyphonic competitions were postponed and the activity of choral groups came to a standstill. As we write this, we are starting to see signs of a recovery, and the choral world is meeting again: our hope is that this isolation may have nourished the desire to resume activities with renewed energy.

The journal «Polifonie» and its institutional home, the Centro Studi Guidoniani, remain true to the commitment made when launching the new course in 2019: to promote research on choral music writ large, to broaden the range of repertoires and topics of investigation, and (in keeping with the traditional mission of the Fondazione Guido d'Arezzo) to solicit proposals from different scholarly perspectives with the goal of stimulating a dialogue among interpretive, historical, and performance-oriented approaches. In the pursuit of these objectives, we seek to adhere to the high intellectual standards and methodological rigor advocated by the members of the Journal's scientific committee, established beginning with the 2019 volume.

The present issue coincides with two important developments: the first is the new role of Stefano Mengozzi, professor at the University of Michigan, as co-editor of the journal, with the goal of contributing to the overall profile and international visibility of the Journal. The second innovation is the launch of the website for open access consultation of the online Journal (www.polifoniejournal.it), which can also be reached via the home page of the International Polyphonic Competition website (www.polifonico.org).

The five essays of this issue cover a wide time span (from medieval to modern times) and an equally wide range of topics. Alberto Rizzuti analyses the case of the *tenor* of a family of *ars antiqua* motets, extracted from an alleluja for the Liturgy of the Cross. The author accounts for the unusual substitution of *Sustinere* with *Portare* in the motet title by uncovering a rich tapestry of intertextual links. The change in the *tenor*'s label bears witness to the profound impact of Jacopo da Varagine's *Legenda aurea* on the devotional culture of the time. Giampaolo Mele's study of the 14th-century *Dance of Death*, preserved in Montserrat's *Llibre Vermell* among other sources, sheds light on one of the most pressing themes of the late-medieval collective im-

agination, that of the transience of earthly things and of the inevitability of death. By engaging in the highly organized ritual of the dance during a tragic period of European history marked by wars, famine, and pestilence, participants accepted the idea of death. Lucia Marchi revisits the cultural terrain of Piacenza that served as a catalyst for the well-known *Dialogo della musica* by Antonfrancesco Doni (1544). The dense network of relationships between literates and musicians that emerges from Marchi's study may be exemplary of the intense cultural life that characterized the Italian provincia of the early modern period, too often unjustly overshadowed by the achievements of larger and more prestigious centres.

Giovanni Cunego's article offers a detailed portrait of composer, Gregorian chant scholar, and 'shepherd of souls' Celestino Eccher, a leading figure of the Italian Cecilian movement. Taken together, the three major didactic works by Eccher object of this study are an eloquent testimony of the adoption of the post-Solesmes reform in Italy beginning in the 1920s. Alberto Delama's contribution addresses a late (and to this day unperformed) composition by Luciano Chailly in memory of a tragic event of World War II, the *De profundis di Cefalonia*. The work is an impassioned hymn to peace intoned by an unusual choral-instrumental ensemble that inspired the composer to explore even more original timbral and graphic-notational solutions. Finally, in his commentary on 'Current issues' Jesse Rodin revisits two questions that are and will likely continue to be at the centre of the debate on the performance of Renaissance polyphony: vocal sonority and tempo. The author dwells especially on the former, clearly distancing himself from the interpretive approach of recent decades. The alternative solution to the problem of sonority he proposes rests both on considerations of the nature of the human voice, and on a rereading of the sparse Renaissance testimonies on the topic.

The English versions of the entire content of this volume are by Elisabetta Zoni except for the article by Lucia Marchi, translated by the author. Our warm thanks go to them and to all the authors who contributed to this issue.

Cecilia Luzzi and Stefano Mengozzi

ALBERTO RIZZUTI

“Portare” or “Sustinere”?
A verb, a tenor and its cross

A family history

The tenor *Portare* forms the basis of a variegated family of seventeen motets preserved in major collections and various other manuscripts compiled in the half-century between the 1260's and the 1310's. The origin of this melody goes back to the monophonic setting of the *Alleluia. Dulce lignum* verse, employed in the Masses for the feasts of the Cross (*De Sancta Cruce*, Good Friday; *Inventio Crucis*, 3 May; *Exaltatio Crucis*, 14 May), and attested in the manuscript tradition since the 10th century. The interesting observation is that the melody that later provided the tenors of the 13th-century motets corresponds, in the monophonic sources, to the melismatic setting of an imperfect synonym of ‘portare’, namely, ‘sustinere’: the latter verb is still found, albeit in a limited number of cases, in the labels of the tenors of three of the seventeen motets of the family.¹

This study aims to shed light on the cultural history of this melody, starting from the verbal text – stemming from the late-6th-century hymn *Pange*,

¹ The notions of family and progeny are widespread in the scholarly literature on the motet, and sometimes appear in titles. See FRIEDRICH LUDWIG, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, edited by Luther A. Dittmer, New York-Hildesheim, Institute Mediaeval Music, Olms, 1964², II, p. xxiii; *Polyphonies du 13. siècle: le manuscrit H 196 de la faculté de Médecine de Montpellier*, edited by Yvonne Rokseth, 4 vols., Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1936-39, IV, pp. 141-198; REBECCA A. BALTZER, *The Polyphonic Progeny of an “Et gaudebit”*: Assessing Family Relations in Thirteenth-Century Motet, in *Hearing the Motet. Essays on the Motet in the Middle Ages and Renaissance*, edited by Dolores Pesce, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 28-51, reprinted in *Ars Antiqua: Organum, Conductus, Motet*, edited by Edward Roesner, London-New York, Routledge, 2016², pp. 17-27; CATHERINE A. BRADLEY, *Re-workings and Chronological Dynamics in a Thirteenth-Century Latin Motet Family*, «The Journal of Musicology», XXXII, 2, 2015, pp. 153-197; DOLORES PESCE, *Thirteenth-Century Motet Functions: Views Through the Lens of the “Portare” Motet Family*, in *A Critical Companion to Medieval Motets*, edited by Jared C. Hartt, London, Boydell, 2018, pp. 131-154.

lingua, gloriosi proelium by the then Bishop of Poitiers Venantius Fortunatus – and tracing its development in the repertoire of songs for the Mass and the Office, respectively in the verse *Alleluia. Dulce lignum* and in the antiphon *Dulce lignum*.² The survey shows that the gradual substitution of «sustinere» with «portare» was not accompanied by substantial changes in the melody, which, apart from a few negligible variants, retained in the polyphonic repertoire the same contour of the original melismatic setting. Six of the eight occurrences of «Sustinere» in the polyphonic repertoire are found in sources consisting of no more than three motets, all handed down in the *corpus antiquum* (i.e., before the 1270s) of F-MO, H 196 (= *Mo*), the largest surviving collection of pieces in this genre. The remaining two are found respectively in a *clausula* contained in one source – I-Fl, Plut. 29.1. (= *F*) – datable to the mid-13th century on the ground of its notation, and in a *hoquetus* from F-Pn, lat. 11411 (= *EF*), a fragment of probable English origin compiled around 1300, but containing music from several decades earlier. The fact that a second *hoquetus* and fourteen of the seventeen motets built on this melody are found in sources that never apply the label «Sustinere» to their respective tenors is a compelling reason to name *Portare* the family to which they belong. Nevertheless, it should be borne in mind that *Sustinere* frequently appears in the early stages of the history of this great family; largely unexplored, this early period constitutes the main subject of our investigation.

The verbal text of the “Alleluia. Dulce lignum”

The liturgy of Holy Week was celebrated in a particularly sumptuous manner in Carolingian religious culture. While in Rome it was officiated only with an antiphon and a psalm, in Gaul the rite of the Adoration of the Cross on Good Friday was enhanced by the singing of the great *improperia* imported from Byzantium, and of the ten stanzas of Venantius Fortunatus’ hymn *Pange, lingua*.³ The first half of the hymn summarises the life of Christ, while the second offers a detailed account of the events of his last day: the

² On the relationship between the verse and the antiphon see DOLORES PESCE, *Beyond Glossing: the Old Made New in “Mout me fu grief / Robin m’aime / Portare”*, in *Hearing the Motet* cit., pp. 38-42, repr. in *Ars Antiqua* cit., pp. 495-499. See also SYLVIA HUOT, *Allegorical Play in the Old French Motet. The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1997, pp. 133-137; EMMA DILLON, *The Sense of Sound: Musical Meaning in France 1260-1330*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2012, pp. 320, 326; PESCE, *Thirteenth-Century Motet Functions* cit., *passim*.

³ MICHEL HUGLO, *Les versus de Venance Fortunat pour la procession du Samedi-saint à Notre-Dame de Paris*, «Revue de musicologie», LXXXVI, 1, 2000, pp. 119-126. In the Carolingian context, strophic hymns with *refrains* were called *versus*.

sixth and seventh stanzas describe the flagellation and the crucifixion, while the eighth, ninth and tenth stanzas, reproduced below, wax lyrical in an extended praise of the Cross:

Crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis,
nulla talem silva profert flore, fronde, germine,
dulce lignum, dulce clavo dulce pondus sustinens!

Flecte ramos, arbor alta, tensa laxa viscera,
et rigor lentescat ille quem dedit nativitas,
ut superni membra regis mite tendas stipite.

Sola digna tu fuisti ferre pretium saeculi
atque portum praeparare nauta mundo naufrago
quem sacer cruor perunxit fusus agni corpore.⁴

When used in the rites of the Office, the hymn was divided into its two halves and performed with a *Gloria* inserted between the fifth and the sixth stanza. When it was included in the *proprium* of the Mass, its eighth stanza («Crux fidelis [...]») acquired the function of a *refrain* and was sung in alternation with the others.⁵ Thus, when, after its last occurrence, the final verse of the stanza-refrain is followed by the opening verse of the final stanza, the resulting distich closely anticipates the verbal text of the *Alleluia*. *Dulce lignum*:

HYMN	VERSE
[...] dulce lignum, dulce clavo pondus sustinens! Sola digna tu fuisti ferre pretium saeculi [...]	Alleluia. Dulce lignum dulces clavos dulcia ferens pondera quae sola fuisti digna sustinere regem caelorum et Dominum.

The reworking of the text resulting from the juxtaposition of the third verse of the stanza-refrain with the first verse of the last stanza of *Pange, lingua* raises a grammatical problem, namely, an incongruity between the

⁴ *Analecta Hymnica Medii Aevi*, edited by Guido M. Dreves and Clemens Blume, voll. 55, Frankfurt am Main, Minerva, 1961², L, p. 71.

⁵ *Ibidem*, p. 73. Still practiced in the Parisian cathedral of Notre Dame in the 1220s (cf. F-Pn, lat. 1112, f. 95v, ancient foliation: LXXXVIIv), the calculated use of the stanza-refrain is recorded in a gradual from St. Gallen from the mid-11th century (cf. CH-SGs, Cod. Sang. 374, p. 97): after its full statement at the beginning, only the first two verses are repeated after each odd-numbered stanza («Crux [...] germine»), while only the third verse («dulce [...] sustinens!») is repeated after each even-numbered stanza.

feminine adjectives «Sola digna», originally referred to the feminine nouns «crux» (in the *refrain*) or «arbor» (in the previous stanza), and the neuter noun «lignum» to which the two adjectives refer in the verse. One way to make up for this inconsistency, though not an ideal one, is to insert the relative pronoun «quae» before «sola», and to apply a number of additional changes: 1) replace «sustinens» with «ferens»; 2) place «ferens» between «dulcia» and «pondera», forming a syntagma that pluralizes the original «dulce pondus»; 3) transform the present participle «sustinens» into the infinitive «sustinere» and place it in the second verse instead of «ferre»; 4) replace «pretium saeculi», a somewhat cryptic reference to Christ, with the more explicit expression «regem caelorum et Dominum», also found in other verses where «sustinere» is often replaced with «portare».⁶

Another possible emendation of this passage is less obvious, but far more important. In the hymn by Venantius Fortunatus, «sustinens» appears at the end of a verbal sequence formed by the nominative «dulce lignum», the ablative «dulce clavo» and the accusative «dulce pondus» – three syntagms praising the Cross as «sweet wood supporting sweet weight with sweet nail».⁷ Both in the antiphon (*Dulce lignum*) and in the verse (*Alleluia. Dulce lignum*) this verbal sequence shows an apparently negligible variant, the addition of an «-s» at the end of «dulce» and at the end of «clavo». However, the end result – the transformation of the ablative singular «dulce clavo» into the accusative plural «dulces clavos» – reveals that this variant is actually far from negligible: an indispensable tool – a nail enabling the Cross to bear the sweet weight of the King of Heaven – unexpectedly becomes an additional burden made up of a set of nails.

⁶ Accompanied by the demonstrative adjective «huius», the syntagma «pretium saeculi» is also found in the antiphon *Dulce lignum*, a chant included in a large number of sources whose verbal text bears many similarities to that of the *Alleluia* verse *Dulce lignum*, but whose melody is completely different from the one that generated the tenor *Sustinere/Portare*. The syntagma «regem caelorum et Dominum» appears in the *Alleluia* verse. *O crux veneranda* for the Mass on the Feast of the Cross (14 September), only handed down in an Albigenian gradual from the mid-11th century (F-Pn, lat. 776, f. 114v), as well as in other verses attested more widely in the manuscript tradition.

⁷ The triple occurrence of the adjective «dulce» results from the use, in the second of the three cases, of an alternative ending of the masculine singular ablative of adjectives of the second class, «dulce» instead of «dulci». Although this choice may be due to Fortunatus' striving for phonic uniformity, it is worth noting that this alternative ending can boast some occurrences also in classical authors such as Horace: see *Sat.*, 2.2.122 («et nux ornat mensas cum duplice ficu») and *Carm.*, 3.14.7-8 («et soror clari ducis et decorae / supplice vitta»).

the previous adjective «digna», whose melodic contour – otherwise rather subtly articulated – flattens out, settling on a series of c's:



Ex. 3 – *Alleluia. Dulce lignum*. Transcription of the setting of «portare» (F-RS, Ms. 264, f. 47v)

This is in all likelihood a contracted version of the vocalisation on «sustinerere», conveniently adapted to a verb with a more generic meaning, and set to a much less distinct musical profile. Composed of ‘sub’ and ‘tenere’, the verb ‘sustinerere’ in the hymn adequately expresses the function of a nail that ‘holds’ the body of Christ hanging from the ‘sweet wood’. ‘Portare’ works better semantically, albeit in a context in which, partly due to the rough adaptations involved in transforming two verses of *Pange, lingua* into the prose text of the *Alleluia. Dulce lignum*, the Cross takes upon itself the ‘sweet weights’ of the nails and other objects (presumably the robe and the crown of thorns) in addition to that of the body of Christ. The Reims gradual is not an isolated case, since monophonic settings of the verse, including this variant, are attested as early as the 10th century, mostly in Longobard Italy (Benevento, Monza).¹⁰ However, in most cases where this substitution takes place, the trisyllable ‘portare’ appears to be associated to a melody that was designed for the outline of ‘sustinerere’, a four-syllable verb whose accent falls on the third and not on the second syllable. The Reims gradual, on the other hand, contains a less elaborate setting, much more appropriate to the morphological aspect and semantic connotation of the verb ‘portare’.

Going further back in time, we encounter the exceptional case of a missal compiled in the 10th century for the Abbey of St-Pierre (later St-Aubin) in Angers; on the left margin of f. 184v, this source provides a setting of «sustinerere» conceived as alternative to that of «portare» in the main text. In this case too, however, the setting of «portare» is only a slightly modified version of that of «sustinerere», in which the two notes preceding the melisma on the syllable «-ta-» have

¹⁰ I-BV, Ms. 33 (missal, 10th-early 11th cent.), f. 93vb; I-BV, Ms. 40 (gradual, 11th cent.), f. 53v; I-MZ, Ms. C-13/76 (gradual, 11th cent.), f. 112v; I-BV, Ms. 34 (gradual, 11th-12th cent.), f. 165v; F-CA, Ms. 60 (61) (gradual, early 12th cent.), f. 83v; F-Pn, lat. 12053 (missal, Paris, St-Maur-des-Fossés, second quarter of the 12th cent.), f. 5r. Unless otherwise stated, as in the last reference, the place of origin of the manuscript coincides with its current location.

been grouped into a single neume, a solution similar to that adopted on the tonic syllable of «sustinere».¹¹

From mono- to polyphony: “Sustinere” as a tenor for organa, clausulae, hoqueti

Given the substantial homogeneity of the plainchant sources compiled in and around Paris in the first two thirds of the 13th century, it is not surprising to find the same reading in the oldest source of Notre Dame polyphony: D-W, Cod. Guelf. 628 Helmst. (= *W1*), the manuscript dating from the 1230s that Ludwig used as his main reference for cataloguing the earliest polyphonic reworkings of melodies for the Mass and the Office.¹²



Ex. 4 – Two-voice *organum* on *Alleluia. Dulce lignum*. Transcription of the portion of *vox principalis* corresponding to the setting of «sustinere» (*W1*, ff. 29v-30v)

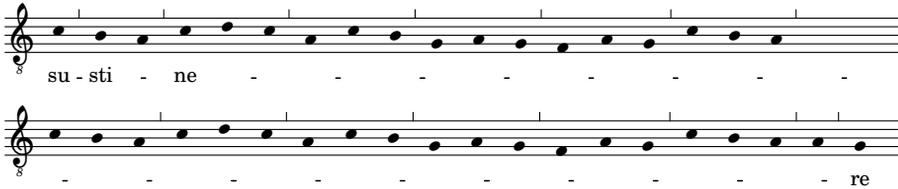
Altering the original neumatic groupings of the melisma, the separation through dashes of the twenty notes corresponding to the setting of «sustinere» in the *vox principalis* depends on the outline of the *vox organalis*, notably characterized by a succession of three spectacular *conjuncturae* preceding the conclusion on the syllable «-re». A somewhat similar reading is found in a fragmentary source of the *Magnus liber organi*, E-Sl, Frag. 27 (= *Sl*), a manuscript compiled in the 1250s in the monastery of San Salvador del Moral in Cordovilla la Real (Palencia, Spain) and currently held at the nearby Benedictine abbey of Santo Domingo de Silos (Burgos). Although mutilated, the manuscript retains the final portion of the *organum* on *Alleluia. Dulce lignum* starting from the melisma on «digna», therefore including the full setting of the verb «sustinere».¹³

¹¹ F-AN, Ms. 91, f. 184v. The grouping into a single neume of the notes intended for the setting of the syllable «por-» provides a solution to the problem of starting the melisma on the syllable «-ta-».

¹² Placed in *W1* at the base of a two-voice *organum* (ff. 29v-30v; ancient foliation 33v-34v), the melody of *Alleluia. Dulce lignum* is catalogued by Ludwig as M22.

¹³ Discovered only in the early 1980s, *Sl* could not be included among the sources surveyed in *The Parisian Two-Part Organa. The Complete Comparative Edition*, edited by Hans Tischler, 2 vols., Stuyvesant, NJ, 1988, II, pp. 1001-1015. The surviving fragments are part

The organum is also found in the two other main sources of the Magnus liber organi, the already mentioned manuscript F and the later D-W, Cod. Guelf. 1099 Helmst. (= W2), datable to the 1250s.¹⁴ In both cases the *vox principalis* shows a double enunciation of the melisma on «sustinere».



Ex. 5 – Two-voice *organum* on *Alleluia. Dulce lignum*. Transcription of the portion of *vox principalis* corresponding to the double *cursus* of the setting of «sustinere» (F, f. 114v f.)

A notable aspect of the *vox principalis*, most likely resulting from the double *cursus* of the setting of «sustinere», is the regular division of its notes into groups of three. The only difference between W2 and F is the presence of a G before the conclusion on the syllable «-re», perhaps a remnant of the *plica* recorded in some of the monophonic sources mentioned in the previous paragraph, such as the Senlis missal and gradual. As for the *vox organalis*, this is less florid than in the versions of W1 and Sl, which culminated with the three overflowing *conjuncturae* at the end; furthermore, F in particular tends to adhere to the first rhythmic mode. To summarise, the Notre Dame manuscripts contain the *organum* in two variants, either with a simple (W1, Sl) or with a double (F, W2) *cursus* in the *vox principalis*, with the superimposition of a more or less ornate segment of *vox organalis*.

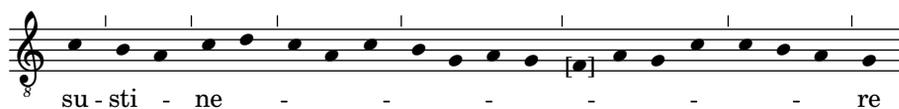
In the end, the two versions of the *organum* contained in the four sources of Notre Dame yield two different *clausulae* on «sustinere»; in addition, another independent *clausula* is found in F.¹⁵ The fact that the latter includes

of a quaternion from a manuscript originally containing a collection of *organa* for the whole liturgical year. The contributions that reported this finding, and made the manuscript known, are ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Fragmento polifónico del 'Ars antiqua' en Castilla*, «Revista de musicología», VII, 2, 1984, pp. 453-466 and JESÚS MARTÍN GALÁN, *Un fragmento polifónico de Ars antiqua en Castilla: Transcripción y fuentes paralelas*, «Revista de musicología», XIII, 2, 1990, pp. 579-614. More recently, Sl has been reproduced and transcribed in full in Nuria Torres Lobo, *El repertorio musical del ars antiqua en el Reino de Castilla*, Ph.D. diss., Madrid-Universidad Complutense, 2018.

¹⁴ F, f. 114v f.; W2, ff. 72v-73v.

¹⁵ F, f. 160v.

a single enunciation of the melisma on «-ne-» shows its affinity with the version of the *organum* handed down in *W1* and *Sl*; as for the *vox principalis*, its first twelve notes are identical and grouped in exactly the same way.

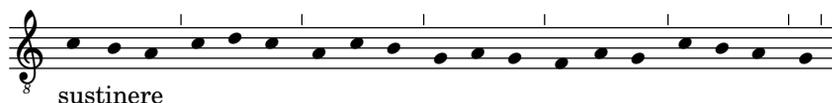


Ex. 6 – Two-voice *clausula* on «Sustinere». Transcription of the *vox principalis* (*F*, f. 160v)

In its second half, the melody stands out for the missing F, due to a mere oversight by the copyist.¹⁶ This omission is counterbalanced by the inclusion of a c at the end of the next *ligatura*. The third distinctive feature of this melody is the exclusion of the second a before the final G.¹⁷

With regard to the *vox organalis*, its affinity with that of the *organum* version in *W1* and *Sl* is beyond doubt, leaving aside the three final *conjuncturae*; nevertheless, the *clausula* seems to be primarily an alternative to that attested in the *organum* version in *F* and *W2*, with the double *cursus* of the melisma on «-ne-».

A melismatic setting of «sustinere» similar to that encountered in the two versions of the *organum* and the *clausula* from the main sources of Notre Dame polyphony also forms the basis of two pieces belonging to another polyphonic genre, the *hoquetus*. The first is found in the opening fascicle of the *corpus antiquum* of *Mo*, the largest collection of motets of the 13th century.¹⁸



Ex. 7 – Three-voice *hoquetus* on «Sustinere». Transcription of the tenor part (*Mo*, f. 5v)

¹⁶ The missing note is supplied by the editors in *Le magnus liber organi de Notre Dame de Paris*, edited by Edward H. Roesner et al., 7 vols., Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1966-2009: V, p. 96, no. 119.

¹⁷ The *clausula* appearing in *F* has a problem due to an unreported shift of the key of C from the fourth to the third line. A mirror image of this problem is found in the *organum* on *Alleluia. Dulce lignum* in the same source, *F*. In the last line of f. 115r the setting of the word «regem» must begin with a D, which is correctly indicated only if the note is preceded by a C-clef placed on the fourth, instead of the third line.

¹⁸ *Mo*, f. 5v. Transcription in *The Montpellier Codex*, edited by Hans Tischler, 4 vols., Madison, A-R Editions, 1978, Part I, p. 7. Compiled around 1270, the *corpus antiquum* of *Mo* – in this case the first of its six fascicles – hands down pieces that were probably composed in the early years of the century.

In this case the tenor has a total of 19 notes, divided into six groups of three plus the final G. Compared to the version prevailing in the contemporary Parisian *cantus planus* sources, the repetition of the a before the last note is missing, as in the separate *clausula* of *F*.

The systematic grouping into discrete three-note units is clearly indicative of the increasing separation of the melisma from the word it originated from. A further sign of this process is the iteration of the melody so articulated. If, on the one hand, a complete intonation of the *organum* version of *F* and *W2* results in only one statement of the melisma on «-ne-», on the other hand the *hoquetus* in *EF*, bypassing that intonation altogether, leads to no fewer than four consecutive statements of the melisma, by now treated, evidently, as an exclusively musical object.¹⁹

The image displays five staves of musical notation, each beginning with a treble clef and a '8' below it, indicating an 8-measure unit. The first staff is labeled 'sustine' and the fifth is labeled '[re]'. The notation consists of a series of eighth notes forming a melisma. The first four staves show the melisma being repeated four times, with the fifth staff showing the final note, a G, marked with a square note head and a stem, and labeled '[re]'.

Ex. 8 – Three-voice *hoquetus* on «Sustinere». Tenor transcription (*EF*, f. 45r)

¹⁹ *EF*, f. 45r. At the end of the first statement, the manuscript places the c-b-a group a third lower than it should be; the oversight is corrected editorially in LUTHER A. DITTMER, *Paris 13521 & 11411: facsimile, introduction, index and transcriptions from the manuscripts Paris Bibl. Nat. Nouv. Acq. Fr. 13521 (La Clayette) and Lat. 11411*, New York, Institute of Mediaeval Music, 1959, pp. 70-73.

The absence in the manuscript of the final syllable «-re» is due to a negligible oversight, since the presence of a *longa*, sealing the fourth consecutive statement of the final GaG unit, is an unmistakable signal of the imminent conclusion of the piece.

Summing up this investigation of polyphonic compositions based on the «sustinere» melisma, what can be observed, alongside a progressive decontextualization of the verb from the text of the verse, is an increasing standardisation of its melodic contour. Subdivided into units of three notes and often iterated, the melisma becomes a musical object, but also – because of its brevity and regularity – an ideal candidate for the role of tenor in a large family of motets. Within this family, it will gradually shed the memory of its origin in the hymn *Pange, lingua* and in the verse *Alleluia. Dulce lignum*, increasingly taking on, instead, the label «portare», a very rough synonym of the ancient ‘sustinere’.

The resistible rise of “Portare”

Table 1 lists the seventeen motets based on the tenor *Sustinere/Portare* in the order in which they appear in *Mo*, the source that contains all of them except for the last one, attested only in F-Pn, n.a.l. 13521 ‘La Clayette’ (= *Cl*). What stands out, even at first glance, is that only in three cases are the motets recorded in at least one source where the tenor is labelled «Sustinere». The fact that these works belong to the *corpus antiquum* of *Mo* suggests that they all date from before 1270.²⁰ Furthermore, their presence in *W2* allows us to backdate the copying of one of them – and more importantly, its composition – by a couple of decades.²¹ Thus, the process leading to the permanent adoption of the *Portare* label, widely prevalent within the family, was relatively swift. «Portare» made its debut almost simultaneously in F-Pn, fr. 12615 (‘Chansonnier de Noailles’ = *N*) and in F-Pn, fr. 844 (‘Chansonnier du roi’ = *R*), two manuscripts whose virtually identical motet section was

²⁰ *Mo*, ff. 74v-76r (T = «Sustinere»), ff. 129v-131r (T = «Portare») and f. 236v f. (T = «Sustine[re]»); cf. *The Earliest Motets (to ca. 1270): A Complete Comparative Edition*, edited by Hans Tischler, 3 vols., New Haven-London, Yale University Press, 1982, III, nn. 171 (p. 153), 216 (p. 174) and 218 (p. 176).

²¹ The other two are both found in *Cl*, a manuscript from the same period as the *corpus antiquum* of *Mo*, and in D-BAs, Lit. 115 (= *Ba*), a major collection of motets compiled in the last quarter of the 13th century, second only to *Mo* in size. In addition to *Mo*, *Ba* and *Cl*, one of the two motets is also found in GB-Lbl, Add. 30091 (= *LoC*, 1880s) and in D-Mbs, Clm. 16444 (= *MüB*, from the first decade of the 14th c.), in the latter case limited to the two upper parts due to the omission of the tenor part.

SOURCES												
N.	F-MO. H 196 (= Mo)			D-BAs. Lit. 115 (= Ba)			F-Pn. n.a.l. 13521 (= Cf)			Other manuscripts		
	fasc. / n.	ff.	incipit	n.	ff.	incipit	n.	ff. / pp.	incipit	ms.	ff.	incipit
1.	III / 41	74 ^v -76 ^r	Au douz mois	19	11 ^r	Cruci Domini	18	375 ^r -375 ^v / 741-[742]	Au douz mois	<i>MiB</i>	V ^r -V ^v	Arbor nobilis
			Crux, forma			Crux, forma			Crux, forma			Crux, forma
			SUSTINERE			PORTARE			SUSTINERE			[T assente]
										<i>LoC</i>	7 ^r -7 ^v	Cruci Domini
										<i>Bes</i>	[xiii]	SUSTINERE
2.	V / 81	120 ^v -122 ^r	Ja pour mal	68	43 ^v -44 ^r	Pour celi que j'ains	53	390 ^r /771	Ja pour mal			[incipit]
			Hé, desloiaus			Nicholaus igitur			Hé, desloiaus			
			PORTARE			PORTARE			PORTARE			
3.	V / 91	129 ^v -131 ^r	Ja de boine amors	51	31 ^r	Ne sai tant Amors	16	374 ^v /[740]	Ne sai tant Amors	<i>Bes</i>	[liv]	
			Ne sai tant Amors			Ja de boine amors			Ja de boine amors			[incipit = Mo]
			PORTARE			PORTARE			SUSTINERE			
4.	V / 96	136 ^v -138 ^r	Li maus amorous									
			Dieu! Porquai									
			PORTARE									
5.	V / 142	192 ^v -194 ^r	Nus ne set les biens									
			Ha, dieu! Ne me									
			PORTARE									
6.	V / 148	199 ^v -200 ^r	Si come aloie jouer							<i>Bes</i>	[xxxix]	
			Deduisant com fins									[incipit]

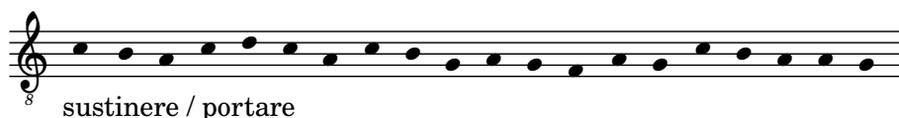
Tab. 1 – The family of motets based on the tenor *Sustinere* / *Portare*

7.	V / 159	210 ^v -212 ^r	PORTARE Emi, Emi, Marotele Emi, Emi, Marotele PORTARE																	
8.	VI / 188	236 ^v -237 ^r	Douce dame SUSTINE[RE]												W2	228 ^v -229 ^r	Douce dame SUSTINERE Douce dame PORTARE Douce dame PORTARE [Douce dame] PORTARE			
9.	VI / 233	260 ^r	Hyer main PORTARE											N	187 ^r	Douce dame PORTARE Douce dame PORTARE				
10.	VII / 257	279 ^r -280 ^v	Plus jollement Quant li dous tans PORTARE											Tu	22 ^r -23 ^v	Plus jollement Quant li dous PORTARE				
11.	VII / 259	282 ^r -283 ^v	Par un matin Les un bosquet PORTARE	56	34 ^v -35 ^r	Par un matin Les un bosquet PORTARE								Bes	[xlv]	[incipit]				
12.	VII / 265	292 ^r -293 ^r	Mout me fu grief	81	52 ^v	Mout me fu grief								Bes	[xliii]					

Tab. 1 – The family of motets based on the tenor *Sustinere* / *Portare*

copied between the end of the 1260s and the end of the following decade, while «Sustinere» appears for the last time in *LoC*, a manuscript whose compilation can be dated to the 1280s. The change, therefore, took place in slightly less than two decades, and the fact that it was irreversible is proven by the absence of the label *Sustinere* in *Ba* – a collection from the last quarter of the century that includes five pieces belonging to the family – and in all subsequent manuscripts.

The impression is that, irrespective of the centuries-old history of its verbal text, the melody aroused the interest of motet composers on account of its purely musical features:



Ex. 9 – The standard outline of the tenor *Sustinere / Portare* in motet production

The relative brevity of the tenor (20 notes) favoured its repeated use with the aim of strengthening the structure of the polyphonic composition. Yet, stability is also an inherent quality of the melody, firmly anchored on the primary degrees of the eighth mode, as demonstrated by as many as four occurrences of the *G finalis* and five of the *c repercussio*. Out of a total of 20 notes, almost half ($4+5 = 9$) fall on those two strong degrees; the range is limited to the F-d sixth, with only one occurrence for each of the outer notes. Thus, in addition to its relative brevity, the melody is tightly contained within a restricted range, a valuable quality for a musical item slated to play the function of tenor, for which the verb ‘portare’ is undoubtedly better suited than the verb ‘sustinere’. But other factors were also at play in the sudden, irreversible change between the two labels.

As we have seen, ‘portare’ could boast a more than respectable tradition within the texts for the liturgy celebrating the feasts of the Cross. During the Middle Ages such a tradition grew significantly, thanks to the prominent role played by the Marian cult. A case in point is the text of a verse used in the Mass for the Octave of the Assumption found in one of the plainchant sources examined above, the mid-13th-century gradual linked to Rouen Cathedral: «Alleluia. Dulcis virgo dulcis mater dulcia ferens pondera quae sola fuisti

digna portare regem caelorum et Dominum».²² In this instance ‘portare’ is preferred to ‘sustinere’ because it better describes the material and spiritual burdens of Our Lady, who carried the King of Heaven in her womb for nine months, as well as her suffering at the foot of the Cross, which she endured in her heart until the end of her days. As one might reasonably expect in a *contrafactum*, the replacement of the verb was not matched by a parallel change in the melody, which remained similar to the one with the original melismatic setting of «sustinere».



Ex. 10a – The melisma on «portare» in the *contrafactum Dulcis virgo dulcis mater* (F-Pn, lat. 904, f. 291v)

Tellingly, however, there is an important change in another occurrence of the same *contrafactum*, in a coeval manuscript linked to the Paris and Reims liturgies containing nine Marian alleluias not related to specific feasts. In this case the syllable «por-» is correctly assigned a single neume, the c-b *plica*, after which the syllable «-ta-» is sung on an altered, slightly contracted version of the melisma on «-ne-».²³



Ex. 10b – The melisma on «portare» in the *contrafactum Dulcis virgo dulcis mater* (I-Af, ms. 652, f. 54v)

Had it been used as the basis for a motet, this could have been a true *Portare* tenor, that is to say, a melody drawn from a melismatic setting of the verb which replaced ‘sustinere’; yet, so far, the manuscript sources have not yielded any polyphonic pieces built on it.

In addition to the importance of the Marian cult, it is possible to pinpoint

²² F-Pn, lat. 904, f. 219v. The setting of the first syllable on b is a typical feature of the oldest settings of the verse, such as the one attested in *Mod* (see above Ex. 1).

²³ I-Af, ms. 695, f. 54v.

a second vehicle for the growing fortune of ‘portare’ in the texts for the Mass and the Office in the broadly distributed *Golden Legend* by Jacopo da Varagine, archbishop of Genoa and a great advocate of the Marian cult. Varagine wrote his collection of edifying stories, arranged according to the liturgical calendar, in the last third of the 13th century, and revised it several times. Although the final version was released only in 1298, the book was extraordinarily popular even in its early versions, which circulated widely in the last decades of the century in monasteries all over Europe.²⁴

The *Golden Legend* has two chapters devoted to the feasts of the Cross. In the one dedicated to the Exaltation (14 September), Jacopo assigns the following eulogy to Heraclius I, the Byzantine emperor who redeemed the Cross from Persian captivity in 628:

O crux splendidior cunctis astris mundi, celebris hominibus, multum amabilis, sanctior universis, quae sola fuisti digna portare talentum mundi, dulce lignum, dulces clavos, dulcis mucro, dulcis hasta, dulcia ferens pondera, salva presentem catervam in tuis hodie laudibus congregatam, tuo vexillo signatam.²⁵

This eulogy appears to be based on another antiphon for the feasts of the Cross, itself based on the hymn of Venantius Fortunatus, or texts derived from it:

O crux splendidior cunctis astris mundi, mundo celebris, hominibus multum amabilis, sanctior universis, quae sola fuisti digna portare talentum mundi, dulce lignum, dulces clavos dulcia ferens pondera, salva presentem catervam in tuis hodie laudibus congregatam.²⁶

²⁴ The full title of the collection is *Legende sanctorum alias Lombardica hystoria*; see the critical edition in *Iacopo da Varazze. Legenda aurea*, edited by Paolo Maggioni, 2 vols., Florence, Sismel, 1998.

²⁵ *Ivi*, ch. CXXXI, p. 932 ff. («O Cross, most splendid than all the heavenly bodies, renowned throughout the world, deserving of all men’s love, holier than all things else! O cross, you were worthy to carry the ransom of the world! O sweet wood, sweet nails, sweet sword, sweet lance, you were the bearer of sweet burdens! Save the host gathered today in praise of you and signed with your banner!», *Iacopo da Varazze. The Golden Legend: Readings on the Saints*, trans. William Granger Ryan with an introduction by Emon Duffy, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2012, p. 556).

²⁶ («O Cross, most splendid than all the heavenly bodies, renowned throughout the world, deserving of all men’s love, holier than all things else! O cross, you were worthy to carry the ransom of the world! O sweet wood, sweet nails, you were the bearer of sweet burdens! Save the host gathered today in praise of you.») In F-Pn, lat. 12044, an antiphonary compiled in the 12th century for the monastery of St-Maur-des-Fossés, the antiphon is prescribed,

The affinity between the words of the eulogy that Jacopo put in the mouth of Heraclius I and those of the antiphon suggests that the latter was well known to him. The text of the *Legend* introduces a number of changes, including a reference to the sword that pierced Christ's side («dulcis mucro») and the spear used to offer him the sponge soaked in vinegar («dulcis hasta»). However, both terms are problematic. Neither the sword, nor the spear can be counted among the sweet burdens that the Cross bears, so their mention is semantically implausible. Moreover, the nouns «mucro» and «hasta» are also syntactically inappropriate: as nominatives, they cannot be included among the objects that weigh down the load of the sweet wood. Heraclius I's fervent praise of the Cross seems to have forced Jacopo's hand a little. In any case, regardless of these considerations, the text of neither the eulogy, nor the antiphon shows any trace of the singular ablative «dulce clavo», which has been permanently replaced by the plural accusative «dulces clavos»; nor do we find the infinitive «sustinere», again permanently replaced by the infinitive «portare».

Therefore, the verse *Alleluia. Dulce lignum* seems to remain outside of Jacopo's field of reference; it is the antiphon, rather, that turns out to play an important role in it. In addition to including the verb «portare», the antiphon sets it without the slightest melismatic expansion, with a total of only three or at most four neumes assigned to it. In short, the *Golden Legend* reveals the disappearance of «sustinere» from the texts relating to the feasts of the Cross. Eventually promoted to be its replacement once and for all, 'portare' soon became established even outside of liturgical and devotional contexts, as demonstrated by the widely prevalent labelling of the tenors derived from an ancient melisma of the *Alleluia. Dulce lignum* that became the basis of a late 13th-century motet family.

The residual persistence of 'sustinere': three motets

Nevertheless, the label *Sustinere* is still retained in some of the sources of three of the seventeen motets based on the tenor extracted from the melismatic setting of Fortunato's original verb. The survival of that verb in these limited cases is closely linked to the relationship of the tenores with their respective upper parts. The first motet whose tenor bears the label *Sustinere* in two of its five sources (*W2* and *Mo*) is a two-part composition whose duplum begins with the words «Douce dame sans pitié». Enunciated three

with only minor changes, both for the feast of the Finding (*Inventio Crucis*, 3 May, f. 114v) and for the feast of the Exaltation (*Exaltatio Crucis*, 14 September, f. 186r).

times, in *W2* the tenor is transposed to the lower fifth, while in *Mo* it is given in the original version.²⁷ The triple statement is only found in one of the three sources in which the tenor is labelled *Portare*, namely, *StV*; in the other two (*N* and *R*) the statements are reduced to two, with an isolated variant in the opening of the first.²⁸ The replacement of *Sustinere* with *Portare* and the reduction in the number of statements from three to two occurred gradually, on account of the time of compilation of the manuscripts documenting this evolution. Although such a conclusion may seem to posit a linear process of development, it should be borne in mind that the time of compilation of a manuscript is merely a *non ultra quem* for the date of composition of the pieces contained in it.

The verbal text of the duplum is a bitter parody of a Marian prayer:²⁹

Douce dame sans pitié
 qui j'ai mon cuer otroié
 ne l'avés pas desdeignie,
 fors pour ce qu'il s'umilie
 du tout a tua commant.
 Autre don ne voz demant
 por ce qui voz ai servie
 de mon chant,
 fors ke mes cuers ait congié
 qu'il soit de vostra mesnie
 car sans ce ne vivrai mie.
Douz cuers, alegiés mes maus,
qu'il ne m'ocient!

The lover who implores his sweet lady incapable of mercy is tormented by lovesickness. In order to describe the suffering experienced by this man in his sad days, the kinetic connotation of ‘portare’ is surely preferable to the static one of ‘sustinere’. In this respect, the substitution of the tenor label in more recent sources seems entirely justified.

The second piece of the family, whose sources document the label *Sustinere* in at least one case, is a motet for three voices handed down in *Cl*, *Mo*

²⁷ *W2*, f. 228v f.; *Mo*, f. 236v f. In *Mo* the label is incomplete («Sustine»).

²⁸ *StV*, f. 292r, *N*, f. 187r; *R*, f. 207va. In *N* the initial c is preceded by a lead-in gesture via the notes a-b, corresponding in the duplum to the beginning of the melody on the note a. In *R* the tenor is transposed to the lower fifth, as in *W2*.

²⁹ In this and in the following cases the verbal text is transcribed following the reading of *The Montpellier Codex* cit., Part III, p. 10.

and *Ba*.³⁰ While the presence of «Portare» in *Ba*, compiled in the last quarter of the 13th century, is not surprising, that of «Sustinere» in *Cl* and of «Portare» in the sixth fascicle of the *corpus antiquum* of *Mo* are noteworthy, in that the substitution occurs in two manuscripts compiled within a few years of each other. Curiously, in each occurrence the motet exhibits a different notational layout, as in the two *Portare* sources the parts of duplum and triplum are reversed: *Ba* presents them in the order in which they appear in *Cl*, while *Mo* swaps them.³¹

Ne sai tant Amors servir
que me voelle gueredouner
ce qu'ai mis en bien amer.
Quant cele m'a en despit,
qui tant m'i fet la nuit sospirer,
si que quant je m'i doi reposer,
ne me sai de cele part torner,
que penser ne m'i face fremir,
*Qu'èles me tiennent en mon lit,
amors, quant je me doi dormir!*

Ja de boine amor
mes cuers ne se departira
mes sans nul sejour
adès la servira,
tant qu'a me dame plera,
qui tant a de valour
dont ja a nul jor
mes cuers joie n'avra.
S'en sui en dolour
pour ce que ne la vi pieç' a;
s'en chanterai par douçor:
*'Hé Dieus, la verrai je ja,
la bele qui mon cuer a?'*

Again, the subject in the vernacular texts is the pain of love that the narrator-lover carries in his heart. The tenor has only one enunciation in *Cl*, where it is labelled *Sustinere*, and as many as four in *Mo* and *Ba* – the last one slightly abbreviated – named *Portare*. Despite its greater sophistication due to the presence of the triplum, which is of course absent in the two-voice motet examined above, the degree of harmonic consonance between the parts is higher, suggesting a later composition in line with the tendency towards a progressive standardisation of the melody.

The third motet is the only one whose sources for the most part give the tenor the label *Sustinere*, specifically *Mo*, *Cl* and *LoC*, whereas *Portare* appears only in *Ba*.³² Perhaps it is no coincidence that, in this motet, the clear

³⁰ *Cl*, f. 374v; *Mo*, ff. 129v-131r; *Ba*, f. 31r. The verbal incipit of the upper voices is mentioned in F-B, I 716 (= *Bes*), the index of a collection of motets – unfortunately lost – compiled around 1300.

³¹ *Mo*'s anomaly may depend on the common subject matter between the two texts; indeed, in *The Montpellier Codex* cit. (Part II, p. 92 sg. they are presented in the order in which they appear in *Cl* and *Ba*.

³² *Mo*, ff. 74v-76r; *Cl*, f. 375r f.; *LoC*, f. 7r f.; *Ba*, f. 11r. In MüB, f. Vr f., the motet is

prevalence of *Sustinere* in the labelling of the tenor occurs with a duplum whose text – a unique case in the whole family – is a passionate praise of the Cross:

Crux, forma penitencie, gracie
 clavis, clava peccati, venie
 vena, radix ligni iusticie,
 via vite, vexillum glorie,
 sponsi lectus in meridie,
 lux plenarie
 nubem luens tristicie
 serenum consciencie.
 Hanc homo portet,
 hac se confortet.
 Crucem oportet
 si vis lucis vere
 gaudia sustinere.³³

The reader is irresistibly drawn to the word that seals the praise, which is identical to the one labelling the tenor in most sources. However, in this case, «sustinere» does not refer to the function of a nail driven into the wood, but to the need for the faithful to carry the Cross in order to attain the joy of the true light. In the two verses preceding the last three, the text urges the human race to take up the Cross and find comfort in it. There we find a form of the verb ‘to bear’: «portet», a subjunctive that rhymes with «confortet» and becomes an ingredient of the subsequent «oportet». A feminine accusative, the pronoun «hanc» refers to the Cross, the object praised in the first eight verses: these form a single sentence combining ten virtues in a tarsia of words that are deftly juxtaposed to enhance their musicality. While at first glance one might be tempted to read «clavis clava» as an echo of the «dulces clavos» praised in the *Alleluia*. *Dulce lignum*, this impression is only correct as far as sound is concerned. In fact, not only do the two nouns, both feminine, mean something different from ‘clavus’ (‘clavis’ means key and ‘clava’ means club), but they also belong to two different attributes of the Cross, «gracie clavis» («key of grace») and «clava peccati» («club of sin»). Recast as part of a simple list, irrespective of the play of intersections and references ingeniously crafted by the author, the attributes produce an authentic ‘exaltation’ of the Cross:

preserved only in its upper parts, whose incipits are also mentioned in *Bes*, [f. xiii].

³³ *The Montpellier Codex* cit., Part II, pp. 15-17.

forma pentencie
 clavis gracie
 clava peccati
 vena venie
 radix ligni iusticie
 via vite
 vexillum glorie
 lectus sponsi in meridie
 lux luens nubem plenarie tristicie
 serenum consciencie.³⁴

Writing a matching text worthy of accompanying such a composition was no easy task. The first solution, accepted by the two oldest sources (*Mo*, *Cl*), was a vernacular text that describes the pain of a shepherdess waiting for the return of her young man:

Au doz mos de mai
 en un vergier flori m'en entrai,
 trovei pastorele desoz un glai;
 ses agneaus gardoit
 et si se dementoit
 si com je voz dirai:
 'Robin, doz amis,
 perdu voz ai;
 a grant dolor de vos me departirai!
 Lés li m'assis,
 si l'acolai;
 esbahie la trovai
 pour l'amour Robin,
 qui de li s'est partis:
 s'en estoit en grant esmai.

The triplum resonates with the praise of the Cross offered by the duplum by virtue of the idea of suffering that pervades both texts. Moreover, it establishes a link with the tenor by placing the pastoral scene in the month of the Feast of the Finding of the Cross (3 May: see the incipit of the triplum, «Au doz mos de mai»), which is also that of its pagan precursor, the Feast of the Tree (Maypole).³⁵ However, while the Latin text of the duplum praises the Cross for its redeeming virtues, by means of its reference to the sweet

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ On this topic see MICHAEL A. ANDERSON, *Fire, Foliage and Fury: Vestiges of Midsummer Ritual in Motets for John the Baptist*, «Early Music History», XXX, 2011, p. 47.

(yet most bitter) month of May, the vernacular text of the triplum alludes to it as an instrument of suffering. Thus, its absence in the other sources of the motet may not be accidental. In two of them, Latin texts replace the vernacular poem of the triplum.³⁶ In *Ba*, for example, the text of the triplum is as follows:

Cruci Domini
 sit cunctis horis laus parata,
 per quam homini
 salus est data,
 que sustinuit
 illum qui abluit
 omnium peccata
 carne sua mortificata
 que in cruce fuit sacrificata.
 Quam est ergo venerandum
 ac laudandum
 hoc signum
 quod solum dignum
 vite fuit vere precium
 sustinere.

Several portions of it are drawn directly from both the hymn *Pange, lingua* and the verse *Alleluia. Dulce lignum*. Firstly, the new Latin text exhorts the human race to praise the Cross for its saving power; secondly, by borrowing the verb ‘sustinuit’ from Venantius Fortunatus, it emphasises the fact that the Cross bore the weight of the man who extinguished the sins of humanity; finally, it suggests that the Cross, evoked as a sign («hoc signum»), is the only object worthy of adoration and praise for having borne the weight of the Lord of heaven and Redeemer of the world. Thus, in *Ba* the motet offers two praises of the Cross, one in the duplum and one in the triplum, both sealed by the infinitive «sustinere». The triplum in *Ba* is also found in *LoC*, a source containing fourteen two-part motets, many of them *unica*; therefore, in this collection the triplum of *Ba* becomes the only companion to a tenor labelled *Sustinere*. In the only two-part version of this motet, the congruence of the Latin text with the tenor label is evident even in the absence of the praise in the duplum, a part that is missing from all the motets of the collection.

³⁶ On the new Latin texts, in some cases better suited to the melody of the triplum than the vernacular ones, see DOLORES PESCE, *The Significance of Text in Thirteenth-Century Latin Motets*, «Acta musicologica», LVIII, 1, 1986, pp. 91-117: 100.

The second Latin substitute for the vernacular text focusing on the shepherdess' lovesickness while waiting for her Robin is found in *MüB*, where the tenor is omitted despite the careful arrangement of the staff meant to accommodate it. Here too, the new text is a palimpsest of quotations from ancient songs in praise of the Cross:

Arbor nobilis
 super alias venerabilis
 que portasti regem glorie
 tuum enim pondus miserie
 despersione honore pie
 relevavit sanguine
 eos redimes
 a perpetuo carcere:
 ergo veneranda vere
 quia celorum dominum
 et redemptorem mundi
 meruisti sustinere.

Aside from closing with «sustinere», which unites all three parts as a result (a unique case in the repertory), the text of the triplum contains a large number of quotations and allusions: the noble and venerable tree above all others («arbor nobilis super alias venerabilis») comes from the *refrain* of the hymn *Pange, lingua*; and again the king of glory whose burden it bore («portasti regem glorie»); the weight («pondus»), though not that of Christ or of the nails, but of the tree; the Lord of heaven («celorum Dominum»). Even though the new texts in *Ba* and *MüB* make no mention of nails, «sustinere» is used there with the exact same meaning as in the *Alleluia. Dulce lignum*, since the subjects are respectively the Cross and the tree whose branches, like the «dulce lignum», can support the weight of a human body. These two tripla establish a very strong link with the duplum of their respective motets. Nevertheless, the absence of the tenor in the case of *MüB* and its alternative labelling in that of *Ba* indicate that, towards the end of the century, a point of no return had been reached in the process of substituting «Sustinere» with «Portare».

Conclusion

The survey carried out so far shows how the persistence of *Sustinere* in the labeling of the tenor of three of the seventeen motets of the family is always motivated by the intertextual relationship it entertains with the upper parts.

Particularly evident in the third of the three cases examined, the pattern also emerges, indirectly but with some degree of likelihood, in a fourth case. The motet *Plus joliquement / Quant li dous tans / Portare* is contained in the seventh fascicle (thus, in the *corpus novum*) of *Mo* and in I-Tr, Varia 42/2 (= *Tu*), a manuscript whose compilation can be dated to the 1310s.³⁷ The vernacular texts of the duplum and triplum are replaced by two Latin texts in praise of the Cross in GB-Ob, Lat. Lit. e. 42 (‘Missale Bugellense’ = *MB*), a missal compiled around the middle of the 14th century for the church of Santo Stefano in the town of Biella which, at the time, was under Visconti rule and under the authority of the bishop of Vercelli.³⁸

Triplum

O crux admirabilis christifera,
 evacuan criminum vulnera,
 fulgida decora
 te tinxit regis sanguis,
 per quem dirus anguis
 qui primum circumvenit
 parentem, invenit
 resistenciam,
 et clementiam
 perpeussus victus iacet.
 Mortis pena tacet
 prostrata a vita,
 anima lita
 peccatorum vota
 cruore occiso lota
 in mortis huius morte
 redempta est a sorte
 et sata coeracet.

Duplum

Cruci truci domini
 laus sit erogata,
 de qua equa homini
 vita est collata.
 Hec est arbor vite,
 in qua delimitate
 sunt spine peccatorum
 ob lignum decorum
 membrum summi regis,
 quem cum ferret, for[ma] legis
 veteris terminum acceperat,
 cui novum tempus gratie successerat.
 Dulce lignum
 vite signum,
 tu privignum
 facis dignum
 heredem patrium,
 mutans in filium.

³⁷ *Mo*, ff. 279r-280v; *Tu*, 22r-23v.

³⁸ *MB*, f. 5v f. The folia containing the three motets handed down in *MB* are reproduced and transcribed in F. ALBERTO GALLO, *Mottetti del primo Trecento in un messale di Biella (Codice Lowe)*, in *L’Ars Nova Italiana del Trecento*, III, 1970, pp. 223-245. The presence of motets in a manuscript compiled in the mid-14th century on this side of the Alps is a remarkable fact in and of itself, considering that codex I-IV, ms. CXV (= *Iv*), a large anthology containing compositions of various kinds, including 37 motets, copied in Avignon shortly after 1360, did not reach Ivrea – a town a few kilometers from Biella annexed to the County of Savoy in 1356 – until the mid-1360s. See the facsimile reproduction and the introductory study in *The Manuscript Ivrea, Biblioteca Capitolare 115*, edited by Karl Kügle, Lucca, LIM, 2019.

In this late, peripheral, and therefore very interesting source the tenor appears unlabelled. In all likelihood, this omission may be attributed to the transformation of a secular motet in French into a sacred motet in Latin: once the vernacular texts of the triplum and duplum were replaced by two Latin texts in praise of the Cross, there was no longer any reason to retain the 'modern' label *Portare* documented in *Mo's corpus novum*. Such a choice is consistent with the function of the Biella manuscript, a missal that assigns the verse *Alleluia. Dulce lignum*, without the reading 'portare', to the Mass for the Feast of the Finding, and possibly also to the other feasts of the Cross.³⁹

In conclusion: viewed in diachronic perspective, the replacement of *Sustinere* with *Portare* in the labelling of motet tenors handed down in the manuscript tradition occurred in a very short period. With the sole, and questionable, exception of a *hoquetus* from the early *Mo* fascicle, all the pieces, based on the tenor derived from the melismatic setting of the verb «sustinere» in the verse *Alleluia. Dulce lignum* and handed down in sources datable within the first two-thirds of the 13th century, retain the original designation, *Sustinere*. Obviously retained in the various versions of the *organum*, which sets the text of the verse in its entirety, and in the *clausula* conceived as its integrating element, «Sustinere» also appears in some compositions created by extracting the melisma from its original context and by reusing it as a tenor part – namely, a *hoquetus* and three of the seventeen motets that make up the *Portare* family. In this family, the label *Portare* first appears in sources from around 1270, coexists with *Sustinere* in sources compiled by the middle of the following decade, and finally supplants it altogether in those compiled from the late 1280s onwards. This substitution has its roots in the liturgical context where the verbs originally derived, in their nature as imperfect synonyms, and in the stability of the melody they label, firmly anchored to the *finalis* and *repercussio* of the mode. The fact that the terminological change coincided with Jacopo da Varagine's redaction of his extraordinarily successful *Golden Legend*, which steadily adopts the verb 'portare' as a replacement for 'sustinere' in its narration of the events of the Cross, stands out as a background element of a long-lived and fascinating cultural development.

³⁹ The syntagma «Dulce lignum» in the new Latin text of the duplum may be a clue pointing to such a practice. It is not possible to validate this point against the liturgical practice of the time due to the lack of missals and graduals from that area. However, the *Alleluia. Dulce lignum* appears regularly in several liturgical books from an earlier period held in the capitular archive of Vercelli, the latest of which is an antiphonary dating to the second half of the 13th century: cf. I-VCd, Ms. CXL, f. 31r.

ALBERTO RIZZUTI

Università di Torino. Dipartimento di Studi Umanistici

alberto.rizzuti@unito.it

Abstract

The tenors of medieval motets are occasionally variable, turning up with abbreviated or modified labels or, rarely, entirely different labels. This article examines two labels alternatively used to name a single tune, namely the imperfect synonyms “sustinere” and “portare.” Differing slightly in their meaning, the two labels are connected to a melody (Ludwig’s M22) that functions as a tenor in a *clausula*, two hockets, and seventeen motets. Although the manuscript dissemination of these pieces has led to a sense of equivalence and interchangeability in musicological literature, an inquiry into the liturgical contexts from which the two verbs derive discloses a shift from “sustinere” to “portare” occurring in a time span of fewer than two decades. While the motets whose tenors share this tune are normally considered members of the “Portare”-family, the “Sustinere” label played a significant role in the earliest phases of this tenor’s history. This article is devoted to the identification of the historical and cultural factors that lead to the irreversible replacement of “Sustinere” with “Portare” for a single tenor melody that took place in the second half of the thirteenth century.

Keywords

Hymn *Pange, lingua*; *Alleluia. Dulce lignum*; Liturgy of the Cross; *Golden legend*; *ars antiqua* motet

English translation by Elisabetta Zoni

GIAMPAOLO MELE

“*Scribere proposui*”:
Notes on the “Danza della Morte” in the “Llibre Vermell”

“*Macabre/Macabré*” and “*Machabeorum chora*”. The “*Dance Macabre*”

As the 14th century unfolded, the great famine of the years 1315-1317 and, above all, the spread of the Black Death in 1347/1348, which swept across the European continent in endemic cyclical waves, were compounded by permanent war conflicts, such as the Hundred Years' War (1337-1453), and the unprecedented harshness of a new 'little ice age'. In the West, at all levels of medieval society, this evoked a widespread sense of the transience of human existence and a true, daily familiarity with death. From this historical and cultural climate emerged the 'sense of the macabre' and *horror vacui*, a sort of psychological code of the tormented, long twilight of the Middle Ages. This common 'feeling' is vividly represented by the *Dance of Death*, in iconography, literature, and especially poetry (with or without music).

On the whole, the *Dance of Death* embraces a boundless *mare magnum* of diverse sources that can be ascribed to different artistic and literary typologies and reach down all the way to our times – even in films, as shown by the final sequence of Ingmar Bergman's *Seventh Seal* (*Det sjunde inseglet*, 1957). In his powerful monograph ranging from the 13th to the 17th century, Victor Infantes provided a paradigmatic definition of this composite genre:

Por Danza de la Muerte entiendo una sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central – generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición – y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las más diversas clases sociales.¹

¹ «By Dance of Death I mean a succession of text and images presided over by Death as the central character - generally represented by a skeleton, a corpse or a decomposing living person - who, in a dancing ritual, addresses and drags one by one a list of characters usually representative of the most diverse social classes.» Cf. VÍCTOR INFANTES, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglo XIII-XVII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997 («Acta Salamanticensia. Estudios filológicos», 267), p. 21.

The usual tendency is to make the *Dance of Death* coincide with the *Dance Macabre*. However, according to Infantes' definition, Montserrat's dance *Ad mortem festinamus*, the subject of this note, is not a *Dance of Death* in a narrow sense – which normally includes the rhetorical figure of prosopopoeia, with the personification of Death – but rather a dance of devotees (in this case pilgrims) expressing contempt of the world (*de contemptu mundi*), the transience of time, and the brevity of life. Nevertheless, the denomination "dance of death" should be preserved even for *Ad mortem festinamus* without indulging in pointless disquisitions.

The first record of the word *macabre* dates back to the *Respit de la mort*, by Jean Le Fèvre (ca. 1325-post 1380), a work in verse written by the author after surviving a serious illness and handed down in six manuscripts from the 15th century: Bibliothèque nationale de France (= BnF), fr. 1543, fr. 994, fr. 1445, fr. 24309, fr. 19137, and Bibliothèque Royale in Brussels, 4373-4376.² Le Fèvre's verses stand out as vivid, sarcastic, and enigmatic:

Je fis de macabre la dance
 Qui toutes gens maine a sa tresche
 Et a la fosse les adresche
 Qui est leur derraine maison.³

The text dates back to 1376, as we read in the manuscript tradition: for example in BnF, fr. 1543, f. 240r, line 3: «mil .CCC. soixante seze». The line *Je fis de macabre la dance* remains obscure; there are various hypotheses

On the *Dance of Death*, music, and the harmony of the spheres, see KATHI MEYER-BAER, *Music of the Spheres and the Dance of Death*, Princeton, Princeton University Press, 1970; REINHOLD HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik der Todes: Die Mittelalterlichen Totentanz und ihr Nachleben*. Bern-München, Francke Verlag, 1980. For the Iberian tradition, see FLORENCE WHYTE, *The Dance of Death in Spain and Catalonia*, New York, Arno Press, 1977. Among the latest monographs on the subject, and for an updated reference list, see John Lydgate, *The Dance of Death, and its model, the French Danse macabre*, edited by Clifford Davidson, Sophie Oosterwijk, Leiden-Boston, Brill, 2021.

² *Le Respit de la mort par Jean le Fèvre*, edited by Geneviève Hasenohr-Esnos, Paris, Picard («Société des anciens textes français», 143), 1969; the edition is based on MS. fr. 1543, copied in 1402, whose composition dates from 1376-1377; the codex can be consulted at <<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc45872j>> [Accessed April 10, 2021].

³ Transcription from BnF, fr. 1543, f. 261ra, lines 17-20. «I did the Macabre [*Macabré?*] dance, which drags all people into its spell and sends them to the grave, which is their final dwelling».

for it. According to an old thesis that has been much discussed, but never substantially rejected, it could allude to a mysterious figure, *Macabré*, author of a pioneering *Dance of Death*.⁴ We should also not exclude a connection, via the liturgy, with the second book of Maccabees, which exhorts prayer for the dead: «sancta ergo et salubris est cogitatio pro defunctis exorare, ut a peccatis solvantur» [Hence it is a saintly and beneficial thought to pray for the deceased, that they may be absolved of their sins] (*II Machabæorum*, 12:46). Du Cange records the entry «Machabæorum chora», a central expression in the lexicographic history of the *Macabre Dance*, even though the precious lemma is not usually cited as explicitly as it deserves. The *Dance of the Maccabees*, called *Dance Macabre* in the vernacular, is defined as follows:

Machabæorum chora, vulgo *Dance Macabre*. Ludicra quædam ceremonia ab ecclesiasticis pie instituta, qua omnium dignitatum, tam ecclesiæ quam imperii personæ choream simul ducendo, alternis vicibus a chorea evanescebant, ut mortem ab omnibus suo ordine optendam esse significarent.⁵

We therefore learn that the *Dance Macabre* was a *ludicra* ('playful', 'comic') ceremony, piously instituted by the ecclesiastics. During the dance, people alternated (*alternis vicibus*) in disappearing, that is they went out of the dance, meaning that everyone had to meet death in a composed way, in an orderly fashion, waiting for their turn. Du Cange also mentions a historical document referring to the *Dance of the Maccabees* that took place on July 10, 1453: «choræam Machabæorum fecerunt 10. Julii (1453)», immediately after mass, at the church of St. John the Evangelist on the day of the provincial chapter of the Friars Minor.⁶ Under the same header is the famous report, drawn from the diaries of Charles VII's reign (1422-1461), «ad ann. 1424. fol. 509», of the *Dance Macabre* held in 1424 in the cemetery attached to

⁴ P. G. [signed with initials only], *La "Dance Macabré" de Jean Le Fèvre*, «Romania», XXIV, 93, 1895, pp. 129-132, especially on p. 131: «Il résulte clairement de ces vers que Jean Le Fèvre avait, antérieurement à 1376, composé un poème intitulé *La dance Macabré* ou de *Macabré*».

⁵ «Dance of the Maccabees, commonly known as *Dance Macabre*. A playful ceremony, piously instituted by churchmen, in which people of all classes, both religious and civil, dance together, alternately came out of the dance, to show that all must go to death at their turn». CHARLES DU FRESNE, SIEUR DU CANGE, s.v. «Machabæorum chora», in *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, expanded edition, Niort, L. Favre, V, col. 161a <<http://ducange.enc.sorbonne.fr/MACHABAEORUM>> [Accessed 10 April 2021].

⁶ «nuper lapsa hora missæ in Ecclesia S. Joannis Evangelistæ propter capitulum provinciale Fratrum Minorum», *ibid.*

the church of the Holy Innocents in Paris: «Cette année fut faite la dance Macabre aux Innocens».⁷ However, an explicit reference to the Parisian cemetery is already found in the context of Jean Le Fèvre's *Respit* of 1376, in the same folio that contains the first mention of *Macabre/Macabré*. The author, after doing the *Dance of Death*, states that he does not want to end up with all those bones of the Holy Innocents, «avec ceulx de saint Innocent»,⁸ a statement preceding the mention of the *Macabre dance* in the diaries of the French monarch by forty-eight years.

The whole cultural universe of the *Dance of Death* relates to other genres and/or themes that can be described as 'macabre' *ante litteram*. Suffice it to think, first and foremost, of the underlying material for the *Memento mori*, the *Vado mori*,⁹ and above all the *Ubi sunt?*¹⁰ In the iconographic tradition the encounter of the *Three Living and Three Dead* and the *Triumph of Death* stand out, as in the majestic fresco by Buonamico Buffalmacco (1336-1341) in the Cemetery of Pisa, which also includes the *Three Living and Three Dead*.¹¹ The ancient iconography of the Last Judgment and the ancient *Iudicii signum/Sybil's song* hold a place of their own, separate from

⁷ «ad ann. 1424. fol. 509», *ibidem*.

⁸ See BnF, fr. 1543, f. 261^{rb}, line 26.

⁹ See *Analecta Hymnica Medii Aevi* [= AH], edited by Guido M. Dreves e Clemens Blume, voll. 55, Frankfurt am Main, Minerva GmbH, 1961²: XXXIII, p. 285; XLVI, p. 351 f.

¹⁰ The essential reference on the *Ubi sunt?* is C. [CARL] H. [HEINRICH] BECKER, *Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere*, in *Aufsätze zur Kultur- und Sprachgeschichte vornehmlich des Orients: Ernst Kuhn zum 70. Geburtstag am 7. Februar 1916 gewidmet von Freunden und Schülern*, München, Breslau Von M. und H. Marcus 1916, pp. 87-105; ÉTIENNE GILSON, *De la Bible à François Villon*, «Annales de l'École pratique des hautes études. Section des sciences religieuses», Année 1923-1924, XXXII, 1922, pp. 3-24 (pp. 21-24 feature a *Table pour l'histoire du thème littéraire Ubi sunt?*, divided into 12 sections on various ancient and modern languages, including Syriac and Slavonic patrology, with references also to *De contemptu mundi* and *Gaudeamus igitur*); MARIANTONIA LIBORIO, *Contributions to the History of 'Ubi sunt'*, «Cultura neolatina», XX, 1960, pp. 141-209; CLAUDIA DI SCIACCA, *The "Ubi Sunt" Motif and the Soul-and-Body Legend in Old English Homilies: Sources and Relationships*, «The Journal of English and Germanic Philology», CV, 3, 2006, pp. 365-387.

¹¹ For the 14th century, we should mention that the theme of the *Three Living and the Three Dead* is found in Bosa, Sardinia, in the castle of Serravalle, Giudicato d'Arborea, within an evocative cycle of frescoes (*post* 1323 - *ante* 1370). Cfr. ATTILIO MASTINO, *Bosa in età giudicale: nota sugli affreschi del Castello di Serravalle*, Sassari, Gallizzi, 1991 («Storia di Bosa», 1).

the new macabre aura of the 14th century.¹² They date back to millenarian trends that predate the psychological, subjective terror that broke out in the 14th century and spread widely in the 15th century.

The ‘macabre’ quality of *Ad mortem festinamus* is epitomized above all by the iconography on f. 27r, where a tomb with a badly decomposed corpse is depicted, in line with a typical pictorial taste of the International Gothic, influenced by the theme of the *Three Living and Three Dead*. Above the open tomb, the copyist inserted the inscription «O mors, quam amara est memoria tua!» [O death, how bitter is your legacy!]. Under the tomb follows a rhymed, seven-line warning that reminds the pilgrim of the inevitable fate of the vile corpse awaiting him: «Vile cadaver eris. Cur non peccare vereris? Vile cadaver eris. Cur intumescere queris? | *Vile cadaver eris ...*» (italics mine).¹³

The “Llibre Vermell”

The *Llibre Vermell* (= *Ver*) – Codex 1 of the Benedictine monastery of Montserrat (Catalonia), dating from the end of the 14th century – stands out as one of the most representative sources of the Middle Ages containing literary, devotional and musical repertoires for pilgrims.¹⁴ The other central

¹² See MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ, *El canto de la Sibila: orígenes y fuentes*, in *Fuentes Musicales de la Península Ibérica*, actas del coloquio internacional, Lleida, 1-3 abril 1996, edited by Maricarmen Gómez e Màrius Bernardó, Universitat de Lleida – Institut d’Estudis Ilerdencs, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 35-69, with 4 comparative musical examples and 4 tables [pp. 54-69]; EAD, *Del “Iudicii signum” al Canto de la Sibila: primeros testimonios*, in *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, edited by SUSANA ZAPKE, Bilbao, Fundación BBVA, 2007, pp. 159-173 [= *Hispania Vetus. Musical-liturgical manuscripts from visigothic origins to the franco-roman transition (9th-12th centuries)*, *ibidem*]; GIAMPAOLO MELE, *Nota sul “Cantus Sibyllae” e un “testimonium” recenziore del “Senyal del Judici” (Alghero)*, in *“Quod ore cantas corde credas”. Studi in onore di Giacomo Baroffio Dabnk*, edited by Leandra Scappaticci («Monumenta Studia Instrumenta Liturgica», 70), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 335-352.

¹³ «A vile corpse you will be. Why are you not afraid to sin? A vile corpse you will be. Why do you become arrogant? A vile corpse you will be». See <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/llibre-vermell-de-montserrat-0/html/ff6fe3e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_94.html> [Accessed April 10, 2021]. A parallel is in AH, XXXIII, p. 352: «Mors est ventura, cuius conclusio dura, | Mors est ventura tibi pro meritisque datura, | Mors est ventura...» [italics mine].

¹⁴ On the *Llibre Vermell*, see AH, XX, pp. 160-162; XXI, p. 101 f, mus. ex. 21 on p. 220; ANSELM M. ALBAREDA, *Manuscrits de la biblioteca de Montserrat*, «Analecta Montserratensia», I, 1917, pp. 3-9 (with facsimiles); *Textos catalans del Llibre Vermell*, *ivi*, pp.

source for documentation, including music, on the lively and complex world of medieval pilgrimages is the famous 'Pseudo-Callixtus' codex, *Liber Sancti Jacobi* (Santiago de Compostela, Archivo Capitular, ms. s.s., mid-12th century), which includes, in f. 185r, the oldest written example of polyphony for three voices, *Congaudeant catholici*.¹⁵

The prestige of the monastery of Montserrat is linked to the cult of the Virgin *Mare de Déu*, portrayed in a delicate wooden Romanesque sculpture from the end of the 12th century or early 13th. Originally, the monastic house depended on the powerful monastery of Santa Maria of Ripoll; in 1025 the abbot of Ripoll, Oliva, also an authoritative musicographer, transformed one of the four hermitages of the Montserrat massif into a priory, which in turn the Avignon pope Benedict XIII (the Aragonese Pedro de Luna) converted into an abbey in 1409.¹⁶

201-225; GREGORIO M. SUÑOL, *Els cants dels romeus. Segle XIV*, *ivi*, pp. 100-192; OTTO URSPRUNG, *Spanische-katalanische Liedkunst des 14. Jahrhundert*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», IV, 1921-1922, pp. 136-160; HIGINIO ANGLÉS, *El «Llibre Vermell» de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo xiv*, «Anuario Musical», X, 1955, pp. 45-78 (= *Scripta Musicologica*, edited by José López Calo, introduction by José M. Llorens, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975-1976 («Storia e Letteratura. Raccolta di Studi e Testi», 131), I, pp. 621-653); CEBRIÀ BARAUT, *Els manuscripts de l'antiga biblioteca del monestir de Montserrat (segles XI-XVIII)*, «Analecta Montserratensia», VIII, 1954-55, pp. 339-398: 343-348; RAMÓN ARAMON I SERRA, *Els cants en vulgar del Llibre Vermell de Montserrat (assaig d'edició crítica)*, «Analecta Montserratensia», X, 1964, pp. 9-54 («Miscel·lània Anselm M. Albareda», 2) (= *Id.*, *Estudis de llengua i literatura*, with presentation by J. A. Argente, preface and edition by J. Carbonell, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1997, pp. 79-130 [«Biblioteca Filològica», 33]); FRANCESC XAVIER ALTÉS I AGUILÓ, *Llibre Vermell de Montserrat: Edició facsímil parcial del manuscrit núm.1 de la Biblioteca de l'Abadia de Montserrat*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1989; *Poliphonic Music of the Fourteenth Century. French Sacred Music*, XXIII/A/B edited by Giulio Cattin e Francesco Facchin, with the assistance of Maria del Carmen Gómez Muntané, Monaco [Principauté de Monaco], L'Oyseau-Lyre, B Num. 95-104; MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas s. XIV*, s. l., Los libros de la Frontera, s. a. [1990], («Papeles de Ensayo», 5); MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ, *La Música Medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2000 («De Musica», 6), pp. 270-272; EAD., *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2017.

¹⁵ On the *Liber Sancti Jacobi*, see editions and studies in GÓMEZ MUNTANÉ, *La Música Medieval en España* cit., p. 150 f.

¹⁶ Cf. ANSELM M. ALBAREDA, *Història de Montserrat*, revised by Josep Massot i Muntaner, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1977⁶, p. 265.

Montserrat's ms. I is a miscellaneous codex; below is a description of its diverse content, based on a valuable table by Francesc Xavier Altés (the texts with an asterisk are facsimile reproductions by the author himself).¹⁷

Ff. 1r-21v: *Book of the miracles of Our Lady, in Latin. Ff. 21v-27r: *Songbook of Montserrat, in Latin and Catalan. Ff. 27v-29v: **Breu tractat de confessió*. Ff. 30r-31v: *Concession of the jubilee of St. Mary of the Portiuncula in Montserrat the year 1397. Ff. 31v-40v: **Ystoria indulgentie sancte Marie de Angelis*. F. 40v f.: **Privilegium pro indulgentiis impetrandis*. Ff. 41v-46v: *Pontifical privileges (1409-1430) granted to Montserrat. Ff. 47r-56v: *Collection of various orations, in Latin and Catalan. Ff. 57r-58r: **Articles of the holy Catholic faith*. Ff. 58r-65v: **Instrumenta spiritualia artis et norme vivendi S. Isidori*. Ff. 65r-67r: **Anselmus de deploratione virginitatis*. F. 67r f.: Apology of the Christian faith, in Latin. Ff. 68r-70r: *On the universe and praise to its creator, in Catalan and Latin. Ff. 70v-72r: *Hours of the Mother of God, of the Passion and orations, in Latin and Catalan. Ff. 72r-74v: **Memoriale de mirabilibus et indulgentiis urbis Rome*, written in the year 1382. F. 75r f.: Abbreviated Psalter, in Latin. Ff. 77r-80r: **Brevis exhortatio ad sermocinandum*, in Latin and Catalan. Ff. 80r-93v: **Viridarium consolationis de viciis et virtutibus*. Ff. 93v-118v: **Opusculum de decem preceptis legis, de quatuordecim fidei articulis, et de septem ecclesie sacramentis*. F. 119r f.: **Varia montserratina*, in Latin. Ff. 120v-132v: **Kalendarium sanctorum monachorum*. F. 133r: Note on the rights of the penitentiaries. F. 133v f.: **Capitols de la confraria de Montserrat*. F. 134v f.: *Plenary indulgence for the confreres of Montserrat, in Latin. F. 135v: Empty. F. 136r f.: **Assí comensa lo libre appellat del peccador lo qual feu monsényer sent Agustí*. F. 137r f.: Notes concerning the church of Montserrat.

The Catalan source constitutes a *unicum* primarily because, besides the songs, it contains original dances to be performed by the faithful in the churchyard and within the church itself in the last part of the 14th century. The Canoniere of 10 songs, included in the codex around 1397-1399,¹⁸ occupies ff. 21

¹⁷ See ALTÉS I AGUILÓ, *Llibre Vermell* cit., p. 27 f.

¹⁸ Regarding the *datatio chronica*, in the apparatus of AH XXI, p. 101 f., the codex is erroneously dated to the 15th century: «Cod. Montis Serrati s. n. saec. 15». In DOMINIQUE DE COURCELLES, *L'écriture dans la pensée de la mort en Catalogne. Les joies/goïgs/ des saints, de la Vierge et du Christ de la fin du Moyen-Âge au XVIII siècle*, Paris, École des Chartes, 1992 («Mémoires et documents de l'École des Chartes», 35), p. 83, the manuscript is inexplicably dated to 1330. The date in f. 20v, «1397», has sometimes been read differently, e.g., in the excellent essays in ANGLÉS, *El "Llibre Vermell"*, p. 624: «Para nuestro caso interesan más especialmente los dos milagros últimos, que preceden la colección de cantos que estamos comentando. Estos milagros se describen en los folios 20v y 21r. Son dos milagros obrados por intercesión de "Madona Sancta Maria de Montserrat" el año [sic] 1398: f. 20v "De incarceratis liberatis Anno Domini M.CCC.XCVIII", que va seguido de otro que empieza: "De quodam presbitero a captione liberato. Eodem anno [1398] de mense Novembris" ...

v-27r:

1. *O virgo splendens* (ff. 2v-22r)¹⁹
2. *Stella splendens* (ff. 22r-23r)²⁰
3. *Laudemus virginem* (f. 23r)²¹
4. *Splendens ceptigera* (f. 23r)²²
5. *Los set gotxs recomptarem* (f. 23v f.)²³
6. *Cuncti simus concanentes* (f. 24r)²⁴
7. *Polorum regina* (f. 24v)²⁵
8. *Mariam matrem* (f. 25r)²⁶
9. *Inperayritz/Verges ses par* (f. 25v f.)²⁷
10. *Ad mortem festinamus* (f. 26v f.)²⁸

The song *Rosa placent* [No. 11] should be added to this list.²⁹ Mention of this song goes back to Father Jaime Villanueva, who first reported the *Llibre Vermell* after analyzing it personally during his bib-

Atendiendo a la nota del folio 56v que dice: "La VI [edat de món] del dit adveniment [de Jesucrist] entrò a la fin del món; e aquesta i a durat MCCCXCIX anys", resulta que el manuscrito fue terminado en 1399»; GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval*, p. 265, «dos colecciones de milagros atribuidos a la Virgen de Montserrat; la última de la cuales está fechada en 1396 (fols. 1-21r). Un compendio de doctrina cristiana que se copia más hacia delante (fols. 56r-57r) data del 1399, y por tanto el cancionero tuvo que ser incorporado al manuscrito entre este año y el de la segunda colección de milagros». GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., has restored the correct date, 1397, appearing on f. 20v. The *Llibre Vermell* should be ascribed to the historical-musical influence of the King of Aragon John I, the Hunter (1387-1396), who stood out among the greatest musical patrons of the 14th century; cf. GÓMEZ MUNTANÉ, *La Música Medieval*, pp. 219-280; GIAMPAOLO MELE, *I cantori della cappella di Giovanni I il Cacciatore, re d'Aragona (anni 1379-1396)*, «Anuario Musical», XLI, 1986, pp. 63-104, with an extensive reference list.

¹⁹ GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., pp. 35-38, mus. ex. p. 125 f., text 133-135, facs. f. 21v f., p. 110 f.

²⁰ *Ibid*, pp. 38-40, mus. ex. p. 127 f., text p. 13 ff., facs. f. 22r f., p. 111 f.

²¹ *Ibid*, pp. 44-46, mus. ex. p. 127, text p.136, facs. f. 23r, p. 113.

²² *Ibid*, pp. 44-46, mus. ex. p. 128, text p. 136, facs. f. 23r, p. 113.

²³ *Ibid*, pp. 59-76, mus. ex. p. 128, text pp. 137-139, facs. f. 23v, p. 114.

²⁴ *Ibid*, pp. 47 f, mus. ex. p. 129, text p. 139 f., facs. f. 24r, p.115.

²⁵ *Ibid*, p. 47, mus. ex. p. 129, text p. 140, facs. f. 24v, p. 116.

²⁶ *Ibid*, p. 52 f, mus. ex. p. 130, text p. 141 f., facs. f. 25r, p. 117.

²⁷ *Ibid*, pp. 52-57, mus. ex. p. 131, text pp. 142-145, facs. f. 25v f., p. 118 f.

²⁸ *Ibid*, pp. 77-95, mus. ex. p. 132, text pp. 145-147, facs. f. 26r f., p. 120 f.

²⁹ *Ibid*, p. 30 f.

liographical explorations in Montserrat, in the context of his *Viaje literario* of 1806. The Spanish scholar writes: «Pónense igualmente y con canto las canciones latinas y lemosinas que debían cantarse durante las vigiliass. De las últimas pondré la mostra siguiente» [There are also Latin and Limousin songs, with the music, to be sung during vigils. Of the latter I give the following example], and subsequently copies the text of the four stanzas of the song he refers to as «Birolay de Madona Sancta María: *Rosa plasent, soleyl de resplandor*». ³⁰ The issue with *Rosa plasent* is closely tied to the ‘external history’ of Montserrat’s Codex 1. Immediately after Villanueva’s literary journey, the monks of the monastery lent the *Llibre Vermell* to the Marquis of Lió, president of the “Accademia de Buenas Letras” of Barcelona. It proved to be a providential loan for the precious Montserrat codex. During the invasion of Napoleon’s troops in 1811-12, the monastery was plundered, and the library was set on fire along with the archives; thus, a precious heritage of books and documents was lost forever. This heritage included rich collections of polyphonic and instrumental music, as well as important ancient collections of popular songs. *Ver*’s transfer to Barcelona therefore led to the rescue of the codex. ³¹ In 1885, the manuscript was returned to the monastery by the Lió family, but it was mutilated of some sheets, including those with the text and music of the lost *virelai*, *Rosa plasent*. ³² The adjective *vermell* was attached to Codex 1 because of its red velvet binding, dating back to the time of its providential ‘relocation’ to Barcelona.

The *Dance of the Death* of Montserrat essentially takes the form of a monodic *virelai*, but with peculiar metrical features. The same form of danced *virelai*, albeit with significant strophic-musical variations that cannot be described here, is found in six other pieces of the manuscript (in addition to the lost ‘birolay’ *Rosa plasent*):

- No. 2, *Stella splendens* (for 2 voices).
- No. 5, *Los set gotx* (for 1 voice) [ballad-virelai].
- No. 6, *Cuncti simus* (for 1 voice).
- No. 7, *Polorum regina* (for 1 voice).

³⁰ See JAIME VILLANUEVA Y ASTENGO, *Viaje literario á las iglesias de España*, VII, Valencia, Venancio Oliveres, 1821, pp. 151-153.

³¹ Cf. ANGLÉS, *El “Llibre Vermell”*, p. 622.

³² Cf. J. MASSÓ I TORRENTS, *Repertori de l’antiga literatura catalana*, Barcelona, Alpha, p. 262.

No. 8, *Maria matrem* (for 3 voices).

No. 9, *Inperayritz/Verge ses par* (for 2 voices, bi-testual).

No. 10, *Ad mortem festinamus* (for 1 voice).³³

[No. 11: *Rosa plasent*].

The ultimate, and explicitly declared purpose of the song included in the *Llibre Vermell* was to entertain, with melody and dance, the pilgrims who wished to sing and dance (*volunt cantare et tripudiare*), both in the square during the day, and inside the church at night, during vigils. For this reason, as explained in f. 22r of the codex, the monks prepared a specific anthology of «honest and devout chants» («honestas ac devotas cantilenas»), as attested by a well-known rubric, reproduced below in our 'conservative' transcription:

Quia interdum peregrini quando vigilant in ecclesia beate marie | de monte serrato
volunt cantare et trepidiare. et etiam in | platea de die. Et ibi non debeant nisi hon-
estas ac devotas cantilenas | cantare. idcirco superius et inferius alique sunt scripte.
et de hoc | uti debent honeste et parce. ne perturbent perseverantes in orationibus |
et deuotis contemplationibus. in quibus omnes vigilantes in|sistere debent pariter et
deuote vaccare.³⁴

³³ In addition to the studies cited in notes 19-29, see ANGLÉS, "El Llibre Vermell", p. 645, mus. ex. p. 655, p. 646, mus. ex. p. 657 f.; p. 646 f., mus. ex. p. 658; p. 647, mus. ex. p. 658; p. 647 f., mus. ex. pp. 658-660; p. 648, mus. ex. p. 660 f., p. 649 f., mus. ex. p. 661.

³⁴ «So sometimes pilgrims, when they keep vigil in the church of Montserrat, want to sing and dance, and also in the square during the day. And there they must not sing but honest and devout chants, so a few of these are written above and below, and they must do this with respect and moderation, so as not to disturb those who carry on with praying and devout contemplation, to which all participants in the vigil must together devoutly dedicate themselves.» On the rubric of f. 22r see also ANGLÉS, *El "Llibre Vermell"* cit., p. 624, partial transcription, and a complete translation in Castilian in GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval* cit., p. 266. Regarding the dance in churchyards and in squares, or *in platea*, in Sardinia until some time ago it was believed (a belief shared by the author of this article) that the scene depicted on a capital in the 14th-century church of San Pietro di Zuri, in the Giudicato d'Arborea, was a *ballu tundu*. In fact, it is a 'jubilation' of mystical souls, as shown by the sculpted acanthus leaf, a symbol of resurrection and eternal life: «one of the capitals of the church of Saint Peter of Zuri (1291- before 1336) portrays some dancers in what has been considered a Sardinian *ballu tundu* (round dance). However, the presence of stylized acanthus leaves suggests that, instead, this is an idealized carol (ring dance) of blessed souls in heaven, which symbolized the resurrection and the eternal life in Romanesque church

Dances inside churches are widely documented since the early Middle Ages, as attested by an extensive bibliography.³⁵ In particular, *Ver* includes precious rubrics/captions that also describe the mode of dancing, in a circular choreography:

Nº 2: «Ad trepidium rotundum»

Nº 5: «Ballada dels goytxs de nostre dona en vulgar cathallan, a ball redon»

Nº 6: «A ball redon»

Nº 7: «A ball redon»

An interesting euchological section is included in ff. 70v-72r, which concerns the hours for Our Lady, for the Passion, and other orations, in Latin and Catalan. The focus of this tiny celebration are the *gaudia*,³⁶ which have no music and are used in the form of a prayer, broken down and staggered over the hours.³⁷ These are *Gaude, virgo mater Christi, | quae per*

decoration.... The depiction of a heavenly carol – a mystical *trepidium* (rejoicing) of souls in paradise – well documented in the Medieval literature and iconography, does not exclude the fact that in the churchyard of Zuri, as well as in those of other Sardinian churches, ring dances of pilgrims were performed». See GIAMPAOLO MELE, *A Historical Overview of Musical Worship and Culture in Medieval Sardinia*, in *A Companion to Sardinian History, 500-1500*, edited by Michelle Holbart, Boston - Leiden, Brill, 2017, p. 454 f. note 85, p. 455 (Figure 17.3).

³⁵ See HANS SPANKE, *Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters*, «Neuphilologische Mitteilungen», XXXI, 1930, pp. 143-170; ID., *Zum Thema "Mittelalterliche Tanzlieder"*, «Neuphilologische Mitteilungen», XXXIII, 1932, pp. 1-22; HIGINIO ANGLÉS, *La danza sacra y su música en el templo durante el Medioevo*, in *Medium Aevum Romanicum. Festschrift für Hans Rheinfelder*, Herausgegeben von Heinrich Bihler und Alfred Noyer-Weidner, München, Hueber, 1963, pp. 1-20 (rist. in HIGINIO ANGLÉS, *Scripta Musicologica*, I, edited by Joseph López-Calo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, pp. 351-373); JACQUES CHAILLEY, *Un document nouveau sur la danse ecclésiastique*, «Acta Musicologica», XXI, 1949, pp. 18-24.

³⁶ Cf. GIAMPAOLO MELE, *De VII Gaudiis Beatae Mariae Virginis. Historical, metrical, and musical notes*, «Critica del testo», XXIII, 2, 2020, pp. 117-138.

³⁷ Montserrat, Biblioteca del Monasterio, ms. 1, f. 70v (conservative transcription is ours; italics indicate the rubricated text, the oblique slash the end of the line): «*Si vols lohar: e breu oratio far. a nostra dona sancta Maria. offerir |lli quesun die aquestes hores segents. A matines dignes | Ave Maria. gratia plena. dominus tecum. benedicta in mulieribus. et benedictus | fructus ventris tui Ihs. Sancta Maria ora pro nobis peccatoribus. Amen. Gaude virgo mater Xpi: que per aurem concepisti, Gabriele nuntio ...*». See also the transcription in CEBRIÀ BARAUT, *Textos omilètics i devots del "Llibre vermell" de Montserrat*, in *Collectanea E. Serra Buixò*, «Analecta Sacra Tarraconensia», XXVIII, 1955, pp. 25-44: 40 f. The *Llibre Vermell* also contains *septem dulcissima gaudia*, f. 51v: *Gaude flagrans cella diva*, rather rare (not

aurem concepisti, | *Gabriele nuntio* ... [Rejoice, o Virgin Mother of Christ, who conceived upon hearing Gabriel's announcement], of which we have an interesting 15th-century version with a mensural melody.³⁸ What is certain is that the *septem gaudia* of the Holy Virgin were absorbed by pilgrims especially through *Los set gotxs recomptarem*, f. 23v f., which were danced in the form of ballad-virelai, «a ball redon».

However, the mass of pilgrims - a shapeless *massa damnationis*, according to well-known Augustinian theological concepts - was highly diverse from a social and cultural standpoint. Large groups of pilgrims had to participate in the ritual of dances such as *Los set gotx* and the *Dance of Death* itself, under the more or less overt direction of the monks (or their trusted assistants), but at the Catalan sanctuary there were also spaces and specific moments reserved for 'niche' devotions, as it were, such as the recitation of stanzas from *Septem gaudia*, divided according to the liturgical hours. Surely the pilgrims *perseverantes in orationibus et devotis contemplationi-*

found in AH and RH), edited in *ivi*, p. 41 f.

³⁸ These are the BMV *gaudia* published in AH XV, p. 96. An interesting monodic mensural transcription is in Biblioteca de Catalunya (= BC), 865, *Ritual* for Poor Clares, 15th century, 69r-71v, with melody in the form of a stanza sequence, 8 stanzas (metrical structure of the 1st and 2nd three-line stanzas: a a8 8x7 b b8 8x7); other sources may exist, still to be catalogued and studied. See MELE, *De VII Gaudiis* cit., pp. 126, 128 f., 132, 134, 138. The recognized model is the famous *Gaude, flore virginali*, in AH XXXI, p. 198 f. - traditionally attributed, without historical evidence, to Thomas Becket, Archbishop of Canterbury (1152-1170) - which intones the seven 'celestial' *gaudia* of the Virgin Mary, with the scheme: a a8 8b7 8c 8b 7 x 7. See *ivi*, pp 119, 123, 126 f., 129. Melodic versions of these *gaudia* are found in BC, M 1327, *Cantoral*, 15th century, ff. 171r-173v, edited in GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medievo* cit., p. 73, mus. ex. 5; see also MELE, *De VII Gaudiis* cit., p. 134. A transcription without music, in an elegant and airy *lettre bâtarde* is found in BnF, NAL 1544, f. 85r f., albeit in 5 stanzas («Incipiunt quinque gaudia Beate Marie»). The metrical structure of *Gaude, virgo mater Christi*, the climax of the hours for Our Lady in ff. 70v-72r of the *Llibre Vermell*, reveals a jarring anomaly, in that it does not repeat regularly the *versus caudatus tripertitus*, preferred by the Victorine sequences and later also used in the *Stabat mater*, as does *Gaude, flore virginali*. Rather, it is interspersed with septenary three-line stanzas composed *ex novo*, resulting in an unusual mixture of metrically heterogeneous stanzas, with dissonant rhythmic consequences that compromise the formal coherence of the composition. From a strictly musical point of view, *Gaude, virgo mater Christi* in BC 865, ff. 69r-71v, along with *Gaude, flore virginali*, in BC, M 1327, ff. 171r-173v, unequivocally demonstrates a very interesting phenomenon: in the particular case of stanza 8p 8p 7pp, the music can determine and distinguish the literary identity of the chant, connoting it either as a sequence, with the melody applied to strophic pairs, or as a hymn, with a single melody valid for all isometric and isorhythmic stanzas. Cf. *ivi*, p. 129.

bus, mentioned in f. 22r of the *Llibre Vermell*, needed specific euchological material. The *gaudia* suggested by the monastery provided an excellent, streamlined basis for prayer, *brevi oratio*, for devotees throughout the liturgical day (night and day): Matins, First Hour, Third, Sixth, Ninth, Vespers and Compline. *Ver* offers a succinct Marian euchological formulary, skillfully condensed into just 19 lines that occupy half a sheet, preceding the more complex prayers suited for «deuotament contemplar en la | passio del saluador nostre», a specific example of *ontemplations devotæ*, to which the rubric in f. 22r and verse 8, vv. 2-3 refers: «Si digne contemplemus | Passionem Domini».

The *Dance of Death*, along with the other songs of the *Llibre Vermell*, should therefore be seen in an aura of deep religious contemplation, which embraced various masses (especially the highly popular morning mass), readings/hearing of the miracles of Our Lady - such as those transmitted in ff. 1r-21v (significantly sealed by two empty tetragrammata, without interruption, before the beginning of the *Cançoner montserratí*) – various prayers, and a tiny *ad hoc* psalter. There were also brief services, as we have seen – most notably, the (segmented) recitation of the above-mentioned Marian lyric *Gaude, virgo mater Christi*. All this took place in a religious setting that was thoroughly under the control of the monks, and which therefore could not be further from those forms of popular, apocalyptic hysteria that a distorted 19th-century view of the Middle Ages might improperly associate with *Ad mortem festinamus*.³⁹

“*Scribere proposui*”. *Literary and musical precursors of the Montserrat “Dance of Death”*

The Montserrat *Dance of Death*, *Scribere proposui | de contemptu mundano*, with the *refrain Ad mortem festinamus*, has its literary roots in the ascetic themes addressed by Cardinal Lotario dei conti di Segni, future

³⁹ The reference in stanza 4, vv. 1-2 to the *tuba* is also worth noting: «Tuba cum sonerit, | Dies erit extrema», which recalls the «Tuba mirum spargens sonum» of the sequence for the Mass of the Dead, *Dies irae* (cf. *Liber Usualis Misse et Officii pro dominicis diebus et festis duplicibus: cum cantu gregoriano*, Romæ-Tornaci, Desclée, Lefebvre & Soc., 1903, pp. 1099-1101). The musical psychology of modern individuals, informed by Romantic, 19th-century conceptions, might expect from a *Dance of Death* mournful melodies in a minor key. In reality, the melody of *Ad mortem festinamus* pertains to the *ambitus* of the Gregorian “authentic” *tritus* mode, which in the musical language of modern times can be ascribed to the reassuring key of F major. In fact, to modern ears the song will likely sound dramatic in its text, but ‘playful’ in its melody.

Pope Innocent III (1198-1216), in his highly successful treatise *De contemptu mundi*, dating back to 1194/95, also known by the title *De Miseria conditionis humanae*.⁴⁰

However, the song *Scribere proposui | de contemptu mundano* also has a direct poetic and musical precursor in *Scribere proposui* with the refrain «Surge, surge, vigila», from a Parisian codex of English origin, BnF, fr. 25408, f.120r, dated 1267. Edélestand de Ménil has published a study and an edition of the text (= *Par*);⁴¹ more recently, Maricarmen Gómez Muntané has also transcribed the music.⁴² Two additional rare and little-known witnesses must be mentioned in connection with this fundamental Parisian source: the Irish trope and sequence collection from around 1360, University of Cambridge Library, Add. 710 (= *Cam*),⁴³ utilized by Guido

⁴⁰ Lotario's text survives in 672 manuscripts. Among the various contemporary editions, see ROBERT E. LEWIS, *De Miseria conditionis humanae*, Athens (GA), University of Georgia Press, 1978. The literary/spiritual genre of *De contemptu mundi*, however, goes back to earlier authors of the 12th century, including Bernard of Morlaix (or Morval, but also known as Bernard of Cluny), who wrote a *De contemptu mundi* around 1140. See GEORGE ENGELHARDT, *The "De Contemptu mundi" of Bernardus Morvalensis - Book 2. A Study in Commonplace*, «Mediaeval Studies», XXVI, 1964, pp. 109-152; RONALD E. PEPIN, *Scorn for the world: Bernard of Cluny's De contemptu mundi: the Latin text with English translation and an introduction*, East Lansing (Mi), Colleagues Press, 1991 («Medieval texts and studies», 8). Bernard of Cluny was also a prolific poet; his verses are published in AH; see MAX LÜTOLF, *Register*, with the collaboration of Dorothea Baumann, Ernst Meier, Markus Römer, Andreas Wernli, Bern-München, Francke Verlag, I 2 vols., 1978, II, *Autoren*, p. 228. Treatises on the theme of *De Contemptu Mundi* are also found in Anselm of Aosta, Herman Contract, John of Fécamp, Hélinant de Froidmont, Pier Damiani and others. See also the numerous cross-references in ULYSSE CHEVALIER, *Repertorium Hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, I-VI, Louvain, Lefever, Polleunis & Ceuterick, F. Ceuterick, Societe des Bollandistes, Auguste Picard, 19196 [= RH], VI, p. 23, *Contemptus mundi*, «c.-r.» [= *cantio-rythmus*].

⁴¹ Cf. EDÉLESTAND DE MÉNIL, *Latina quae, medium per aevum, in triviis nec non monasteriis vulgabantur Carmina (...). Poésies populaires latines du Moyen Age*, Ebroicis [Évreux], Typis Ludovici Tavernier, 1847, *Du mépris du monde*, pp. 125-127. Interesting *ivi* is the erudite footnote 1, and in general the commentary on the text, with numerous valuable references, including to *Ubi sunt?*, p. 126, note 2.

⁴² Cf. GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo cit.*, p. 79.

⁴³ Cf. *Unpublished description by R.A.B. Mynors of Cambridge*, University Library, MS Add. 710 (Troper ['The Dublin Troper']) [Dataset], 2021, <<https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/320402>> [Accessed 10 April 2021], where the *datatio chronica* and the *topica* are positively established as: «XIV cent., first half (no doubt written in Dublin)».

Dreves in 1895 in the AH⁴⁴ and later edited in a valuable volume by René-Jean Hesbert, who also published the melody,⁴⁵ and London, BM, Add. 16559, f. 220) (= *Lon*), an English source from the second half of the 13th century first reported in 1890 by the Romanicist Paul Meyer.⁴⁶ *Scribere proposui* also appears along with its own peculiar melody in a collection of *Pie cantiones* printed in Greifswald, Northern Germany, in 1582, and intended for students at the cathedral school of Turku/Åbo, in South-Western Finland.⁴⁷

The diffusion of *Scribere proposui* was certainly much wider than the few extant sources would suggest. In this regard, it is interesting to consider a hitherto unpublished 14th-century reading of stanza 1, incomplete and unfortunately without music, preserved in a monastic codex from northern Italy – namely, Mantua, Biblioteca Comunale Teresiana, 207 (B.III.3) (= *Man*). The manuscript, in a late-11th-century Carolingian script with various additions in Gothic script, formerly belonged to the Benedictine monastery of

⁴⁴ AH XXI, p. 101 f.

⁴⁵ *Le Trotaire-Prosaire de Dublin. Manuscrit add. 710 de l'Université de Cambridge (vers 1360)*, ed. René-Jean Hesbert, Rouen, Imprimerie rouennaise, 1966 («Monumenta Musica Sacra», 4). The edition of the text and music from *Scribere proposui* is on pp. 114-116 (mus. ex. 115). The melody differs markedly with respect to *Par*, especially in the original setting of the refrain *Surge, surge, vigila*. Furthermore, whereas *Par* features six stanzas, *Cam* includes seven. Verse VII of *Cam*, «*Quam felices fuerint qui cum Christo regnabunt...*» appears with some variation as verse V in *Vér*, «*Quam felices fuere qui cum Christo regnabunt...*». Because of the presence of the *refrain*, I do not accept the designation «hymn» for *Scribere proposui* proposed for the song in «L'Hymne *Scribere proposui* sur le Mépris du Monde» *ivi*, p. 113.

⁴⁶ See PAUL MEYER, *Rotruenge en quatrains*, «Romania», XIX, 73, 1890, pp. 102-106. The edition of the text of *Scribere proposui* is at p. 105 f.

⁴⁷ Our conservative transcription of the title page: «*Pie cantio=||nes ecclesia-||stica et schola||stica ueterum episcopo-||rum, in Inlyto Regno Sueciae passim usurpatae, || nuper studio viri cuiusdam Reuerendiss. de ecclesia || Dei & schola Aboënsi in Finlandia optimè || meriti accuratè à mendis corre-|ctae, & nunc typis commissa, opera || Theodorici Petri || Nylandensis. || His adiecti sunt aliquot ex psalmis recentioribus. Imprimebatur Gryphisvaldiæ, || per Augustinum Ferberum, [colophon: *Gryphisvaldiæ typis Augustini Ferberi. Anno 1582*]*». The late 16th-century version of *Scribere proposui* printed in Greifswald, which in turn has a melody of its own, as well as some peculiar stanzas, will be explored in more detail elsewhere, along with the medieval texts and melodies of *Par* and *Cam*. The more recent printed source of *Scribere proposui* was already known to Hesbert, *Le Trotaire-Prosaire* cit., p. 113, note 2: «*Pie Cantiones ecclesiasticae et scholasticae veterum episcoporum in inlyto regno Sueciae passim usurpatae*, Gryphisw. [Greifswald] (1582), p. 75».

San Benedetto in Polirone (Mantua), as is also evidenced by several ex-libris, for example at the top of f. 1r: «Iste liber est monasterii Sancti Benedicti de Padolirone», affixed in lower-case *cancelleresca* (14th century?). The codex contains the *Synonyma* of Isidore of Seville (ff. 1v-35r), the *Epistola LXIV ad Augustinum Anglorum episcopum* of Gregory the Great (ff. 35r-48r), the *Sermones* of Cesarius of Arles (49r-103v) and Aristotle's *Tractatus de natura animalium* (ff. 104r-118v). The library has generously made available online the digitized version of this precious manuscript.⁴⁸ F. 48v (cut horizontally in half) features a large erasure in the upper part; with the help of an ultraviolet lamp it is possible to read the initial quatrain of *Scribere proposui*, without the *refrain*, in a Gothic *textualis* script «del sec. XIII» [Library's dating]:⁴⁹ «Scribere proposui De compemptu mundano iam est hora surgere de morte super / sompno vano».⁵⁰ Arguably, «super» should be expunged in order to preserve the septenary meter: «de morte sompno vano». The *Man* reading is an unpublished line-variant, compared to the verses «de sompno mortis vano» in *Par-Lon* and «de mortis somno vano» in *Cam*.

In light of the incipit of the *Summula in foro poenitentiali* of Bérenger Frédol († 1323), quoted seamlessly after the first lines of *De contemptu mundi*, the transcription of the erased lines may be cautiously ascribed to the first half of the 14th century, perhaps to the second quarter.⁵¹

⁴⁸ Cf. <http://digilib.bibliotecateresiana.it/sfoglia_manoscritti2.php?g=Manoscritti%20serie%20generale&csg=Ms.%2020207&identifier=MN0035-POLI-ms207_4> [Accessed April 10, 2021].

⁴⁹ <https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=246591> [Last accessed April 10, 2021].

⁵⁰ See <http://digilib.bibliotecateresiana.it/sfoglia_manoscritti2.php?g=Manoscritti%20serie%20generale&csg=Ms.%2020207&identifier=MN0035-POLI-ms207_4&op=&offset=50> [Accessed April 10, 2021]. «I proposed to write about contempt of the world, now it is time to rise from the empty sleep of death».

⁵¹ Despite the doubts raised by the puzzling presence of *super* (to be dispelled with Wood's lamp), which would make the original line (a catalectic trochaic dimeter, with dactylic clause, as we shall see) a hypermeter, in turn the lesson *compemptu*, in place of *contemptu*, is not an error of the copyist, but a typo of the modern transcription; even to the naked eye, despite the erasure, the *t can* be seen without any problem. Again in the library card (see previous note), the Latin text that immediately follows the lines of *Scribere proposui* is given as: «[In column A:] "Sacerdos in primis debet interrogare penitentem utrum sciat Pater noster, Credo in Deum et Ave Maria et si non scit instruat eum vel saltem precipias sibi ut adiscat et quia nimis esset difficile addiscere" [Column B is difficult to read, because it has been carefully erased]». The erased and thus far unidentified text, which seems may be mistaken as a continuation of *Scribere proposui*, is the beginning of *Summula in foro poenitentiali* by Bérenger Frédol, called the Elder to distinguish him from a homonymous nephew. See,

With regard to the sources, we would like to recall here our discovery of two additional, hitherto unknown readings of the chant *De contemptu mundi*, respectively in a French codex of probable Cistercian origin, and in an English witness, perhaps from Canterbury, of extraordinary interest by virtue of including the complete text and melody.

1. Transcription of the first stanza of the *Doppelversen* of *Scribere proposui/Surge, surge vigila*, in BnF lat. 7617, second half of the 12th century (1170?), Fontenay (?), which includes Papias, *Vocabularium* [A-E] (= *Par*2). At the end of the codex, on f. 100rb in a blank space, are several lines in *littera textualis* from the 13th century, including: «Scribere proposui de contemptu mundano | iam est hora surgere de sompno mortis vano | zizanium spernere sumpto virtutum grano | surge vigila semper esto paratus». [I proposed to write about the contempt of the world/ now it is time to rise from the empty sleep of death/ to disdain the weeds and reap the wheat of virtue/ get up, get up, always be ready]
2. Full transcription of text and melody of *Scribere proposui/Surge, surge vigila*, in Rome, Biblioteca Universitaria Alessandrina, 120, f. 238v, 14th century, England; miscellaneous ms. beginning with the *Vita gloriosi martyris Thomae* (Thomas Becket, 1118-1170).⁵² The text shows some interesting variations. Although the incipit is the same *G-G-A*, the melody is otherwise clearly different from *Par* and *Cam*, especially in the refrain, which has a different setting. Text and music will be the object of a separate critical edition.

for example, «Berengarius Fredolius, *Summula in foro poenitentiali*» (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. A 34, ff. 1ra-37ra): «In primis debet sacerdos interrogare penitentem utrum sciat Pater noster et Credo in Deum et Ave Maria. Et si nescit instruat eum vel faciat vel saltem precipiat sibi ut adiscat. Et quia nimis esset difficile adiscere». See GIUSEPPE MAZZANTI, *A proposito della "Summula in foro poenitentiali" di Bérenger Frédol e di due opere sulla confessione attribuite a Giovanni da Legnano e ad Antonio da Budrio*, «*Historia et ius. Journal of Legal History of the Medieval and Modern Age*», X, 2016, pp. 1-20: 15. Frédol was a highly prominent Church figure at the turn of the 13th and 14th centuries. Born around 1250 in Lavérune, Languedoc, he taught in Paris. A bishop at Béziers, he was subsequently cardinal bishop of Frascati, canonist and great penitentiary of the pope; in 1308 Clement V charged him with the investigation against the Templars. In the conclave that followed the pontiff's death (1314) he obtained numerous votes. He died in 1323. The addition of *Scribere proposui* in codex 207 of the Teresiana should probably be dated to the first half of the 14th century, not to the 13th century as suggested in the library record. The association of the *Summula* with *Scribere proposui* remains a mystery.

⁵² Description of the codex and texts included in *Catalogus codicum manuscriptorium prae-ter orientales qui in Bibliotheca Alexandrina Romae adservantur confecit*, edited by Enrico Narducci, Romae, ex typographia romana sumptibus fr. Bocca, 1877, pp. 91-93. (I would like to thank Dr. Enrica Lozzi, of Biblioteca Universitaria Alessandrina - Rome, for her kind collaboration).

'Macabre' metrics: the (near) chaos of iambic and catalectic trochaic dimeters in the "Dance of Death"

In the context of a predominantly accentual Middle Latin lyric - very far from the sense of classical quantity typified by the long syllable-short syllable alternation - a close analysis of the metrics of *Ad mortem festinamus* reveals a highly inconsistent rhythmic structure, based on iambic and trochaic catalectic dimeters, which are also infrequent in Latin poetry for music. This is the «imitation rythmique du dimètre iambique catalectique».⁵³ As a general rule, for over a thousand years hymnography, in particular, privileged the acatalectic dimeter, almost exclusively iambic, which triumphed thanks to the Ambrosian 4-verse strophes, following the paradigm of *Aeterne rerum conditor*.⁵⁴ Incidentally, in the following discussion we chose to retain the symbols for 'short' and 'long', also used in reference to musical meter,⁵⁵ to mark respectively the atonic syllable (∪), and the tonic one (∩) in accentual poetry; for example, *Peccāre désistāmus* yields the pattern ∪ ∩ ∪ ∩ ∪ ∩ ∪.

As mentioned above, the *Dance of Death* discussed here shows a very inconsistent, and in some respects a (literally) tangled rhythmic structure. Despite this objective observation, the poetic frame of *Vér* shows a clear ten-

⁵³ E.g., see the hymns cited by DAG NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1958 («Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia», 5), p. 110 f, including «*O genitrix aeterni* de saint Pierre Damien († 1072)» preserved along with the music in Rome, Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 3797, f. 372r, from Fonte Avellana, end of the 11th century.; cf. the melody in BRUNO STÄBLEIN, *Hymnen (I). Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, Kassel, Bärenreiter, 1956 («Monumenta Monodica Medii Aevi», 1), p. 462, 47, Mel. 788. Imitations of the catalectic iambic dimeter are found especially in BnF 1139: «In a number of cases we also find an imitation of the catalectic iambic dimeter (7p), normally distributed over complex stanzas or used as a refrain. We have already seen it as the tail of the lines in no. 17. In one case it forms an independent stanza: in the polymeter n. 22, where the 7p lines form stanzas of eight lines each. It is also found in alternation with the minor asclepiadean of no. 6 (...)»; cf. GIORGIO DE ALESSI, *Repertorio metrico del ms. della B.N. lat. 1139*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», XIII, 1972, pp. 83-128.

⁵⁴ Cf. GIAMPAOLO MELE, *Manuale di innologia. Introduction to hymnody of the fourth-seventh centuries in the West*, I. Sources and instruments: *Repertorium Hymnologicum Novissimum* (1841-2012) [= REHY], introduction by Antonio Piras, preface by Giacomo Baroffio («Studi e Ricerche di Cultura Religiosa. Testi e monografie», 2), Cagliari, PFTS, 2012, pp. XVI-XVII [a new amended, revised and expanded *Editio maior* is in preparation, with a *Supplementum* REHY], pp. 165-169, with 34 examples.

⁵⁵ See, e.g., STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Rome, Carocci, 2017.

dency to alternate catalectic iambic dimeters with catalectic trochaic dimeters (the latter with a dactylic clause), corresponding to 7pp + 7p. The same is true of *Cas* and *Wel*, and it should be remembered that the same metrical structure is also shared by *Par* and *Lon*, as well as by the 13th-century forerunner *Scribere proposui*.

$\cup _ \cup _ \cup _ \cup$
 $_ \cup _ \cup _ \cup \cup$

But the pattern, again, is far from consistent, although it tends to become more regular in some stanzas, especially in the last two, IX and X – particularly X, which appears almost perfect in the 7pp 7p rotation.

[St. IX].

Álma Vírgo Vírginum,	$_ \cup _ \cup _ \cup \cup$	7pp
In célis córonáta,	$\cup _ \cup _ \cup _ \cup$	7p
Ápud túum filium,	$_ \cup _ \cup _ \cup \cup$	7pp
Sis nóbis ádvocáta.	$\cup _ \cup _ \cup _ \cup$	7p
Ét post hóc exílium,	$_ \cup _ \cup _ \cup \cup$	7pp
Ocúrrrens médiáta,	$\cup _ \cup _ \cup _ \cup$	7p

Indeed, the pattern 7p + 7pp marks the rhythm, the stanzas, and the metrics. Any irregularity is overcome by the uniformity of the *Doppelversen* rhythm, with proparoxytone and paroxytone clauses respectively. The power of uniform rhythmic clauses prevails, conditioning the ear – and perhaps even the feet – in the dance (for rhythmic poetry think also, *mutatis mutandis*, of the extraordinary uniforming and ‘regularizing’ power of rhyme and assonance).

The variegated metric scenario described in the Appendix can be summarized in the scheme below (the numbers at the beginning indicate the order of first appearance in the song for each type of line):

1. $\cup \cup _ \cup _ \cup _$ (28 times)
2. $_ \cup \cup \cup _ \cup \cup$ (3 times)
3. $_ \cup _ \cup \cup _ \cup$ (10 times)
4. $_ \cup \cup _ \cup _ \cup$ (19 times)
5. $\cup \cup _ \cup \cup _ \cup$ (6 times)

Ursprung also mentions a thorny historical issue, namely, that of the country of origin of the «death dances», which has been tentatively located between North-Western France, then Germany and Brittany,⁶⁰ not excluding, however, the Iberian peninsula through the circulation of *Contrafacten*,⁶¹ which then effectively came to light.⁶² Finally, it is assumed that the poet would not have focused so much on a link between the text, the melody and the dance, otherwise he would not have written the words «Scribere proposui».⁶³ In any case, the Montserrat source confirms without a doubt that the dance of death was actually danced, with one round performed by the chorus and the main singer.⁶⁴

In turn, with regard to *Ad mortem festinamus*, the philologist Hans Spanke (1844-1944) has pointed out that the Christmas hymn *In hoc anni circulo*, from Southern France, also circulated as a dance song, like *Scribere proposui* in *Ver*.⁶⁵ The same scholar locates in the 13th century the spread of a musical tradition that implied a relationship between secular/vernacular texts, spiritual/Latin texts and dance melodies, making explicit reference to Montserrat and France.⁶⁶ Undoubtedly, *Ad mortem festinamus* reflects the circulation of devotional, Latin, poetic-musical traditions with a refrain, in close contact with a flourishing tradition of varied Romance 'fixed forms'.

From a semiographic point of view, the music of *Scribere proposui/Ad mortem festinamus* shows peculiar problems that will be briefly described below.

First of all, it should be noted that the same melody is shared by *Ver*, *Wel* and *Cas*. Secondly, the musical notation of the refrain in *Wel* and *Cas*

⁶⁰ See URSPRUNG, *Spanische-katalanische Liedkunst* cit., p. 142 f.

⁶¹ Cf. *ivi*, p. 143, where it is stated that Montserrat's death song is far removed from any Arab cultural influence: «dass das Montserratenser Totentanzlied jeglichem arabischen Kultureinfluss fern steht».

⁶² GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo*, pp. 91-93, on the fresco in the Franciscan convent of Morella (Castellón) that includes the *contrafactum* of *Ad mortem festinamus*, with music, *Morir, frares nos convé*, from the last quarter of the 15th century.

⁶³ See URSPRUNG, *Spanische-katalanische Liedkunst* cit., p. 142 f.

⁶⁴ Cf. *ivi*, p. 143.

⁶⁵ Cf. HANS SPANKE, *Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters*, «Neuphilologische Mitteilungen», XXXI, 1930, pp. 143-170, on p. 147.

⁶⁶ Cf. *ibid.* See also on the «Tanzlieder der Montserrat», HANS SPANKE, *Zum Thema "Mittelalterliche Tanzlieder"*, «Neuphilologische Mitteilungen», XXXIII, 1, 1932, pp. 1-22: 4.

essentially shows a regular *punctum quadratum-punctum inclinatum* alternation, probably the equivalent of *brevis-semibrevis*. This pattern – ■◆ – can be traced back to the first rhythmic mode of the *Ars antiqua*, based on the trochee, (— ∪ which in the 13th century was usually represented by *longa-brevis*).⁶⁷ The mensural notation is also found in a contemporary Sardinian codex, the Arborean psalter-hymnal P. XIII (14th/15th centuries)⁶⁸ which, however, also features strings modeled after the II rhythmic mode, based on the iamb, ∪ — . ◆ ■ . The specific choice of *brevis-semibrevis* in *Wel* and *Cas* betrays the perception of the trochaic *allure* of the 7pp line by the musical notator, who instead seems to ignore the hammering iambic scansion of line 7p («peccare désistamus»). The copyist of *Ver*, for his part, intended to trace other signs, such as the *semibrevis caudata* (moreover, the small tail may well be spurious).⁶⁹ In summary, especially in the refrain of *Wel* and *Cas*, a paradox becomes evident: a notation of unmistakable trochaic catalectic type, ■◆■◆■◆■, is applied to a song of 7pp + 7p double-lines, that also contains an iamb (obviously with an accentuation function).⁷⁰

⁶⁷ Cf. WILLI APEL, *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*, Cambridge (Mass.), Mediaeval Academy of America, 1949², p. 220.

⁶⁸ The opposite case of mode II (iambic), *brevis-longa*, is effectively attested in 5 hymns in acatalectic iambic dimeter, transcribed in the 14th-century ms. of Aula Capitolare di Oristano (= ACO), P. XIII, written at the turn of the 14th and 15th centuries, with several 'mensural' hymns, including *Æterne rerum conditor* and *Ad galli cantum*, f. 25r. Cf. GIAMPAOLO MELE, *Psalterium-Hymnarium Arborense. Il manoscritto P. XIII della Cattedrale di Oristano (secolo XIV/XV)*, codicological, palaeographical, textual, historical, liturgical, Gregorian study. Transcriptions. *Hymni*, Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano-Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, Rome, Torre d'Orfeo, 1994 («Quaderni di "Studi Gregoriani"», 3), III, p. 172 f., mus. ex. p. 250.

⁶⁹ On *Ver*'s musical notation, collated with *Wel* and *Cas*, see GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., p. 147: *Variantes melódicas*.

⁷⁰ Fundamental problems persist regarding the *vexata questio* of the relationship between the rhythm of the poetry and the rhythm of the music; cf. LORENZO BIANCONI, *Sillaba, quantità, accento, tono*, «Il Saggiatore musicale», XII, 1, 2005, pp. 183-218, containing an impressive array of examples and instances of general principles, but also a strongly critical and questioning approach, which is always very clear. The following passage is directly relevant to our case: «Il ritmo della poesia e il ritmo della musica rispondono a sistemi metrici diversi, eterogenei: essi un po' convergono e un po' divergono, un po' sono compatibili e un po' sono incompatibili. Non sono mai (mai) totalmente riducibili l'uno all'altro. Mettere in musica dei versi è come un tradur poesia da una lingua in un'altra: operazione notoriamente impossibile, se non come reinvenzione». (p. 184).

“Heu Heu Heu”: the Witnesses *Ver*, *Wel* and *Cas*

Until 2017, studies of *Ad mortem festinamus* were based exclusively on *Ver*. In that year, the leading scholar of the *Libre Vermell*, Maricarmen Gómez Muntané,⁷¹ who has also studied Morella’s *contrafactum*, (last quarter of the 15th century⁷², from a Franciscan setting), brought in two additional 15th-century sources, hitherto unknown to musicologists, previously studied by Otto Kurz⁷³ and Fritz Saxl.⁷⁴ They are the codices Rome, Biblioteca Casanatense, 1404, f. 4v, sec. 1430-1440, *Virtutum ac vitiorum delineatio*, Heidelberg (= *Cas*), and London, Wellcome Library, 49, f. 30v, c. 1420, known as the *Wellcome Apocalypse*, Germania (= *Wel*).⁷⁵ Both are decorated with magnificent miniature;

⁷¹ Cf. GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., pp. 82 f., 85-88, to which we also refer for facsimile reproductions on p. 86 f.

⁷² See *supra*, note 62.

⁷³ OTTO KURZ, *The Verses in the Casanatensis and Wellcome Manuscripts*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», V, 1942, pp. 134-137 [published as an appendix to FRITZ SAXL, *A Spiritual Encyclopedia of the Later Middle Ages*, *ivi*, pp. 82-142].

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Regarding the *datatio chronica*, Saxl believes that *Wel* can be dated to one or two decades before *Cas* (*ivi*, p. 199); the latter, according to the current state of studies, should be dated to 1425-1440; cf. *ivi*, p. 92. *Wellcome’s* online record indicates «c. 1420», < [http://archives.wellcomelibrary.org/DServer/dserve.exe?dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqDb=Catalog&dsqCmd=Show.tcl&dsqSearch=\(RefNo==%27MS49%27\)](http://archives.wellcomelibrary.org/DServer/dserve.exe?dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqDb=Catalog&dsqCmd=Show.tcl&dsqSearch=(RefNo==%27MS49%27)) > [Accessed 10 April 2021]; in turn, Casanatense’s online record indicates «datable to 1430-1440». In < <https://edl.beniculturali.it/open/2096744> >, full digitization of *Wel*; consult < <http://opac.casanatense.it/Record.htm?idlist=&record=19917182124917353649> > [Accessed 10 April 2021] for a digitization of some of *Cas’s* miniatures, including f. 4v, including *Ad mortem festinamus*. On *Wel*, see the excellent monograph ALMUTH SEEBOHM, *Apokalypse Ars moriendi Medizinische Traktate Tugend- und Lasterlehren Die erbaulich-didaktische Sammelhandschrift London, Wellcome Institute for the History of Medicine, Ms. 49 Farbmikrofiche-Edition Introduction to the Manuscript, Descriptive Catalogue of the Latin and German Texts and Illustrations, Index of Incipits*, München, Edition Helga Lengenfelder, 1995, in particular, p. 35: «30v-31r [179 verses about death with two lines of musical notation] “Ad mortem festinamus”», with various cross-references; p. 65: *Scribere proposui de contemptu mundano*. On the two codices, especially in relation to the texts and iconography connected with *Ad mortem festinamus*, see also CHRISTIAN KIENING in collaboration with FLORIAN EICHBERGER, *Contemptus mundi in Verse und Bild am Ende des Mittelalters*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», CXXIII, 4, 1994, pp. 409-482 (mainly German sources), especially p. 445 (reference to Southern Germany, second quarter of the 15th century), p. 447 f. (reference to *Cas* in connection with *De contemptu mundi* and the wheel of fortune); in note 122 we find an interesting list of codices that can be ascribed to the *Kompilationsformel* typology, including *Wel* and *Cas*; *ivi*, figure 7: reproduction of f. 4v

in particular, the folio containing *Ad mortem festinamus* shows the wheel of fortune next to open tombs with skeletons. Moreover, the two codices belong to the variegated typology of spiritual miscellany that English scholars like to call «spiritual encyclopedia», which often include an *ars moriendi*.

In order to contextualize *Ver*, *Wel* and *Cas* from the point of view of textual criticism, it is useful to start from line 5 of stanza 6 of *Ver*, the rather anomalous reading «Heu heu heu miseri». ⁷⁶ This line does not add up to a septenary, on which the whole song is based: if, indeed, we consider «heu» a diphthong, then we obtain a senarius. In order to fit the accentual catalectic meter, we should consider the 3rd «heu» with a dieresis, «hë-u». On the other hand, one could comfortably sing (as some musicians actually do): «Hë-u hë-u mi-se-ri», where two consecutive diereses allow to 'make up' 7 syllables, expelling the 3rd «heu» as an intruder (by dittography, as one would say in textual criticism). It would not be an outrageous solution. Yet, another element must be taken into account. In the interlinear, the syllable «mi» has been interpolated above «miseri» to signify «miserrimi», which is also found in *Wel* and *Cas*. If one accepts the interpolated syllable *mi* in the interlinear, the trochaic septenary squares perfectly considering «heu» as a regular diphthong.

It is likely that the Montserrat copyist originally wrote «miseri», instead of «miserrimi»; then, when the same copyist, or another amanuensis, realized the mistake, perhaps by double-checking the antigraph, he amended «miseri» by interpolating the omitted syllable «mi» in the interlinear in order to restore the reading that was considered correct: «miserrimi».

Regarding *Cas* and *Wel*, which instead have «Heu heu miserrimi», we must start from a similar observation of metrical incongruity. Indeed, «Heu heu miserrimi» does not respect the septenary. If we take «heu» as a diphthong, then the verse is hypometric, i.e., a senarius. On the other hand, if we apply the dieresis to the two «hë-u», the verse becomes hypermetric, an octonary. The only solution, which would be beyond cumbersome, would be to consider the first «heu» as a diphthong, and the second with dieresis, as «hë-u». Our hypothesis, in conclusion, is that the original septenary verse was «Heu heu heu miserrimi». However, before making a conclusive statement, it is necessary to compile a critical edition of the chant, and therefore, at least provisionally, also consider alternative hypotheses, including the one mentioned above of an anomalous septenary with two consecutive diereses: «Hë-u hë-u mi-se-ri».

of *Cas*, with the wheel of fortune and *Ad mortem festinamus*.

⁷⁶ Cf. GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., p. 146, stanza VI, line 24: *Heu, heu, heu miseri*.

Colophon

The literary precursors of the *Dance of Death* of Montserrat date back to the song *Scribere proposui/Surge, surge, vigila*, first documented in the third quarter of the 13th century, which probably arose in northern Europe between France, Germany and England, with subsequent records from Ireland and Italy (though an updated recensio is in order). Its evocative and paradigmatic ‘macabre’ lyricism, arising from contempt for worldly things, even reached as far away as Finland in modern times (the second half of the 16th century, to be precise). In turn, *Scribere proposui/Ad mortem festinamus* emerged in the wake of a similar monastic tradition of spiritual and patristic literature, and subsequently spread, especially through the devotional channels connected to the Friars Minor, within a lively cosmopolitan context woven of intense cultic and cultural interrelations of pervasive European inspiration. In this aura of fervid ‘popular’ devotion, permeated with oral and written expressions, Montserrat stood out for its original *Llibre Vermell*, which, thanks mainly to its dances – including the *Dance of Death* – sung in chorus and danced by pilgrims, a *ball redon*, is a precious *unicum* in the poetic and musical landscape of the twilight of the Middle Ages.

APPENDIX

Ad mortem festinamus
(*Llibre Vermell*, f. 26v f.).⁷⁷*Strophic structure*

We have chosen to transcribe the stanzas in sestinas (with the last line repeated, as indicated in the rubric of the codex) because, unlike the *Doppelversen*, the hexastic stanzas allow to highlight the peculiar organization of the ‘forme fixe’, in which the music of the *refrain* is also applied to the lines of the *volta*. Therefore, the 2nd line of the *responsum*, as indicated in the rubric of the codex, has been reiterated in order to provide a faithful image of the performance of the choir and of the ‘roundabout’ of the pilgrims while singing the refrain. The letters of the Greek alphabet indicate the melody of the stanzas, sung by a solo singer; the refrain $\chi\psi$ was sung in chorus by all the pilgrims dancing in a circle (*ball redon, trepidium rotundum*).⁷⁸ In the two last columns on the right the signs \sphericalangle and \smile indicate respectively the tonic and atonic syllables, and the numbers the metric typology.

⁷⁷ Music: AH, p. 101 f., n. 151, mus. ex. XXI, p. 220 (it is the only transcription that indicates *B flat*); Suñol, *Els cantos dels romeus* cit., p. 191, transcription reprinted in Gustave Reese, *La musica nel Medioevo*, ital. trans. Florence, Sansoni, 19802, p. 466, mus. ex. 118; Anglés, *El «Llibre Vermell»* I, n. 29, mus. ex. p. 661; Gómez Muntané, *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas s. XIV* cit., mus. ex. p. 104 f.; Ead., *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., mus. ex. 10, p. 132. A facsimile of the melody is available online: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/llibre-vermell-de-montserrat-0/html/ff6fe3e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_93.html> [Accessed April 10, 2021].

⁷⁸ We thank Dr. Gloria Turtas (University of Sassari) for her precious collaboration to the editing and discussion of the graphic schemes.

FORM	RHYME	MELODY	TEXT	METRE	METRIC TYPOL.	
			[c. 26v] [R./]			
[responsum/ritornello/ refrain/estribillo]	}	a	x	Ad mortem festinamus,		1
		a	y	Peccare desistamus,		1
		a	y	Peccare desistamus.		1
			[Str. 1]			
[1° piede/mutazione/ mudanza]	}	b	α	Scribere proposui		2
		c	β	De contemptu mundano,		3
[2° piede]	}	b ¹	α	Ut degentes seculi,		4
		c	β	Non mulcentur invano.		3
[volta/vuelta]	}	d	x	Iam est hora surgere,		4
		c ¹	y	A sompno mortis pravo,		1
		c ¹	y	A sompno mortis pravo.		1
			[R./] Ad mortem festinamus			
			[Str. 2]			
	c	α	Vita brevis breviter,		4	
	f	β	In brevi finietur.		1	
	e	α	Mors venit velociter,		5	
	f	β	Quae neminem veretur.		1	
	g	x	Omnia mors perimit,		2	
	f	y	Et nulli miseretur,		1	
	f	y	Et nulli miseretur.		1	
			[R./] Ad mortem festinamus ...			
			[Str. 3]			
	h	α	Ni conversus fueris,		4	
	h	β	Et vitam mutaveris,		5	
	i	α	In meliores actus.		1	
	h	β	Intrare non poteris		5	
	d	x	Iam est hora surgere,		4	
	i ¹	y	Regnum Dei beatus,		3	
	i ¹	y	Regnum Dei beatus.		3	
			[R./] Ad mortem festinamus ...			
			[Str. 4]			
	l	α	Tuba cum sonuerit,		4	
	m	β	Dies erit extrema.		3	
	l	α	Et iudex advenerit,		5	
	m ¹	β	Vocabit sempiterna		1	
	n	x	Electos in patria,		5	
	m ¹	y	Prescitos ad inferna,		1	
	m ¹	y	Prescitos ad inferna.		1	
			[R./] Ad mortem festinamus ...			

FORM	RHYME	MELODY	TEXT	METRE	METRIC TYPOL.
			[Str: 5]		
	l ¹	α	Quam felices fuerint	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	o	β	Qui cum Christo regnabunt,	— / — / — / — / — / — / — / — /	3
	p	α	Facie ad faciem,	— / — / — / — / — / — / — / — /	2
	o	β	Sic cum adspectabunt.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	q	x	Sanctus Sanctus Dominus,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	o	y	Sabaoth conclamabunt,	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	o	y	Sabaoth conclamabunt.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
			[R./] Ad mortem festinamus ...		
			[c. 27r] [Str: 6]		
	l ¹	α	Et quam tristes fuerint	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	r	β	Qui eterne peribunt.	— / — / — / — / — / — / — / — /	3
	s	α	Pene non deficient,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	r	β	Nec propter has obibunt.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	t	x	Heu heu heu miserrimi	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	r	y	Nunquam inde exibunt,	— / — / — / — / — / — / — / — /	3
	r	y	Nunquam inde exibunt.	— / — / — / — / — / — / — / — /	3
			[R./] Ad mortem festinamus ...		
			[Str: 7]		
	b ¹	α	Cuncti reges seculi,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	u	β	Et in mundo magnates	— / — / — / — / — / — / — / — /	3
	v	α	Adventat et clerici,	— / — / — / — / — / — / — / — /	5
	u	β	Omnesque potestates	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	b ¹	x	Fiant velut parvuli,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	u	y	Dimittant vanitates,	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	u	y	Dimittant vanitates.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
			[R./] Ad mortem festinamus ...		
			[Str: 8]		
	z	α	Heu, fratres karissimi,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	aa	β	Si digne contemplemus	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	z ¹	α	Passionem Domini	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	aa	β	Amare et si flemus,	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	b ¹	x	Ut pupillam oculi,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	aa	y	Servabit, ne peccemus,	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	aa	y	Servabit, ne peccemus.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
			[R./] Ad mortem festinamus ...		
			[Str: 9]		
	bb	α	Alma Virgo Virginum,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	cc	β	In celis coronata,	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	bb ¹	α	Apud tuum filium,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	cc	β	Sis nobis advocata.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	bb ¹	x	Et post hoc exilium,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	cc	y	Ocurrans mediata,	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	cc	y	Ocurrans mediata.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
			[R./] Ad mortem festinamus ...		

GIAMPAOLO MELE

Università di Sassari. Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali

giampmele@libero.it

Abstract

The cod. 1 of the Monastery of Montserrat in Catalonia, known as *Llibre Vermell*, contains a Dance of Death whose roots reach back to 13th-century texts on the *De contempt mundi*. Its refrain begins with *Ad mortem festinamus* and its first stanza with *Scribere proposui*. After a review of the current research on the topic, this study offers new hypotheses and observations on ecdotic, metrical, and strophic aspects of this famous text, which pilgrims routinely sang, while dancing, at the time of the Black Death. New concordances with the 13th-century text *Scribere proposui* are provided; one of them, preserved with melody in a 14th-century manuscript held in the Biblioteca Alessandrina, has not been considered in studies on this topic thus far.

Keywords

Black Death, medieval devotional songs, *Dance of Death*, *Llibre Vermell*, music and poetic meter.

English translation by Elisabetta Zoni

LUCIA MARCHI

*Antonfrancesco Doni and the madrigal in Piacenza:
the “Dialogo della Musica” revisited*

*To my mother,
the Piacentina who encouraged me
to ask questions.*

In April 1544, the Florentine polymath Antonfrancesco Doni (1513-74) published his *Dialogo della Musica* with the Scotto press in Venice.¹ The print appeared during the two years in which the author resided – with some interruptions – in Piacenza. Doni had been a Servite friar in the Annunziata monastery in Florence, but left in 1540 to start a series of peregrinations in Northern Italy that brought him to Genoa, Alessandria, Pavia (1542) and Milan.² By January 1543 he was in Piacenza. Between February and May 1544, Doni took a trip to Venice to supervise the publication of the *Dialogo*, and left Piacenza for good before October 1545.³

¹ *Dialogo della Musica di M. Antonfrancesco Doni fiorentino*, Venice, Scotto, 1544. The copy preserved in Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica is available at <<http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=1308>> [Accessed on 20 December 2021]. Modern editions are in ANNA MARIA MONTEROSSO VACHELLI, *L'opera musicale di Antonfrancesco Doni*, Cremona, Atheneum Cremonese, 1969; and *Antonfrancesco Doni. Dialogo della Musica*, a cura di G. Francesco Malipiero, messi in partitura i canti da Virginio Fagotto, London, Universal, 1965.

² See GIOVANNA ROMEI, «Doni, Antonfrancesco», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLI, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992 (available online at <http://www.treccani.it/enciclopedia/anton-francesco-doni_%28Dizionario-Biografico%29/> [Accessed 20 December 2021]). A complete bibliography on Doni by Giorgio Masi, updated to 2010, can be found at <<http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/doni.pdf>> [Accessed 20 December 2021]).

³ Doni's travels can be reconstructed from the *Lettere di M. Antonfrancesco Doni. Libro Primo*, Venice, Scotto, 1544. All the citations in this article refer to its 1545 reprint (*Lettere di M. Antonfrancesco Doni, Libro Primo. Con altre lettere nuovamente alla fine aggiunte*, Venice, Scotto, 1545), available at <<https://onb.digital/result/1087A32A>> [Accessed 20 December 2021]. In particular: 8 January 1543 from Piacenza (f. 4v); 20 February 1544 from Venice (f. 102v); 20 July 1544 from Piacenza (f. 123r); 22 October 1545 from Flo-

In the early sixteenth century, Piacenza was alternately ruled by France (1499-1512 and 1515-21) and the Pope (1512-15 and 1521-45). In 1545 Paul III created the Duchy of Parma and Piacenza and gave it to his son Pier Luigi Farnese. The new Duke initially designated Piacenza as its capital, but his assassination by a conspiracy of Ghibelline nobility caused the city to return to Imperial control between 1547 and 1556. When Piacenza was restored to the Farnese, the second Duke Ottavio had already chosen Parma as his seat.

In his dialogue on the nature of love, *Il Raverta* (Venice, 1544), Giuseppe Betussi included a letter to his friend Doni in which he praised Piacenza's cultural life and advised him to remain in the city.⁴ Among the members of the local aristocracy cited by Betussi are the Landi (Giulio, Agostino) and the Anguissola (Teodosio, Girolamo with his wife Ippolita Borromeo Anguissola); these were the most prominent Ghibelline families which would be – only a few years later – the leaders of the plot against the Farnese. Betussi also mentioned the «most magnificent knight Sir Luigi Cassola», whose poetic madrigals (*Madrigali del magnifico signor cavalier Luigi Cassola piacentino*, Venice 1544) were set to music with great frequency in the early Cinquecento. His verses appear – long before the textual *princeps* – in the first madrigal prints such as *Il libro primo de la Serena* (Rome, 1530) or *Delli madrigali a tre voci* (Venice, 1537).⁵

The *Dialogo della Musica* is divided into two parts with different interlocutors, four in the first and eight in the second. On the model of Renaissance dialogues, the protagonists discuss love, poetry, and music; they narrate jokes and short stories. But its novelty is the insertion of twenty-eight musical pieces for four to eight voices – mostly madrigals, but also motets and a *chanson* – which are sung and discussed by the interlocutors.⁶ The literary dialogue

rence (f. 137v). Other trips of this time were to Como (20 July 1543, f. 47r) and Rome (November 1544). On this last trip see a letter printed in the *Zucca* and cited in SALVATORE BONGI, *Novelle di M. Antonfrancesco Doni colle notizie sulla vita dell'autore*, Lucca, Fontana, 1852, p. 26.

⁴ *Il Raverta, dialogo di messer Giuseppe Betussi, nel quale si ragiona d'amore et degli effetti suoi*, Venice, Giolito de' Ferrari, 1544. Cited in GIANMARCO BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani (1543-45). Eresia, stampa e cultura a Piacenza nel medio Cinquecento*, Piacenza, LIR, 2011, pp. 63-68.

⁵ On the importance of Luigi Cassola in the development of the madrigal genre see CLAUDIO VELA, *Luigi Cassola e il madrigale cinquecentesco*, «Bollettino Storico Piacentino», LXXIX, 2, 1984, pp. 183-217; and GIULIANO BELLORINI, *Luigi Cassola madrigalista*, «Aevum», LXIX, 3, 1995, pp. 593-615.

⁶ Eleonora Beck calls this genre «musical narrative» and traces its evolution from Boc-

and the music print thus form a sort of hybrid, defined by Cristle Collins Judd as «a generic struggle [...] reflected in the physical production of the volume».⁷ The print consists of four partbooks with musical notation, while the literary text of the dialogue appears only in the Cantus partbook. Some composers of the inserted music are of international fame - Jacques Arcadelt, Cipriano de Rore, Jacques de Wert – whereas others are closely connected to Piacenza, for example Claudio Veggio, Paolo Iacopo Palazzo and Girolamo Parabosco (I return to them below).⁸

The *Dialogo* was dedicated to Catalano Trivulzio (1508-57), the bishop of Piacenza. The prelate was a member of the Milanese family which kept land in Piacenza's territories; he had inherited the title at seventeen from his uncle and always administered the see *in absentia*.⁹ The Trivulzio had marriage ties with the Landi: these connections could explain why the famous lutenist Francesco da Milano resided for a time in Piacenza in the years following the Sack of Rome (1527).¹⁰ A frequent visitor to the Roman court, Trivulzio was an educated man, whose literary interests are witnessed by his ownership of a copy of the *Sonetti e Canzoni di diversi antichi autori toscani* published by the heirs of Giunta in 1527.¹¹

Doni's musical abilities have been sometimes called into question.¹² His literary production is best known and studied, but his musical interest should

caccio to Zarlino. ELEONORA M. BECK, *Boccaccio and the Invention of Musical Narrative*, Florence, European Press Academic Publishing, 2018.

⁷ CRISTLE COLLINS JUDD, *Music in Dialogue: Conversational, Literary, and Didactic Discourse about Music in the Renaissance*, «Journal of Music Theory», LII, 1, 2008, pp. 41-74: 45.

⁸ For a complete list of the compositions in the *Dialogo* see JAMES HAAR, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni*, «Music and Letters», XLVII, 3, 1966, pp. 198-224. Modern editions of the music are in MONTEROSSO VACCHELLI, *L'opera musicale di Antonfrancesco Doni* cit. and in *Antonfrancesco Doni. Dialogo della Musica* cit.

⁹ PIERO CASTIGNOLI, *Un contributo alla ricerca sull'eresia luterana e la repressione inquisitoriale a Piacenza nel Cinquecento*, «Bollettino Storico Piacentino», XCIII, 1998, pp. 3-42: 7.

¹⁰ MARIAGRAZIA CARLONE, *A Trip to Venice in 1530 by Francesco da Milano*, «Journal of the Lute Society of America», XXXIV, 2001, pp. 1-36: 21.

¹¹ See the description of acquisitions by the William and Katherine Devers Program in Dante Studies at the University of Notre Dame, <<https://www3.nd.edu/~devers/home/library/2000-01.html>> [Accessed 20 December 2021].

¹² See the not-so-flattering judgements in HAAR, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni* cit., p. 201 and in MONTEROSSO VACCHELLI, *L'opera musicale di Antonfrancesco Doni* cit., p. 45.

be considered neither erratic nor unprofessional. Writing to the Duke of Florence, Doni declared himself first as a «musician», and only later listed his other abilities:

And I am a musician, writer, literate in the vernacular [...] I am a poet [...]; and I am sending a song to your singers.¹³

Sending music to the recipients of his letters was a frequent gesture for Doni, one appreciated by his correspondents and praised, for example, by Pietro Aretino and Alessandro Campesano.¹⁴ Together with his inclusion in the list of «composers» of the *Dialogo*, this circumstance testifies how musical composition was a regular occupation for him. His performance skills were solid: in the *Dialogo* he plays the *viola da gamba* in an ensemble of Milanese musicians.¹⁵ Writing about instruments to Ottavio Landi (8 April 1544), he revealed quite precise organological knowledge.¹⁶ Finally, Doni was the first musical bibliographer: in his *Prima* and *Seconda Libreria*, later reprinted in a single volume by Giolito de' Ferrari in 1557, he included a section of musical prints, further divided into madrigals, motets, masses and *canzoni*.¹⁷

After leaving Genoa, Doni wrote to the sculptor and architect Giovan Angelo Montorsoli (1507-63) about his later travels in Northern Italy.¹⁸ The names that he mentions help reconstruct the network of people and experiences that would converge in the *Dialogo*. In Alessandria, he had been received by Signor Antonio Trotti and his wife Isabella Guasca, who is prominently praised in all the final sonnets of the *Dialogo*; in Pavia, by Signora Maria da Crema; in Milan, by Massimiliano Stampa the Marquis of Soncino, Giovanni Iacopo Buzzino and Lodovico Bosso, who also appear as instru-

¹³ Letter to the Duke of Florence of 27 March 1543 in *Lettere [...] Libro primo* cit., f. 24r.

¹⁴ Letter by Alessandro Campesano to Doni, 22 July 1543 in *Novo libro di lettere scritte dai più rari auttori e professori della lingua italiana volgare*, Venice, Gherardo, 1544, f. 79r. The letter of 29 March 1543 to Aretino mentions music shipments. See *Lettere [...] Libro primo* cit., f. 25v.

¹⁵ *Dialogo della Musica* cit., f. 6v.

¹⁶ *Lettere [...] Libro primo* cit., f. 110r.

¹⁷ JAMES HAAR, *The "Libreria" of Antonfrancesco Doni*, «Musica Disciplina», XXIV, 1970, pp. 101-123.

¹⁸ *Lettera di M. Antonfrancesco Doni fiorentino, con sonetti di alcuni gentili huomini piacentini in sua lode*, Piacenza, Simonetta, 1543; later republished, with variants, in *Lettere [...] Libro Primo* cit., ff. 36v-40r (dated 6 June 1543).

mentalists in the *Dialogo*.¹⁹ In Piacenza he was «most honorably entertained by Count Girolamo Anguissola» and his wife Ippolita Borromeo Anguissola, whom he also served as secretary.²⁰

Among the pleasures of life in Piacenza, Doni enumerated the musical entertainments in the homes of Signor Guido della Porta, Alessandro Colombo and the Marquis Annibale Malvicino, where Pietro Antonio Burla and Bartolomeo Cossadoccha were regular players.²¹ Other local musicians he praised include Claudio Veggio, Paolo Iacopo Palazzo, Brambiglia, Prete Anton Francesco Bergoto and Giuseppe Villani (1519-post 1591), who was the organist of the Cathedral for many years.²²

In Piacenza Doni formed ties with the Accademia degli Ortolani. This group of young intellectuals was inspired by the Accademia della Vigna in Rome and by the several institutions of this kind in the early Cinquecento; from a literary point of view, it offered an alternative to Petrarchism, leaning instead towards the witty poetry of Pietro Aretino.²³ The Accademia was dedicated to Priapus, the god of Gardens. Its motto was «if humor does not fade away», which played on the double meaning of the Italian word «humore» connoting both «humor» and «vital fluid». Their official name was «Ortolani», but in private they used a much more obscene one. Members of the Accademia were – besides Doni – Bartolomeo Gottifredi,

¹⁹ *Dialogo della Musica* cit., f. 6v.

²⁰ *Lettera di M. Antonfrancesco Doni fiorentino* cit.; and BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit., p. 63. Count Girolamo Anguissola and his wife Ippolita Borromeo Anguissola lived in the parish of S. Antonino (see the census of 1546 preserved in Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Com. 474).

²¹ *Lettera di M. Antonfrancesco Doni fiorentino* cit. and *Dialogo della Musica* cit., dedication of the Tenor part. Annibale Malvicino lived, with his wife Barbara, in the parish of Santa Maria del Tempio (see the census of 1546 preserved in Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Com. 474).

²² GIORGIO FIORI, *Notizie biografiche di musicisti piacentini dal '500 al '700*, «Bollettino Storico Piacentino», LXXIV, 2, 1979, pp. 183-189. Fiori identifies Villani as chapel master, but the musician appears in the documents as the *organist* of the Cathedral in the years 1546, 1554 and 1563. See Piacenza, Archivio e Biblioteca Capitolari della Cattedrale, Ordinanze Capitolari, 29, ff. 22v, 66r and 114v.

²³ On the Accademia degli Ortolani see: ALESSANDRA DEL FANTE, *L'Accademia degli Ortolani (rendiconto di una ricerca in corso)*, in *Le corti Farnesiane di Parma e Piacenza, 1545-1622, II: Forme e Istituzioni della Produzione Culturale*, edited by Amedeo Quondam, Rome, Bulzoni, 1978, pp. 149-170; MASSIMO BAUCIA, *Per l'ambiente letterario volgare piacentino nel medio Cinquecento*, «Bollettino Storico Piacentino», LXXIX, 2, 1984, pp. 141-182; and BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit.

Antonio Bracciforti (the nephew of Luigi Cassola), Girolamo Mentovato, the notary Tiberio Francesco Maruffi (or Tiberio Pandola), Ludovico Domenichi, Giovanni Battista Bosello and probably Count Giulio Landi; they adopted horticultural names such as Semenza (=Seeds) for Doni, Cipolla (=Onion) for Gottifredi, Porro (=Leek), Mentolone (=Mint), Cocomero (=Watermelon), and so on.²⁴ Doni describes its activities thusly:

Many good things are done here; [...] a very educated young man by the name of Messer Giovanni Battista Bosello reads rhetoric; members read philosophy, Latin and vernacular poetry. But the major accomplishment is this: there is no young man who does not produce something by himself and, in the six or eight months of my stay here, two books of letters, two of love poems, a book about the sacred love of nuns, four large dialogues on different subjects, six comedies and a volume of compositions in Latin and Italian dedicated to the god of gardens have been produced.²⁵

The «book about the sacred love of nuns» is certainly the lost anticlerical satire *L'amor santo delle Monache* by the academician Bartolomeo Gottifredi. Among the «four large dialogues on different subjects», one could count the *Specchio d'amore* by Gottifredi (later published in Florence by Doni in 1547) and our *Dialogo della Musica*. The «compositions [...] dedicated to the god of gardens» most likely included a long poem in *endecasillabi* by the title *Moreto*, probably by the academician Ludovico Domenichi, in which Virgilian imitation is translated into a series of obscene metaphors.²⁶

Doni's description does not specifically mention music as one of the activities of the Accademia, but the several characters shared by the Ortolani and the *Dialogo* make their link quite clear. Ludovico Domenichi is an interlocutor in the second part, and at the end he recites 'to the lyre' – accompanied by Ottavio Landi – a series of sonnets by Antonio Bracciforti, Luigi Cassola and Giovanni Battista Bosello. Bartolomeo Gottifredi, the Prince of the Academy, is most likely the character 'Bargo' in the *Dialogo*. Under the pretence of returning the 'keys' of the Academy to Gottifredi after his return from Hungary, Doni indulges in a four-page

²⁴ See BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit., pp. 57-62. Girolamo Mentovato was born around 1523 and lived with his father in the parish of S. Pietro in Foro. Bartolomeo Gottifredi was 30 years old in 1546, was married to Maria and lived with his parents in the parish of San Donnino. Count Giulio Landi was 34 years old in 1546 and lived in the parish of S. Savino, probably in the Landi palace still existing today and used as a courthouse. See the census of 1546 preserved in Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Com. 474.

²⁵ *Lettera di M. Antonfrancesco Doni fiorentino* cit.

²⁶ BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit., pp. 131-137.

obscene disquisition on the ‘key’ and its variations (musical as well as sexual). If its *double-entendre* had been missed by the first studies of the work, its erotic meaning has been recently fully recognized by Melanie Marshall.²⁷

Canto VI of the *Dialogo*, the madrigal *Noi v’abbiam donne mille nuov’a dire*, dwells on the same motif. Under the metaphor of couriers who cover many miles with «a good animal underneath», its text has a clear erotic meaning:

Noi v’abbiam donne mille nuov’a dire, Ma non possiamo far troppo soggiorno: Siam corrier tutti, et quando udiamo il corno A forza ci convien da voi partire.	O women, we have much news for you, But we cannot stay very long: We are all couriers, and when we hear the horn We are forced to leave you.
L’arte nostra qual sia voi la sapete, Che l’è nota per tutto; Facciam per hora sette miglia et otto, Et chi si trova buona bestia sotto, Pur che non piova et sia il camin’ asciutto Ne fanno dieci, o più senza fallire.	You know our trade, Since it is well-known everywhere; We cover seven or eight miles per hour, And whoever can count on a good animal underneath, As long as it does not rain and the road is dry, Can do ten or more without failing.

The image of riding a beast is very similar to the one used by Doni in *La mula*, another erotic text dedicated to the painter Francesco Bergamo in 1550; among the good qualities of a she-mule is its ability to cover «easily nine miles [...]».²⁸ But *Noi v’abbiam donne* was not specifically written by Doni, nor for the Accademia Ortolana. It is, instead, a so-called ‘canto di mestieri’ (‘trade song’) typical of the Florentine Carnival celebrations modelled on the *Canto di Mulattieri* or the *Canto di Calzolari* by Lorenzo il Magnifico. Attributed to Benedetto Varchi, the verses were published in *Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate [...] dal tempo del Magnifico Lorenzo*, printed by Lasca in Florence in 1559.²⁹ Given his Florentine birth, it is not difficult

²⁷ See MELANIE MARSHALL, *Cultural Codes and Hierarchies in the Mid-Cinquecento Villotta*, Ph.D. diss., University of Southampton, 2004, 2 vols., I, pp. 56-61. The letter on the key was later republished in *Lettere [...] Libro Primo* cit., ff. 84v-87v (Doni to Bartolomeo Gottifredi, 3 December 1543) and again in the *Specchio d’amore* by Bartolomeo Gottifredi (Florence, Doni, 1547). See BRAGHI, *L’Accademia degli Ortolani* cit., p. 82.

²⁸ See *La mula, la chiave e madrigali satirici del Doni fiorentino*, Bologna, Tipi del progresso, 1862 («Scelta di curiosità letterarie inedite e rare dal secolo XIII al XIX», 8), p. 14.

²⁹ On the *canti carnascialeschi* in Florence at the time of Doni see PHILIPPE CANGUILHEM, *Courtiers and Musicians Meet in the Streets: the Florentine Mascherata under Cosimo I*, «Urban History», XXXVII, 3, 2010, pp. 464-473.

to imagine that Doni used a known text which conformed, in style and subject, to both the Accademia and his *Dialogo*. Moreover, the presence of the poem in the *Dialogo* provides a *terminus ante quem* for its dating. The expression of the erotic through music is not a unique feature of the Ortolani. Marshall has convincingly argued how the genre of the *villotta*, with its abundance of sexual metaphors, could be linked to academic culture: the *Villotte alla padovana* by Filippo Azzaiolo (1557) bear the *impresa* of the Accademia dei Costanti in Verona and express political dissent in the form of obscene verses.³⁰

The interlocutors of the *Dialogo* frequently mention the author of the music for the madrigals they sing, and in some instances also that of the text. Such is not the case for *Noi v'abbiam donne*; for this reason, Anna Maria Monterosso Vacchelli and James Haar attributed it to Doni himself.³¹ Its music is in the style of the *canti carnascialeschi* as well: homorhythmic writing with several syllabic declamations on short-note values. It could have been composed by Doni, who certainly was familiar with the genre; or he could have reused a preexisting piece and adapted it to a new text.³²

The madrigal before *Noi v'abbiam donne*, Canto V, is a cento of the upper voice of the famous *Il bianco e dolce cigno* by Arcadelt, accompanied by fragments of other madrigals.³³ This *pastiche* does not convince all the interlocutors and causes a discussion of its aesthetic value:

Grullone: You can see that one can do to music whatever one wants: and I will show you that – not wanting to do something properly – one can conflate everything. Here is a song all muddled with other words underneath. Here is another: the words come from another song and it originally had different words, but you can see that the new ones are better fitting than the old ones.

³⁰ MARSHALL, *Cultural Codes* cit., I, pp. 10, 118-132.

³¹ According to Haar, Doni is the author of Canto VI, VII and perhaps XV. See HAAR, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni* cit., pp. 204 and 208. Anna Maria Monterosso Vacchelli attributes only Canto VI to Doni. See MONTEROSSO VACCHELLI, *L'opera musicale di Antonfrancesco Doni* cit., p. 78.

³² On the relationship between the *canti carnascialeschi* and the early madrigal see ANTHONY M. CUMMINGS, *The Maecenas and the Madrigalist: Patrons, Patronage, and the Origins of the Italian Madrigal*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2004. It is interesting to notice that Francesco de Layolle, a member of the Florentine circle of the Orti Oricellari, was a lauda singer in the same Convento dell'Annunziata where Doni lived until 1540 (*ivi*, p. 33).

³³ See the reconstruction of the cento in HAAR, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni* cit., p. 223 f.

Bargo: Who is the author?

Grullone: The master who mingled them in order to make people talk.³⁴

Grullone's words express Doni's opinion: he defends creative liberty against a certain pedantic attitude and declares that adapting music and words is not only possible, but sometimes produces better results. The author thus justifies his cento of *Il bianco e dolce cigno*, as well as his operation on *Noi v'abbiam donne*. The final exchange between Bargo and Grullone («Who is the author?» / «The master who mingled them [...]») goes as far as claiming authorship for the modified material. With a text by Varchi and unattributed music (by Doni?), the madrigal is somehow perceived by the Florentine as his own creation.

James Haar has suggested that the first evening of the *Dialogo* reflects the activities of the Ortolani in Piacenza, whereas the second was set in Venice.³⁵ In her study of musical practice in the Italian academies of the 16th and 17th centuries, Inga Mai Groote argued that the gatherings described in the *Dialogo* do not represent formal meetings of the Ortolani, and the presence of music is only due to Doni's personal interest.³⁶ Both these hypotheses are partially problematic.

The two evenings of the *Dialogo* do not need to take place in two precise and separate cities, but should be interpreted as a synthesis of Doni's experiences during his travels in Italy and his extensive network of contacts. Marco Bizzarini has noticed how the dedication of the *Dialogo* opens with the sentence: «ITALY [...] has many rivers worthy of praise and eternal memory: the Po, Tiber and Arno and infinite others».³⁷ The proposition – which recalls Petrarch's *Canzone all'Italia* – clearly underlines the pan-Italian nature of the work.

During the first evening Doni mentions characters of different origin, for example the musicians Giovanni Iacopo Buzzino or Ludovico Bosso, a canon of Santa Maria della Scala in Milan, who were part of the Milanese *entourage* of the author. Among the women praised, Isabella Guasca was the wife of Antonio Trotti of Alessandria, and a sonnet celebrates the Senese poet Virgi-

³⁴ *Dialogo della musica* cit., f. 11r. Also cited in HAAR, *Notes on the "Dialogo della Musica" of Antonfrancesco Doni* cit., p. 216.

³⁵ *Ivi*, pp. 203-209.

³⁶ INGA MAI GROOTE, *Musik in italienische Akademien. Studien zur institutionellen Musikpflege, 1543-1666*, Laaber, Laaber Verlag, 2007 («Analecta Musicologica», 39), p. 208 ff.

³⁷ MARCO BIZZARINI, *L'evoluzione del gusto musicale di un gentiluomo dubbioso*, in *Fortunato Martinengo. Un gentiluomo del Rinascimento tra arti, lettere e musica*, edited by Marco Bizzarini and Elisabetta Selmi, Brescia, Morcelliana, 2018 («Annali di Storia Bresciana», 6), pp. 153-165: 155.

nia Salvi.³⁸ Michele Novarese, author of Canto XII and probably the interlocutor ‘Michele’ of the first part, represents a link among a group of not-very-distant cities. The letter addressed to him in 1544 mentions two of his patrons: Girolamo Anghisola from Piacenza and Livia Torniella Borromeo, originally from Novara but living in Milan.³⁹

The abundance of music in the *Dialogo* does not imply that the Ortolani would constantly practice the art. It seems plausible, though, that music was part of some of the academic occasions described by Groote, as it was in other institutions of the same time, for example the Roman Accademia dei Vignaiuoli or della Virtù.⁴⁰ The sonic component was present during parties and banquets, both as performance and as discussion on musical topics.⁴¹ The academies also employed paid musicians: indeed, at the beginning of the first evening of the *Dialogo* the guests had just finished dancing accompanied by instruments.

Haar’s hypothesis implies that the second evening, during which the music expands from the madrigal for four voices to the genres of *chanson* and motet up to eight vocal parts, is a ‘crescendo’ that moves from Piacenza’s provincial landscape to the splendours of Venice. In reality, the link of the *Dialogo* to Piacenza is not limited to the first evening. Among the interlocutors of the second part we can find the city’s other cultural representatives: Gottifredi, Veggio, the jurist Ottavio Landi, Ludovico Domenichi, along with the writer and musician Girolamo Parabosco.

Parabosco (c.1524/5-1557) was born in Piacenza to the Alloti or Alioti family, called Paraboschi, who lived in the parish of San Donnino. His father Vincenzo was the organist of Brescia Cathedral from 1536, and died there in 1556.⁴² Girolamo was a pupil of Willaert in Venice probably after 1541, and from 1551 to his

³⁸ On Salvi see KONRAD EISENBICHLER, *The Sword and the Pen: Women, Politics and Poetry in Sixteenth-Century Siena*, South Bend, University of Notre Dame Press, 2012.

³⁹ Letter to Michele Novarese from Venice, 3 February 1544 in *Lettere [...] Libro primo* cit., f. 95v f.. The countess Livia mentioned at the end of the letter is most likely Livia Torniella Borromeo, the recipient of another letter of the same period.

⁴⁰ On music in the Roman academies of this time and their relationship with the madrigal see STEFANO CAMPAGNOLO, *Il “Libro primo de la Serena” e il madrigale a Roma*, «Musica Disciplina», L, 1996, pp. 95-133; and PHILIPPE CANGUILHEM, *I ‘musicisti convivi’ di Roma (1530-1540) e la dimensione sonora del banchetto nel Rinascimento*, «Predella Journal of Visual Arts», XXXIII, 2013, pp. 117-132.

⁴¹ GROOTE, *Musik in italienische Akademien* cit., p. 27.

⁴² See DANIELE GHIRLANDA - LUIGI COLLARILE, «Parabosco, Girolamo», in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., LXXXI, 2014 (<https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-parabosco_%28Dizionario-Biografico%29/> [Accessed 22 December 2021]); and FRANCESCO BUSSI, *Umanità e arte di Girolamo Parabosco: madrigalista, organista e poligrafo*, Piacenza, Liceo Musicale “G. Nicolini”, 1961.

death occupied the position of organist in S. Marco. Although his career seemed to focus mostly on Venice, the links to his native city should not be overlooked: he visited Piacenza several times between 1548 and 1551, and again in 1556, when he named the organist of Piacenza Cathedral, Giuseppe Villani, as the executor of his will.⁴³

The other musician who appears prominently in the *Dialogo* is Claudio Veggio, as an interlocutor during both nights and the author of four madrigals. Two are placed at the beginning and at the end of the first part (*Donna per acquetar vostro desire* and *Madonna il mio dolore*, for four voices); the two others are a second setting of *Madonna il mio dolore*, for eight voices with a canon at the unison, and *Madonna or che direte*, which concludes the *Dialogo*. In addition to their prominent position at the beginning and the end, Veggio's madrigals have a close link to Doni, who is the author of two texts: *Madonna or che direte* and *Madonna il mio dolore*. These verses appear in a letter to Tiberio Pandola of May 1544,⁴⁴ and the eight-voice version of *Madonna il mio dolore* was made by Veggio «at Doni's request».⁴⁵ The text of the first madrigal, *Donna per acquetar vostro desire*, was written instead by Bartolomeo Gottifredi for Candida, the woman praised by him.⁴⁶

Claudio Veggio (c.1505-1557?) was a singer and organist in several Piacenza churches: S. Francesco (1539), S. Agostino and S. Alessandro, where he was hired in 1542.⁴⁷ His activity as a consultant for organ-building is attested by contracts in both Piacenza (S. Francesco) and Lodi, where he was called to test the organ for the Church of the Incoronata in 1550-53.⁴⁸ A census preserved in the manuscript Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Com. 474 noted that Veggio lived with his family in the parish of S. Donnino, in the city's center

⁴³ *Ivi*, p. 34.

⁴⁴ Letter from Venice of 9 May 1544 in *Lettere [...]* *Libro primo* cit., f. 129v. In the *Dialogo* Michele says that the words of the madrigal are «taken from the *Dialogo del poco cervello delle femine*», probably an unpublished work by Doni, also mentioned in the letter to Bartolomeo Comino of 24 August 1543 (*Tre libri di lettere del Doni, e i termini della lingua Toscana*, Venice, Marcolini, 1552).

⁴⁵ *Dialogo della Musica* cit., f. 41r.

⁴⁶ *Ivi*, f. 4r. Later published in *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, edited by Ludovico Domenichi for Giolito in 1545. See *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)*, edited by Franco Tomasi and Paolo Zaja, San Mauro Torinese, RES, 2001, p. 223.

⁴⁷ FRANCESCO BUSSI, *La musica dai Visconti e gli Sforza sino all'avvento dei Farnese*, in *Storia di Piacenza*, 3 vols., Piacenza, Tip. Le. Co., 1997, III (1313-1545), pp. 909-944: 931-944. On the composer, see LUCIA MARCHI, «Veggio, Claudio Maria», in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., XCVIII, 2020. (accessible at <[https://www.treccani.it/enciclopedia/claudio-mar\(DBia-veggio_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/claudio-mar(DBia-veggio_%28Dizionario-Biografico%29/)> [Accessed 22 December 2021]).

⁴⁸ LUIGI SWICH, *Gli organi*, in *Storia di Piacenza* cit., pp. 945-957.

(the same parish where the Parabosco resided).⁴⁹ The document identifies two of his children, Francesco and Giovanni Agostino, as significant figures of the same family. Francesco Veggio (1534 – after 1588) was a notary and poet: his Petrarch-inspired *canzoniere* is preserved in Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, Pallastrelli 226, while other verses were printed in the *Rime di diversi eccellenti autori: libro IX* (Cremona, Conti, 1560).⁵⁰ Giovanni Agostino Veggio, born around 1536, was a musician like his father, but left Piacenza to follow the Farnese court to Parma, where he was employed from 1563 to at least 1586.⁵¹ He published two books of madrigals, one for five voices dedicated to Duke Ottavio Farnese and another for four voices (Parma, Seth Viotto, 1574 and 1575); he finished his career as chapel master in Carpi Cathedral between 1587 and 1590.⁵²

The relationship between Doni and Veggio appears particularly close as a result of their common cultural circle. We do not know if Veggio was a member of the Ortolani, but it seems likely that he was somehow involved in their musical activities. The archive of the Collegiate Church of Castell'Arquato, a town ruled by the Sforza di Santa Fiora about twenty miles south-east of Piacenza, preserves one of the most important collections of early 16th-century keyboard music with works by Jacopo Fogliano, Marcantonio Cavazzoni and Giulio Segni.⁵³ It also includes eight *recercari* by Veggio (plus two others of uncertain attribution) and a number of his tablatures of Latin, Italian and French compositions: among these are pieces by Clément Janequin, Arcadelt and Veggio's madrigal *Donna, per Dio vi giuro*. Thus, Veggio could

⁴⁹ MASSIMO BAUCIA, *Francesco Veggio e le sue "Rime". Appunti su un "libro" piacentino di Rime del tardo Cinquecento*, «Archivio Storico per le Province Parmensi», XXXIV, 1982, pp. 303-345: 304 n. 3.

⁵⁰ *Ivi*, p. 305 f.

⁵¹ SEISHIRO NIWA, *Duke Ottavio Farnese's Chapel in Parma, 1561-1586*, Ph.D. diss., Graduate School of International Christian Universities (Tokyo), 2002; available at <http://niwasse.sakura.ne.jp/niwa_diss.pdf> [Accessed 22 December 2021].

⁵² MARIO BIZZOCCOLI, *Maestri di musica a Carpi dal 500 ad oggi*, in *Antonio Tonelli da Carpi (1686-1765) nel tricentenario della nascita*, edited by Andrea Talmelli and Gabriella Borghetto, Carpi, Comune di Carpi-Istituto Musicale Pareggiato "A. Tonelli", 1988, pp. 73-76: 73.

⁵³ H. COLIN SLIM, *Keyboard music at Castell'Arquato by an Early Madrigalist*, «Journal of the American Musicological Society», XV, 1962, pp. 35-47; modern edition by H. Colin Slim, in *Keyboard Music at Castell'Arquato. III: Ricercari, Mass Movements, Motet, Chanson and Madrigal Arrangements*, Middleton (WI), American Institute of Musicology, 2005; and MARIO GIUSEPPE GENESI, *L'Archivio musicale di Castell'Arquato, il fondo manoscritto. Connessioni con gli Sforza di Santa Fiora signori del borgo*, Bologna, Forni, 1988.

easily have entertained Piacenza intellectual circles not only by composing madrigals, but also with his abilities as an instrumentalist.

In 1540, Veggio published his only surviving book of madrigals, the *Madrigali a quattro voci* (again with Scotto). They are dedicated to a member of the Anguissola family, Federico dei Conti de la Riva, and contain several texts by Luigi Cassola; some of them praise aristocratic women of Piacenza or its immediate surroundings.⁵⁴ *Tant'è vostra beltade* and *Hippolita, s'amor in quel bel viso* celebrate Ippolita Borromeo Anguissola, wife of Count Girolamo Anguissola. *Quando col rozzo stile lodar Camilla voglio* could refer to either Camilla Valente, the «woman not less educated than honest and very beautiful» cited by Betussi in *Il Raverta*,⁵⁵ or Camilla Pallavicina, the wife of the Marquis of Cortemaggiore Girolamo Pallavicino, mentioned by Domenichi in *La nobiltà delle donne*.⁵⁶ Both Camilla Valente and Ippolita Anguissola are praised in the *Dialogo* as well.⁵⁷

None of the madrigals in the 1540 print appears again in the *Dialogo*, suggesting that Doni had easy access to new music. Veggio's productivity is also clear from the request, made by Doni on 10 April 1544 from Venice, to send him other madrigals to be published.⁵⁸ From a stylistic point of view, Veggio's pieces do not deviate significantly from the first generation of madrigalists (Verdelot and Arcadelt): contrapuntal writing without strict imitation, homophonic passages and clearly marked sections with repetitions of text and music, especially at the end. Notably, however, this is the very first collection to bear the definition «della misura a breve» on the titlepage.⁵⁹ This kind of madrigal, also called 'chromatic' or 'black-note madrigals' because of its prominent use of black figures (minims and semiminims), includes a larger scale of rhythmic values to attain a heightened expressivity.⁶⁰ Veggio's print includes

⁵⁴ Not very much is known about Federico Anguissola. He was possibly the military commander in the service of Pier Luigi Farnese who died in the Lazio region in 1541 and brother of Giovanni, the leader of the plot against the Farnese. See ORAZIO ANGUSSOLA SCOTTI, *La famiglia Anguissola*, Piacenza, TEP/Gallarati, 1976, p. 165.

⁵⁵ VELA, *Luigi Cassola* cit., p. 201 and BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit., p. 64.

⁵⁶ LUDOVICO DOMENICHI, *La nobiltà delle donne. Corretta, e di nuovo ristampata*, Venice, Giolito de' Ferrari, 1552, f. 262v.

⁵⁷ *Dialogo della musica* cit., f. 26r and the dedication of the Bassus part.

⁵⁸ *Lettere [...] libro primo* cit., 10 April 1544, f. 110v f.

⁵⁹ JAMES HAAR, *The "note nere" madrigal*, «Journal of the American Musicological Society», XVIII, 1, 1965, pp. 22-41: 25.

⁶⁰ On this style see *ivi* and KATE VAN ORDEN, *Cipriano de Rore's Black-Note Madrigals and the French Chanson in Venice*, in *Cipriano de Rore. New Perspectives on His Life and*

six chromatic madrigals by Arcadelt, probably added by the printer Scotto, and four by Veggio. Two of these, *Sia benedett'amore* and its variation *Sia maledetto amore*, show a particular link to Piacenza because of the paternity of the first text, by Luigi Cassola. In contrast with the nervous and syncopated writing by Arcadelt, Veggio's chromatic madrigals utilize short values mostly for declamation and homorhythmic passages. Doni reported ironically on this new style in the *Dialogo*, calling them «Turkish songs» with a reference to their black colour.⁶¹ The interlocutors apparently scorn them, but in reality Doni incorporates several in his work: *Donna per acquetar vostro desire* by Veggio, *Ma di chi debbo lamentarmi* by Vincenzo Ruffo, *Lassatemi morire* by Prete Maria Riccio and *Maledetto sia amore* by Paolo Iacopo Palazzo.⁶² In particular, the first three pieces in the *Dialogo* (*Donna per acquetar*, *Ma di chi debbo lamentarmi* and *Lassatemi morire*) are chromatic madrigals. Perhaps Doni had learned to appreciate this new style in Piacenza?

Paolo Iacopo Palazzo's *Maledetto sia amore* plays on *Sia maledetto amore* from Veggio's *Madrigali a quattro*; their textual affinity leads to a similar stylistic choice as chromatic madrigals. This piece and the following one, Tommaso Bargonio's *Alma mia fiamm'e donna*, are announced in the *Dialogo* as «new, never yet seen nor sung».⁶³ As with Veggio, Doni seems to have had access to fresh material of local composers. Bargonio is praised as a musician and poet («he is able to compose songs, Latin and vernacular texts»)⁶⁴; a letter from Doni to Veggio of 10 April 1544 places him in Piacenza and part of the same circle of musicians.⁶⁵ The text of *Alma mia fiamm'e donna* is by Pietro Aretino.⁶⁶ It is possible that Bargonio's textual choices were influenced by Doni and the Ortolani, for whom Aretino represented a mo-

Music, edited by Jessie Ann Owens and Katelijne Schiltz, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 125-151.

⁶¹ *Dialogo della Musica* cit., f. 9v.

⁶² BIZZARINI, *L'evoluzione del gusto musicale* cit., p. 160.

⁶³ *Dialogo della Musica* cit., f. 15r.

⁶⁴ *Ivi*, f. 16v.

⁶⁵ *Lettere [...] Libro primo* cit., 10 April 1544, f. 110v f.

⁶⁶ This is the same text that Niccolò Martelli heard being recited by Aretino in the garden of Agostino Chigi in Rome. See *Scritti di Pietro Aretino nel codice Marciano IT 11 66 (6730)*, edited by Danilo Romei, Florence, Cesato, 1987; available at <<http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/aretino/scritti.pdf>> [Accessed 22 December 2021]; and CECILIA LUZZI, *Pietro Aretino, una circolazione manoscritta di Rime e l'influenza dell'improvvisazione in ottava rima nei libri di madrigali di Paolo Aretino*, «Polifonie», n.s., V, 2017, pp. 17-48: 32.

del.⁶⁷ Besides the singing ‘on the book’ used by the interlocutors to perform the music included in the *Dialogo*, Aretino’s fame as poet and improviser recalls the practice of singing ‘to the lyre’, i.e. reciting verses with instrumental accompaniment also testified in several passages of the work.⁶⁸

Bonnie Blackburn identified Paolo Iacopo Palazzo with a Palazzo da Fano who wrote letters to the Florentine exile Ruberto Strozzi, in which he mentioned – among other things - the presence of Cipriano de Rore in Brescia in the early 1540s.⁶⁹ Bizzarini has recognized the Palazzo as an ancient feudal family from Brescia, who held residence in Fano as well.⁷⁰ Despite his Brescian origin, Paolo Iacopo worked in Piacenza; indeed, in the city he was arrested for heresy in 1550, later freed, and imprisoned again up to 1553.⁷¹

⁶⁷ On Pietro Aretino’s influence on the Ortolani see LUZZI, *Pietro Aretino, una circolazione manoscritta di Rime* cit., p. 25 ff.

⁶⁸ In the *Dialogo*, several sonnets are recited to the lyre (or to the *viola*). See *Dialogo della musica* cit., f. 46v f.; or f. 35r. On performance practice in the *Dialogo* see HAAR, *Notes on the “Dialogo della Musica” of Antonfrancesco Doni* cit., pp. 218-21; PHILIPPE CANGUILHEM, *Singing Poetry “in compagnia” in Sixteenth-Century Italy*, in *Voices and Text in Early Modern Italian Society*, edited by Stefano Dall’Aglia, Brian Richardson and Massimo Rospocher, New York, Routledge, 2017, pp. 113-123; and more recently BLAKE M. WILSON, *Singing to the Lyre in Renaissance Italy: Memory, Performance and Oral Poetry*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2020.

⁶⁹ BONNIE J. BLACKBURN, *Fortunato Martinengo and His Musical Tour Around Lake Garda. The Place of Music and Poetry in Silvan Cattaneo’s “Dodici Giornate”*, in *Fortunato Martinengo* cit., pp. 179-209: 180.

⁷⁰ BIZZARINI, *L’evoluzione del gusto musicale* cit., p. 158.

⁷¹ CASTIGNOLI, *Un contributo alla ricerca sull’eresia luterana* cit., p. 15.

The *Cronaca di Anton Francesco da Villa* describes his arrest in this way: «On 6 August of that year [1550] my son Camillo came from Avignon [the son of the author, Anton Francesco da Villa] where he was the auditor of Monsignor Camillo Mentuato Vicelegate, and in that same day a Paulo Jacomo da Palatio was arrested, a person greatly gifted in music, and very well respected; and the cause of the arrest was the he – as many others in Piacenza – shared the opinions of the Lutheran sect; he was handed over to the Inquisitor of the Dominican order, tried and sent to Milan to his Excellency. And another person from Padua was arrested: he had made himself a priest and publicly declared that [the Sacrament of] confession was not necessary, and that the consecrated host was not the body of Christ and other similar things; having put him to trial and sent him as above [to Milan], the order came to hang him, and so was done; the rumors are that in our city many people have fallen into this mistake [.....].» *Cronaca di Anton Francesco da Villa dal 1511 al 1556*, in *Chronica civitatis Placentiae Johannis Agazzari et Antonii Francisci Villa*, edited by Giuseppe Bonora, Parma, Fiacadori, 1862, «Monumenta Historica ad Provincias Parmensem et Placentinam Pertinentia», III, 2, pp. 79-223: 201.

Palazzo's arrest raises the issue of heterodoxy in Piacenza in the early Cinquecento. In his study of heresy and inquisition in the city, Piero Castignoli attributed the spread of anti-Roman sentiments to a crisis in religious life caused by a lack of leadership – absent bishops who left the administration to vicars – and the consequential weakness of the secular clergy.⁷² To this impasse the Ortolani responded with playful mockery; an example is the already-mentioned *L'amor santo delle monache* by Gottifredi, modelled on Erasmus' anticlerical satires. Ludovico Domenichi was the translator and editor of several heterodox works – for example of Calvin's *Nicomediiana* – and was accused of heresy.⁷³ Doni had anticlerical sympathies, but was never formally branded as a heretic. In *I Mondi* (1552), he expressed ideas of social reform based on Thomas More's *Utopia*; he had read the work in the translation made by Ortensio Lando, and looked at the primitive Church – with its non-hierarchical organization – as an alternative model.⁷⁴

The Lutheran sympathies of members of the Accademia degli Ortolani could explain the presence – otherwise mysterious – of some musical pieces in the *Dialogo*. The author of the madrigal opening the second part, *S'io potessi mirar quegli occhi belli*, is identified by the interlocutor Claudio as Nolet, a composer known for only a few other madrigals published in Venice in the early 1540s. One of his texts, *Non resse al colpo il core*, was later included – with an attribution to Fortunato Martinengo – in the *Rime di diversi eccellenti autori bresciani* (Venice, 1553).⁷⁵ Martinengo was a Brescian gentleman with a taste for art, literature and music; he could have been Nolet's patron, and perhaps Rore's when he was in the city. Martinengo had welcomed Pietro Aaron in 1539, who dedicated his *Lucidarium* to him. He and his intellectual circle, the Accademia dei Dubbiosi, were open to the ideas of the Lutherans, Waldensians, Anabaptists and Antitrinitarians spreading at this moment in the Veneto.⁷⁶ The link between Doni and Martinengo is provided by their mutual friend Iacopo Bonfadio, mentioned in the dedica-

⁷² CASTIGNOLI, *Un contributo alla ricerca sull'eresia luterana* cit.; and ID., *Eresia e inquisizione a Piacenza nel Cinquecento*, Piacenza, Tip. Le. Co., 2008 («Biblioteca Storica Piacentina», 25).

⁷³ ANGELA PISCINI, «Domenichi, Ludovico», in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit., XL, 1991 (<[https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-domenichi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ludovico-domenichi_(Dizionario-Biografico))> [Accessed 22 December 2021]).

⁷⁴ BRAGHI, *L'Accademia degli Ortolani* cit., pp. 92-94.

⁷⁵ BLACKBURN, *Fortunato Martinengo and His Musical Tour* cit., p. 180.

⁷⁶ MARCO BIZZARINI and ELISABETTA SELMI, *Introduzione to Fortunato Martinengo* cit., pp. 7-15: 10.

tion of Doni's *Lettere*, and by the hint at Martinengo's net of relations in the fifth dialogue of *I marmi*.⁷⁷ Overall, exchanges between Piacenza and Brescia were made easy by physical closeness of the two cities, and by figures such as Girolamo Parabosco, whose father was organist in Brescia's Cathedral. These connections could explain – according to Bizzarini – the presence in the *Dialogo* of Cipriano de Rore's motet *Quis tuos praesul* dedicated to Cristoforo Madruzzo, the bishop of Trent after 1542. Its text is similar to other verses honoring the prelate written by Martinengo's father-in-law, Nicolò d'Arco.⁷⁸ Most likely the motet was commissioned by d'Arco during Rore's stay in Brescia and acquired by Doni through a network of personal relations typical of the Cinquecento.⁷⁹

Claudio Vela has noticed how a series of works with links to Piacenza was published in close succession in Venice in the 1540s⁸⁰: Doni's *Dialogo* and first book of *Lettere*, the *Madrigali del magnifico signor cavalier Luigi Cassola piacentino*, edited by Betussi and dedicated to Pietro Aretino⁸¹; Ludovico Domenichi's *Rime* and *Il Raverta* by Giuseppe Betussi, a writer from the Veneto region with close ties to Doni and Domenichi.⁸² If these prints testified to a group experience linked to the city, Piacenza also displayed openness to a larger cultural landscape: the collection *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, edited by Domenichi for Giolito in 1545, gathers the production of local intellectuals (Bracciforti, Cassola, Doni, Parabosco, Pandola), together with an ample selection of poets of different provenance such as Bembo, Aretino, Francesco Maria Molza, Vittoria Colonna and Veronica Gambara.⁸³

With the notable exception of the *Dialogo*, these publications are mainly literary; however, their intrinsic musicality should not be underestimated in a world in which sung poetry was one of the main forms of entertainment.

⁷⁷ BIZZARINI, *L'evoluzione del gusto musicale* cit., p. 154. See also *Lettere [...] libro primo* cit., f. 4r.

⁷⁸ BIZZARINI, *L'evoluzione del gusto musicale* cit., p. 158 f.

⁷⁹ On this aspect see BRIAN RICHARDSON, *Manuscript Culture in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, cited in LUZZI, *Pietro Aretino, una circolazione manoscritta di Rime* cit., p. 22 n. 14.

⁸⁰ VELA, *Luigi Cassola* cit., p. 208.

⁸¹ LUZZI, *Pietro Aretino, una circolazione manoscritta di Rime* cit., p. 30.

⁸² VELA, *Luigi Cassola* cit., p. 208. On the relations between Domenichi, Doni and Betussi see FRANCO TOMASI, *Introduzione to Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)* cit., p. xiii f.

⁸³ *Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giolito 1545)* cit.

This is immediately clear for Cassola's *Madrigali*, on which Vela commented:

It is possible that the audience would connect the work with contemporary musical experiences and would consider all its texts as virtual musical text. Whoever had familiarity with music and musicians had already encountered many of those poems in several musical settings.⁸⁴

Their first reprint from 1545 contains a letter by Doni to Ippolita Borromeo Anguissola, in which the author makes fun of not-too-refined musicians dealing with the setting of the texts:

O my Lady, I seem to hear a multitude of bangers on the rebecs making a din with these beautiful madrigals in all the parties and all the weddings [...].⁸⁵

A more specifically musical work completes the picture of the publications linked to Piacenza: the already-mentioned *Madrigali a quattro voci* by Veggio, printed by Scotto in 1540.

Around the middle of the Cinquecento Piacenza's cultural environment was neither peripheral nor provincial, but rather remarkably vital. Thanks to figures such as Gottifredi, Domenichi and Cassola, the city was well connected to other Italian centres. Despite the political and religious crisis, Piacenza attracted intellectuals of the stature of Doni, whose interests included music as well. The musical scene that Doni found in Piacenza, cultivated in the aristocratic palaces by Veggio, Palazzo or Villani, was of high quality, and not inferior to other centres of similar political importance. The relatively new genre of the madrigal was successfully embraced; while Cassola nurtured its Petrarchan roots, the Ortolani appreciated the more ironic and irreverent style of Pietro Aretino. From a musical point of view, the *Dialogo* testifies to the reception of a variety of styles, from the homophonic simplicity of the *canti carnascialeschi* to a stronger commitment to contrapuntal writing. Together with the appreciation (and revisiting) of 'classics' such as Arcadelt, more modern styles – the black-note madrigal – blossomed in a fruitful exchange with the major centers of the peninsula.

⁸⁴ VELA, *Luigi Cassola* cit., p. 209.

⁸⁵ Cited in *ivi.*, p. 147 n. 14.

LUCIA MARCHI
DePaul University (Chicago – USA)
lmarchi@depaul.edu

Abstract

Antonfrancesco Doni (1513-74) published his *Dialogo della Musica* in April 1544, during the two years in which the author resided in Piacenza. A critical re-evaluation of the work suggests that the *Dialogo* was the fruit of the numerous experiences of its author; at the same time, it reveals a strong link to Piacenza. Far from being at the margins of the musical scene in the peninsula, the city appreciated the most innovative tendencies in secular practices, for example the so-called 'black-note madrigal'. In Piacenza Doni was part of the *Accademia degli Ortolani* (dedicated to Priapus, the god of Gardens); its influence on the *Dialogo* is evident in the correspondence among characters, texts and music. In particular, the madrigal *Noi v'abbiam donne mille nuov'a dire* (Canto VI of the *Dialogo*) could have been included because it matched the Academy's ironic and irreverent aesthetics.

Keywords

Accademia degli Ortolani, music and eroticism, Girolamo Parabosco, Claudio Veggio, Lutheranism in Renaissance Italy, black-note madrigal

GIOVANNI CUNEGO

Celestino Eccher and the study of Gregorian chant: a critical reassessment

It is not easy to encapsulate in a single word the work and activity of Celestino Eccher. Priest, composer, organist, musician, gregorianist, musicologist, teacher: these are the epithets that ‘tradition’ and literature are used to employ for the man who was popularly referred to as the ‘apostle of music’.

A little more than fifty years after Eccher’s death, this essay aims to analyze the contribution he made to Gregorian chant studies, focusing on this specific part of his activity. The purpose is to take a critical look at the scope of his works, especially the textbooks *Chironomia gregoriana*, *Accompagnamento gregoriano* and *Il primo gregoriano*, which are still recommended today, even in academic settings, as introductory texts to Latin liturgical monody.¹ Relying on a content analysis of these three treatises, we will attempt to grasp the author’s thinking on Gregorian chant. First, however, it is essential to provide a brief profile of our author and of the context in which he was formed and worked.

Celestino Eccher was born in 1892 in Dermulo, a small town in the Trentino. After receiving holy orders in 1917, and a short spell of pastoral care, in 1922 he was sent by the diocese of Trent to study sacred music at the then Pontifical School of Sacred Music in Rome, where he graduated in just three years. Here he had the opportunity to study Gregorian chant with Paolo Maria Ferretti and to deepen the musical studies that he had already started in the city of Trent, in a climate of passionate pro-Cecilianism.

The work of some bishops, such as Monsignor Eugenio Carlo Valussi (in office from 1886 to 1903) and Monsignor Celestino Endrici (in office from 1904 to 1940), but above all of some exponents of the diocesan cler-

¹ CELESTINO ECCHER, *Chironomia gregoriana. Dinamica, movimento, trasporto ossia come leggere ed eseguire il canto gregoriano: teoria e pratica*, Rome, Desclée & C., 1952; ID., *Gregorian Accompaniment: harmony, rhythm, mode, style*, Rome, Desclée & C., 1960; ID., *Il primo gregoriano. Piccolo metodo in note moderne ad uso delle Scholae e dei Pueri Cantores*, Bergamo, Edizioni Carrara, 1962.

gy, such as Don Giovanni Battista Inama, had made Trento an important center for the spread and promotion of the ideas of the sacred music reform movement.² In particular, it was thanks to Don Riccardo Felini, choirmaster of the Cathedral from 1893 to 1923, that the city experienced an intense period of musical fervor.³ Don Riccardo Felini's stay in Regensburg had very important implications for the musical and liturgical life of Trent, because it led to a deep rooting of the Cecilian program in the city, and to the systematic adoption of the Pustet editions of Gregorian chant. Severino Vareschi points out that over time, while the Ratisbon editions continued to circulate in some areas of the diocese, the diocesan seminary of Trent adopted «the new Vatican editions of Gregorian chant [which] were published beginning in 1905 (with the decisive scientific contribution of the Benedictines of Solesmes)».⁴ According to Antonio Carlini, this change, which involved a shift in the center of gravity of the Tridentine Cecilianism from Regensburg to Rome, had a crucial turning point starting from the 1910s; this occurred on the one hand thanks to the work of the musicologist and journalist Oscar Ulm from Gorizia, the editor-in-chief of «Il Trentino» (a Catholic newspaper directed by Alcide De Gasperi) and a strong supporter of the Solems doctrine, and on the other hand thanks to the political rapprochement between Rome and the Trentino, following the First World War.⁵

Eccher's work developed in the context of this profoundly Cecilian cultural-musical climate, which had already embraced the Roman-Solemsense methodology. On his return from Rome, he would confirm and support

² For a more in-depth overview of the Cecilian movement in Trent see SEVERINO VARESCHI, *Riforma della musica sacra e movimento ceciliano nella diocesi di Trento*, in *Fra Ratisbona e Roma: il Cecilianesimo nelle valli alpine. Convegno di studi in occasione del ventesimo di fondazione del Coro Santa Lucia di Magras (September 18-19, 2010)*, edited by Antonio Carlini, Trento, Edizioni 31, 2012, pp. 53-84. The conference *Le ricerche degli Alumni Levicampus: la giovane musicologia a confronto*, promoted by the Fondazione Ugo e Olga Levi and held online on July 6-8, 2020, featured a paper by Cecilia Delama titled *La riforma ceciliana tra Trento, Roma e Ratisbona*; the proceedings of the conference are forthcoming.

³ On the activity of don Riccardo Felini at the Cathedral Chapel, see ANTONIO CARLINI, *La cappella musicale del duomo di Trento: il repertorio sotto la direzione di don Riccardo Felini (1893-1923)*, in *Fra Ratisbona e Roma* cit., pp. 103-142.

⁴ VARESCHI, *Riforma della musica sacra* cit., p. 67.

⁵ *Ibid.*, p. 55 ff. On Oscar Ulm see MARCO PLESNICAR, *Ulm Oscar*, in *Dizionario biografico dei friulani* <<https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/ulm-oscar/>> [last accessed on: October 25, 2021]. For a brief (and colourful) account of Oscar Ulm's work in the Trentino, see RENATO LUNELLI, *Un "ceciliano" sostituto di Degasperi*, «Strenna trentina», XXXI, 1954, pp. 91-93.

once again Trent's alignment with Rome.⁶ Eccher remained in Trent, serving in various capacities: he was director of the musical chapel of the Cathedral, and in 1927 he founded the Diocesan School of Sacred Music and promoted many courses for learning Gregorian chant, especially for women's institutes of religious life. His teaching activity, held all over Italy through lessons and conferences, in a sort of didactic 'pilgrimage', was untiring. Speaking of the didactic 'pilgrimages' of Ettore Ravagnani, another important teacher of Gregorian chant in the early 20th century, Mauro Casadei Turrone Monti suggests that this method provided «a less expensive and agile way of teaching sacred music whereby, instead of moving students to a musical school in another city, a charismatic master was invited».⁷ From 1931 to 1962 Eccher held the chair of sacred music at the Conservatory of Bolzano. He died in Trento in 1970.⁸

Eccher had an intense compositional activity. Amelio Fiorini edited the catalog of his works, which total about 800 compositions.⁹ Nearly all of them are compositions for the liturgical service, mostly inspired by the tenets of the Cecilian Movement, although since 1965, with the Second Vatican Council about to end, there was a definite change of pace and an interest in the new

⁶ VARESCHI, *Riforma della musica sacra* cit., p. 67.

⁷ MAURO CASADEI TURRONI MONTI, *Fonti della didattica gregoriana nel Cecilianesimo italiano. Il «Metodo» di Ettore Ravagnani (Solesmes-Graz, 1900-1902)*, in *Fonti della musica sacra: testi e incisioni discografiche*, edited by Alessandro Argentini and Lucia Ludovica de Nardo, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011 («Quaderno del laboratorio Mirage», 2), pp. 141-166: 146.

⁸ On Eccher see: ALDO BARTOCCI, *Eccher, Celestino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLII, Rome, Istituto della enciclopedia italiana, 1993, pp. 271-273; CLOTILDE MORRICONE, *Eccher, Celestino*, in *Dizionario della musica e dei musicisti. Le biografie*, Torino, UTET, 1985, II, p. 620. On the pastoral activity of Eccher see in particular: *Monsignor Celestino Eccher musician (1892-1970). Atti del convegno di studi sulla figura e l'opera* (Taio, May 11, 1991), edited by Gian Luigi Dardo, Trento, Grafiche Artigianelli, 1992. The following Master's theses are also noteworthy: MARIA SGAGGERO, *Mons. Celestino Eccher*, (Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, Milan, 1976/77), and ELETTRA VASSALLO, *Il canto gregoriano nell'insegnamento e nella produzione musicale di Mons. Celestino Eccher*, (University of Padua, 1980/81; for a summary, see EAD., *Il canto gregoriano nell'insegnamento e nella produzione musicale di Mons. Celestino Eccher*, in *Mons. Celestino Eccher musicista (1892-1970)* cit., pp. 161-180).

⁹ AMELIO FIORINI, *Mons. Celestino Eccher. Catalogo delle opere*, Master's thesis, Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra, Milan, 1976/77. The thesis was later published in ID. *Monsignor Celestino Eccher*, Trent, Diocesan School of Sacred Music of Trent, 1982. Eccher's printed and manuscript works are now preserved in the Vigilium Diocesan Library of Trent. The library's music holdings have recently been inventoried by Cecilia Delama.

Council requirements. Hence, the compositions of his last period were set in Italian. This was not a repudiation of the past, but rather a prompt response to pastoral demands. Eccher was always animated by a certain zeal for the care of souls, which he practiced in what has often been described as ‘musical apostolate’, based on the idea that music could and should be a fundamental element in the life of every Christian.¹⁰

Eccher was not only a composer and ‘pastor of souls’, but also a scholar of Gregorian chant. This specific activity can be divided into two phases. The first one, covering the time span between his stay in Rome and the end of the 1940s, was driven by a paramount interest in scholarly publications intended for a specialized public. The contributions of this period are few and fairly succinct. From the beginning of the 50s onwards, however, Eccher authored some didactic manuals no longer aimed at specialists, but at anyone introduced to Gregorian chant for the first time. Thus, over time Eccher increasingly highlighted his role as a ‘Gregorianist-teacher’, rather than a ‘Gregorianist-musicologist’.

Conceived in Eccher’s first phase, and published in 1931 in the «Atti della società italiana per il Progresso delle Scienze», the *Documenti e frammenti paleografici gregoriani della regione tridentina* is perhaps the most scientific contribution in the scholar’s *corpus*, since it deals with questions of musical palaeography by collecting and listing the neumatic evidence in the Trentino region up to the 13th century.¹¹ This work was probably conceived in the wake of the master’s thesis defended by the author in 1926 at the then Pontifical School of Sacred Music in Rome, whose subject was an analysis of codex 60 of Castel Tirolo [I-TIR ms. 50218529 (*olim* n.60)].¹² This contribution, from 1931, is very concise and does not delve into in-depth paleographic descriptions of the sources, but is rather aimed at demonstrating that the Trentino also had a significant neumatic tradition. In his discussion, Eccher is animated

¹⁰ Eccher himself states that «L’infiammare poi alla stessa [al canto gregoriano] i tiepidi cuori, e sostenere la fioca luce, è apostolato» [To inflame lukewarm hearts to Gregorian chant and to sustain its dim light is part of the apostolic mission]. ECCHER, *Il primo gregoriano* cit., p. 4.

¹¹ CELESTINO ECCHER, *Documenti e frammenti paleografici della regione tridentina*, «Atti della società italiana per il Progresso delle Scienze», XIX, 2, 1931, pp. 469-472. On the other hand, the very succinct ID., *Due nuovi frammenti di canto liturgico e la tradizione chorale dell’epoca*, «Cultura atesina», II, 1948, p. 80, is little more than a short communication.

¹² CELESTINO ECCHER, *Il codice 60 di Castel Tirolo. Illustrazione liturgico-musicale con accenni al luogo di origine ed all’opera di composizione dello stesso*, Master’s thesis (Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra, Rome, 1926). For more recent research on the same codex, see MARCO GOZZI, *I codici liturgici di Castel Tirolo*, with an essay by Roberto Sette, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2012 («Monumenta liturgiae et cantus», 1).

by a somewhat 'patriotic' feeling, which leads him to proudly state that «san Vigilio [la Cattedrale di Trento] aveva già verso il mille una liturgia con canto gregoriano proprio: ciò che è per noi di primissima importanza» [San Vigilio (the Cathedral of Trent) already had a liturgy with its own Gregorian chant tradition around the year 1000: this is of the utmost importance for us].¹³ Eccher's working method involves comparing the melodies found in the manuscripts with those of the Vatican edition of Pius X; a 'positive' match, «depone per l'antichità ed importanza storica» [confirms the antiquity and historical importance]¹⁴ of the manuscript or fragment in question.

Starting in the 1950s, Eccher began a new season of educational publications. This is the case, for example, of *Note quadrate (Square notes)*, an article published in 1953 in «Rivista musicale italiana». The title is deliberately provocative because it aims to highlight how the neumes, for most musicians, are nothing more than 'square notes' of obscure interpretation. Eccher laments a certain ignorance on the part of musicians with regard to Gregorian chant when he states that:

sembra a taluni che la musica sia di oggi, e che il mondo occidentale sia rimasto muto per quasi dieci secoli, che nessuno abbia indagato nella teoria musicale, e che il canto uscito dalla mente e dal cuore del musicista medioevale, sia un rozzo relitto chiesastico. Questa mentalità, formatasi nel curriculum di incerti e incompleti studi della musica, è ulteriormente favorita dall'affascinante continuo progresso della moderna teoria armonica e della produzione concertistica; cosicché un diplomando in composizione dopo gli esami, nel mentre discorrerà su quasi tutta la musica degli ultimi quattro secoli, rimane muto allorché si intavola il discorso sui dieci secoli che vanno dalla caduta dell'Impero Romano fino quasi all'ars nova fiorentina.¹⁵

It seems to some that music is a modern invention, that the Western world has remained silent for almost ten centuries, that no one has investigated musical theory, and that the singing that came out of the mind and heart of the medieval musician is a crude church relic. This mentality, which took shape in the curriculum of uncertain and incomplete music studies, is further reinforced by the fascinating and constant progress of modern harmonic theory and concert production, so that a graduating composition student, while capable of discussing almost all the music of the last four centuries, will remain silent when addressing the ten centuries that separate the fall of the Roman Empire from the period immediately before the Florentine ars nova.

¹³ ECCHER, *Documenti e frammenti paleografici della regione tridentina* cit., p. 471.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ CELESTINO ECCHER, *Note quadrate (Considerazioni sul canto gregoriano)*, «Rivista musicale italiana», LV, 1953, pp. 341-361: 341.

Explaining the basics of the discipline, Eccher proposes to introduce students to Gregorian chant, addressing «soprattutto a chi per programma statale deve saper abbracciare [*sic*] qualche cosa anche sul canto gregoriano: come avviene per i compositori e per il diploma di organo» [above all those who, by state programs, must know how to come up with something also on Gregorian chant: as in the case of composers and for organ graduates].¹⁶

The didactic vein is even more evident in his three manuals of Gregorian chant: *Chironomia gregoriana*, *Accompagnamento gregoriano* and *Il primo gregoriano*. All three works, each with a different slant, aim to make learners literate about Gregorian chant. Eccher was operating within an already well-established tradition of Gregorian chant manuals in Italian, the importance and diffusion of which speaks for the relevance of this repertory in daily liturgical practice at least until the Second Vatican Council. Among these is the popular *Metodo compilato di canto gregoriano* (*Compiled Method of Gregorian Chant*) by the above-mentioned Ettore Ravagnani, who greatly esteemed the work of the Solesmes school.¹⁷ A characteristic of these «manualetti compilativi [era] che sotto la veste modesta celavano una parafrasi corretta dei contenuti solesmensi ed intuizioni pedagogico-divulgative moderne nel criterio 'dal facile al difficile'» [little compilation manuals (was) that under their modest appearance they concealed a correct understanding of Solesmes' content, as well as modern pedagogical and popularizing ideas in the order 'from easy to difficult'].¹⁸ Eccher, too, adopted a method

¹⁶ *Ivi*, p. 343. Eccher refers here to the official curricula adopted in Italy until the recent reform of the Conservatories. Specifically, the students of the school of composition during the middle years were required to take a 'Complementary organ and Gregorian chant' course, whose license required passing five tests: 1) Performance of one of Bach's eight little preludes and fugues 2) Improvised modulations, and improvisation over a few cadenzas with obbligato pedal 3) Sight-reading of an easy piece for organ 4) Answering questions on Gregorian chant theory 5) Written accompaniment of a Gregorian melody. On the other hand, organ students were expected to pass a number of tests on Gregorian chant as part of the main organ course.

¹⁷ ETTORE RAVEGNANI, *Metodo compilato di canto gregoriano*, I-II, Solesmes-Graz (Styria), Stamperia di san Pietro-Tipografia dell'I. R. Università, 1900-1902. To this group also belongs the original method by Angelo De Santi analysed in PIER LUIGI GAJATTO, *La ricezione degli studi solesmensi in Italia alla fine dell'Ottocento: l'inedito metodo di canto gregoriano di Angelo De Santi*, in *Candotti, Tomadini, De Santi e la riforma della musica sacra*, ed. by Franco Colussi and Lucia Boscolo Folegana, Udine, Forum, 2011, pp. 389-459 (also included in *ID.*, *Divitiae salutis sapientia et scientia: scritti musicologici*, a cura di Franco Colussi, Venezia, Fondazione Levi, 2021, pp. 113-191).

¹⁸ CASADEI TURRONI MONTI, *Fonti della didattica nel Cecilianesimo italiano* cit., p. 151.

that, starting from the basics of the discipline, was able to guide the learner towards more complex and technical subjects.

Chironomia gregoriana was the most successful and widespread work within Eccher's corpus, to the point that it appeared in a German edition, again published by Desclée.¹⁹ The work introduces choir directors to chironomy, that is, to the technique that «esprime il movimento che il direttore di coro dovrebbe fare nel guidare i cantori all'interpretazione delle melodie gregoriane» [expresses the movement that the choir director should make in guiding the singers to the interpretation of Gregorian melodies].²⁰

The subtitle *Dinamica, movimento, trasporto ossia come leggere ed eseguire il canto gregoriano: teoria e pratica* (*Dynamics, movement, transposition, or how to read and perform Gregorian chant: theory and practice*), which anticipates the subdivision of the work into a theoretical and a practical part, already points to the practical-didactic nature of the work. The confirmation comes from Celestino Eccher himself, who in his preface states that:

La presente pubblicazione, celebrativa del XXV° della Scuola Diocesana di Musica Sacra in Trento, che fu il campo sperimentale di quanto veniamo affermando e propugnando, esce alla luce con un fine del tutto pratico: formare il Direttore di coro gregoriano, che in ogni Parrocchia od Istituto lo possa artisticamente interpretare e farsene felice apostolo; onde questa sublime veste melodica della solenne Liturgia venga eseguita con intelletto d'amore. [...] Il libro che offriamo alla benevola accoglienza dei nostri amici è principalmente didattico, su cui essi possono imparare quelle indispensabili ed esatte nozioni teorico-esecutive, senza le quali è vano sperare una messa a fuoco del canto gregoriano.²¹

This publication celebrates the 25th anniversary of the Diocesan School of Sacred Music in Trent, the experimental lab that led to what we are affirm and advocate here. It comes to light with an entirely practical purpose: to train the conductor of the Gregorian choir, who in every parish or institute can artistically interpret it and make himself a committed apostle of it, so that this sublime melodic garment of the solemn Liturgy may be performed with love's intellect. [...] The book we offer to the benevolent reception of our friends is primarily didactic: in it they will learn those indispensable and exact notions of performance theory, without which it is vain to hope for accuracy in Gregorian chant.

¹⁹ CELESTINO ECCHER, *Die Cheironomie im Gregorianischen Choral. Dynamik, Bewegung, Transposition oder wie Man den Choral liest und ausführt: theoretischer und praktischer Teil*, Roma, Desclée & C., 1956.

²⁰ ALBERTO TURCO, *Monsignor Eccher ed il canto gregoriano rinnovato*, in *Monsignor Celestino Eccher musicista (1892-1970)* cit., pp. 121-126: 124.

²¹ ECCHER, *Chironomia gregoriana* cit., p. 6 ff.

The methodological horizon behind Eccher's work is thoroughly modeled on Solesmes'. Again, the author himself discloses his own intellectual affiliation when addressing the rhythmic theory of Solesmes, stating that «fu da noi seguita fedelmente nella stesura del testo teorico» [we faithfully followed it in setting forth the theoretical portion of this text].²² Between the preface and the first part of the manual, the author lists the works he either cited or consulted during the writing of the volume, and it comes as no surprise that many of them are by Solesmes authors. In addition to the works of André Mocquereau, Eccher does not fail to mention several issues of the «Revue Grégorienne», which was, so to speak, the vehicle for the diffusion and amplification of the Solesmes school. On the other hand, there is no lack of names linked to the Roman circle of the time, such as Cardine, Ferretti and Suñol. Furthermore, Eccher does not hesitate to include in his reference list the liturgical and musical dispositions issued by Pius X and Pius XII, in order to reinforce his alignment with the official musical requirements coming from Rome.²³ Also in the preface, the author recalls how:

l'edizione unica ed obbligatoria [di canto gregoriano] è quella Vaticana; il ritmo più scientificamente provato e praticamente unico è il ritmo naturale esposto dalla Scuola Solesmense e da quel suo sempre più grande maestro che fu il P. Mocquereau; il modo unico poi di esecuzione deve essere quello che discenda logicamente dall'applicazione dei principi ritmico-dinamici del P. Mocquereau, e che soli mettono in luce tutta la bellezza, l'ordine, la potenza ed espressività del canto gregoriano e lo rendono vitale.²⁴

the Vatican edition [of Gregorian chant] is the only mandatory one. The most scientifically verified and practically unique approach to rhythm is the notion of natural rhythm expounded by the Solesmes School and by its ever-greater master, Father Mocquereau. The sole mode of execution must then logically follow from the application of Father Mocquereau's rhythmic-dynamic principles, which alone bring out all the beauty, order, power and expressiveness of Gregorian chant and make it come alive.

In fact, the treatise that Eccher offers his readers is a condensed and simplified version of the theories set forth by André Mocquereau in his *Le nom-*

²² *Ivi*, p. 8.

²³ For the relevant papal texts, see PIUS X, *Motu proprio "Tra le sollecitudini"*, «Acta Sanctae Sedis», XXXVI, 1903-1904, pp. 329-339, and PIUS XII, *Encyclical "Mediator Dei et hominum"*, «Acta Apostolicae Sedis», XXXIX, 1947, pp. 521-603.

²⁴ *Ivi*, p. 6.

bre musical grégorien ou rythmique grégorienne.²⁵ In particular, *Chironomia gregoriana*, intended for choir conductors, delves into issues of rhythm and chironomy. The idea is that the Gregorian melodic line can be subdivided into irregular groups of two or three sounds that join together to generate larger rhythmic structures. Hence the possibility of identifying progressively more complex structures (from the motif to the phrase). Moreover, through the use of graphic-chironomic signs (curved and wavy lines drawn between the notes), it is possible to visually appreciate these structures. Today such rhythmic theories have been abandoned, but as early as in the middle of the last century Willi Apel noted that:

di certo non vi è proprio alcun fondamento storico a sostegno del momento centrale della sua [di André Mocquereau] teoria, quello cioè riguardante i gruppi binari e ternari con i relativi ictus. [...] Il suo lavoro rappresenta in tal modo un misto di precisione storica e di fantasia inventiva.²⁶

there is certainly no historical basis to support the central element of his [André Mocquereau's] theory, namely, the one concerning the binary and ternary groups with their ictus. [...] Thus his work turns out to be a mixture of historical accuracy and creative imagination.

Eccher, on the other hand, unreservedly accepts André Mocquereau's theories and believes them to be intrinsic to Gregorian chant, the flow of which, thus conceived, cannot but produce 'wonderful effects'. Indeed, chapter XXIX carefully analyzes the effects of a chant performed this way: sanctity and decorum, peace and power, abundance and protection, light against error.²⁷ It is clear that for Eccher, accepting these theories means not only adhering to a presumed correct performance practice, but also subscribing to a specific idea of 'cantare il gregoriano' that was very close to papal demands.

It is indeed the Magisterium of Pius X and Pius XII which constitutes the second pillar of the treatise, and to which Eccher refers not only with reverence, but also with the obedience he promised the day he received the Holy Orders.²⁸ It is to the papal teaching and its fruits that Eccher constantly

²⁵ ANDRÉ MOCQUEREAU, *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne: théorie et pratique*, Rome-Tournai, Desclée & C., 1908 and 1927.

²⁶ WILLI APEL, *Il canto gregoriano. Liturgia, storia, notazione, modalità e tecniche compositive*, translated edition, revised and updated by Marco Della Sciuca, Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1998, p. 172.

²⁷ ECCHER, *Chironomia gregoriana* cit., pp. 133-136.

²⁸ Gian Luigi Dardo strongly emphasizes this aspect, saying that in Celestino Eccher one

turns, as a 'shepherd of souls', to the point that in the preface he feels the need to point out that *Chironomia gregoriana* «non è un libro liturgico, destinato a sostituire altri libri di canto in note moderne, già in uso» [is not a liturgical book, meant to replace other chant books in modern notation that are already in use].²⁹

The exposition of chironomic theories starts from the definition of 'simple beat', defined as «quella durata minima di tempo che occorre per pronunciare una sillaba, emettere un suono melodico ed accompagnarlo con gesto ritmico in modo conveniente all'arte» [that minimum duration of time that is necessary to pronounce a syllable, emit a melodic sound and accompany it with a rhythmic gesture in a way that is convenient to the art].³⁰ Following a didactic plan organized from simple to complex elements, the author then introduces the 'compound beat', «formato da due o tre tempi semplici: esso perciò è binario o ternario, ed ha anche neumi rappresentativi del numero delle sue note» [formed by two or three simple beats: it is therefore binary or ternary, and also has neumes representing the number of its notes].³¹ After pointing out that all neumes can be traced back to binary or ternary groups (the basis, as we have seen, of André Mocquereau's rhythmic theory) and recalling that «il primo tempo del gruppo ha un'importanza speciale perché esso inizia il gruppo ed è portatore dell'*ictus* o tesi ritmica» [the first note of the group has a special importance because it begins the group and carries the *ictus* or rhythmic accent],³² Eccher expounds «regole precise e sicure sì da togliere ogni esitazione» [precise and certain rules so as to remove all hesitation]³³ for the identification of binary or ternary groups on the basis of the rhythmic *ictus*.³⁴

cannot «separate the musician from the priest». GIAN LUIGI DARDO, *Celestino Eccher, uomo e didatta: espressioni argute e immagini poetiche nei discorsi e negli scritti*, in *Mons. Celestino Eccher musicista (1892-1970)* cit., pp. 93-102: 98. Clearly, this element can be read in a twofold perspective. On the one hand, it circumscribes the limits of Eccher's activity; on the other hand, it reveals itself as a key to reading and understanding.

²⁹ *Ivi*, p. 7.

³⁰ ECCHER, *Chironomia gregoriana* cit., p. 15.

³¹ *Ivi*, p. 21.

³² *Ibid.*

³³ *Ivi*, p. 22.

³⁴ The following passage gives a sense of the bluntness of these rules: «Hanno *ictus* ritmico, e perciò iniziano un gruppo: a) tutte le note che lo portano scritto (sotto e sopra); b) tutte lo [*sic*] note lunghe per natura o per posizione. Lunga per posizione è la mora vocis. Lunghe per natura sono: il *pressus*. Il *sálicus-pressus*, o di seconda forma. Lo *stróphicus: bístropha*,

This is followed by the definition of rhythm, understood as «il terzo e più alto grado per l'intelligenza e la direzione del canto gregoriano» [the third and highest degree for the comprehension and performance of Gregorian chant].³⁵ Consisting of two parts, *arsis* and *thesis* (or 'elevation' and 'deposition') «esso stabilisce delle relazioni nel succedersi immediato dei tempi semplici e di quelli composti; ne è l'ordine e la forza sintetica» [rhythm establishes relationships in the immediate succession of simple and compound beats; it is their order and cohesive force].³⁶ Like beat subdivisions, rhythm too is organized in gradually increasing degrees of complexity: from the 'elementary rhythm', «che ha all'arsi un tempo semplice, ed alla tesi uno o due tempi semplici» [which has a simple tempo in the arsis, and one or two simple tempos in the thesis],³⁷ to the 'simple rhythm', which is obtained «se all'arsi, invece di un tempo semplice, si pone un tempo composto binario o ternario ed altrettanto si fa alla tesi» [when in the arsis, instead of a simple tempo, a binary or ternary compound tempo is set, and the same is done at the thesis]³⁸, up to the 'compound rhythm', «risultante dalla ripetizione di

trístropha. L'oríscus. La nota precedente il quilísma. c) La prima nota d'ogni neuma: pes, clivis, tórculus, porréctus, clímacus, scándicus. L'íctus sulla prima nota di questi neumi cessa però se immediatamente preceda o segua un'altra nota con l'íctus ritmico scritto, perché due íctus su note semplici consecutive non sono possibili. [...] Nel corso della melodia, una nota sola fra due neumi si congiunge col neuma antecedente, col quale fra [*sic*] gruppo ternario, se il neuma era di due, e fa gruppo di quattro (divisibile in 2+2) se il neuma era ternario. [...] Nel canto sillabico l'íctus ritmico va di preferenza sull'ultima sillaba di parola (*dies*); se poi la parola è sdrucchiola, essa vuole un íctus anche sull'accento (*flio*)» [The notes carrying the íctus, which therefore start a group, are: a) all notes that bear it written (either below or above); b) all notes that are long by nature or by virtue of their position: the *Mora vocis* is long by position; the *pressus*, the *sálicus-pressus* (i.e., the *sálicus* of the second type), the *stróphicus* (*bístropha*, *trístropha*, *oríscus*), and the note preceding a *quilísma* are long by nature c) The first note of each neume: *pes*, *clivis*, *tórculus*, *porréctus*, *clímacus*, *scándicus*. There is no íctus on the first note of these neumes, however, if it immediately precedes or follows another note carrying a written íctus, because two consecutive íctus on simple notes are not possible. (...) In the course of the melody, a single note between two neumes is joined to the preceding neume, with which it forms a ternary group, if it was a binary one, and forms a group of four (divisible in 2+2) if the neume was ternary. (...) In syllabic chant, the íctus falls preferably on the last syllable of the word (*dies*); if the accent of the word falls on the ante-penultimate syllable, it requires an íctus also on the accent (*flio*) (...)]. The entire passage is interspersed with musical examples. *Ivi*, pp. 22-27.

³⁵ *Ivi*, p. 33.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ivi*, p. 35.

³⁸ *Ivi*, p. 42.

due o più ritmi semplici» [resulting from the repetition of two or more simple rhythms].³⁹ From the latter, then, through its ‘development’, we obtain the section (understood as ‘quarter of a phrase’), and from here the phrase member (understood as ‘half of a phrase’), and finally, the phrase, namely «l’espressione completa e finita di un pensiero» [the complete and finished expression of a thought].⁴⁰ The account of rhythm makes only relatively few concrete references to the repertory. Among these, Eccher’s explanation of «elementary rhythm» mentions the hymn *Creator alme siderum*, explaining that each jambic foot is made of two syllables corresponding to the *arsis* and *thesis* of an elementary rhythm. The hymn features a *tempo semplice* (i.e., a single sound), both in the *arsis* (the first syllable of the jambic foot) and in the *thesis* (its second syllables).⁴¹

Eccher expounds the rhythmic theory of André Mocquereau following the same procedure, that is, starting from the simplest elements to arrive at the most complex ones, and adopting a similar terminology, most of the time a simple Italian translation of the French expression. The page layout is also modeled after Mocquereau’s treatise: the exposition of the theory proceeds in short paragraphs, interspersed with examples in modern notation that include chironomic signs. Because he has to summarize, sometimes Eccher ends up being more systematic than Mocquereau himself, for example in the case of the definition of ‘elementary rhythm’ and ‘simple rhythm’, which in the earlier treatise are not precisely defined and distinguished from each other.⁴²

Unlike André Mocquereau, Eccher does not include exercises for the learner in his exposition, though he adds a substantial appendix where he gives practical demonstrations of the chironomic theories presented in the main text. A large number of Gregorian compositions are transcribed in modern notation with the addition of chironomic signs.

Based on the same didactic approach, *Accompagnamento gregoriano (Gregorian Accompaniment)* is a treatise dedicated to organist Enrico Girardi, and published by Desclée in 1960, dealing with organ accompaniment. The work is divided into three parts devoted respectively to melody, accompaniment and style. It opens with a short preface and closes with an appendix on the main polyphonic forms of sacred music, and with a substantial number of essays on organ accompaniment.

³⁹ *Ivi*, p. 46.

⁴⁰ *Ivi*, p. 59.

⁴¹ *Ivi*, p. 36.

⁴² As Eccher himself observes in *ivi*, p. 34.

After a brief presentation of Gregorian grammar, Eccher summarizes the rhythmic theories already discussed in *Chironomia gregoriana*, then goes on to analyze in more detail the harmonic and modal rules that are essential for accompanying Gregorian chant on the organ. For Eccher, these rules are not only «naturali ed ovvie» [natural and obvious],⁴³ but are also «connaturali alla monodia da accompagnare» [connatural to the monody to be accompanied].⁴⁴

For the organist to keep to these rules and, therefore, to preserve the nature of Gregorian chant, «è necessario attenersi all'accordo maggiore e minore e al loro primo rivolto. Resta escluso l'accordo diminuito sul VII grado, tranne che nel suo primo rivolto, purché risolva al VI grado e non al I. [...] Si evita l'accordo di quarta e sesta di tipo maggiore (gradi principali) che è assolutamente cadenzante». [it is necessary to keep to the major and minor chords and their first inversion. The diminished chord on the VI degree is excluded, except in its first inversion, provided that it resolves to the VI degree and not to the I. (...) The 6/4 chord of the major type (on the main degrees), which is absolutely cadential, is to be avoided].⁴⁵ In short, while trying to respect the natural 'harmony' of Gregorian chant, Eccher uses expressions and mechanisms that are typical of tonal harmony (major chord, vi degree, etc.). However, Eccher himself reiterates that the accompaniment must not be too 'tonal' (for example, by using the 6/4 chord), because this might undermine the natural 'harmony' of Gregorian chant.

The short-circuit is quite evident here. On the one hand, the author affirms the independence of the Gregorian *melos* from conceptual domains that are not its own (i.e., tonality); on the other hand, he uses the language proper of those domains when it comes to accompanying it on the organ. The very notion of 'Gregorian harmonics', as propounded by Eccher, turns out to be biased, as it presupposes that Gregorian chant has intrinsic features that make it suitable for harmonic accompaniment. Thus, for Eccher «lo stendere un accompagnamento gregoriano è paragonabile all'arte di restauro delle antiche pitture, che debbono essere ripristinate nel loro originario colore, fin nei minimi particolari» [the realization of a Gregorian accompaniment may be compared to the art of restoring ancient paintings, which must be returned to their original hues, down to the smallest detail].⁴⁶ At the same time, however:

⁴³ ECCHER, *Accompagnamento gregoriano* cit., p. 35.

⁴⁴ *Ivi*, p. 36.

⁴⁵ *Ivi*, p. 37.

⁴⁶ *Ivi*, p. 35.

non si può né precederla, né caricarla di accordi, né deviarla o dirigerla dove essa non vuole andare. Per questo tutta la tecnica dell'accompagnamento sta: 1) nel semplificare 2) nel nascondersi 3) nel non contraddire o controindicare tanto dal lato armonico quanto e soprattutto da quelli ritmico e modale.⁴⁷

one should not upstage it [the Gregorian melody], load it with chords, bend it or lead it where it does not want to go. For this reason, the entire technique of chant accompaniment lies in: 1) simplifying, 2) concealing, 3) avoiding tensions and contradictions at the harmonic level, and above all at the rhythmic and modal levels.

Throughout the text Eccher makes abundant use of harmonic vocabulary: consonance, appoggiatura, bass, rhythmic-harmonic syncopation, dissonance, chord, key signature, transposition. Once the bass part has been written down ('stesò'), Eccher goes as far as to suggest the adoption of a figured bass approach to its performance, always paying attention that «la melodia gregoriana, ben accompagnata, debba proiettare nell'accompagnamento il suo ritmo, il suo modo e la sua naturale armonia» [the Gregorian melody, properly accompanied, should project in the accompaniment its rhythm, its mode and its natural harmony].⁴⁸

Thus, over and over again Eccher appears trapped in a double standard: on the one hand, he strives to remain 'faithful' to the nature of Gregorian chant; on the other, he resorts to terminologies and techniques that are not suited for Gregorian chant, but refer instead to other sound contexts.

This way of conceiving the accompaniment of Gregorian chant is not only peculiar to Eccher; on the contrary, it has a fairly long-standing tradition in manuals. A notable example is the popular *Metodo d'accompagnamento gregoriano e di composizione degli otto modi* by the Venetian Giulio Bas, published by Desclée in 1920, forty years before the analogous work of Eccher, who did not hesitate to cite it in his reference list.⁴⁹ As a matter of fact, the two works are very similar in character, further confirming that in this field also Eccher was part of a consolidated tradition of treatises.

The appendix of *Accompagnamento gregoriano*, dedicated to the relationship between Gregorian chant and polyphony, is eminently Cecilianist.⁵⁰ For vocal polyphony, the *exemplum* is the undisputed Palestrina, «sommo modello del genere [...] non mai abbastanza studiato» [supreme model of

⁴⁷ *Ivi*, p. 5.

⁴⁸ *Ivi*, p. 76.

⁴⁹ GIULIO BAS, *Metodo d'accompagnamento gregoriano e di composizione negli otto modi*, Rome, Desclée & C., 1920.

⁵⁰ ECCHER, *Accompagnamento gregoriano* cit., pp. 141-157.

the genre (...) never studied enough].⁵¹ For instrumental polyphony, instead, the *exemplum* is Frescobaldi. Eccher sees in Ludovico Grossi da Viadana a turning point in the history of sacred music: he is credited with the introduction of basso continuo, and therefore the beginning of ‘modern sacred music’. According to the classic Cecilianist historiography, every kind of evil originated at that moment, since «i contatti gregoriani vanno man mano spegnendosi; e subentra la *lyrica* religiosa, d’un genere meno elevato, e vieppiù soggettiva e vieppiù sentimentale, talvolta formalistica, e poi da ultimo romantica, persino plateale; sit venia verbis!» [the Gregorian connections gradually began to wane; and religious *lyricism* of a less elevated kind took over, increasingly subjective and sentimental, sometimes formalistic, and then finally romantic, even spectacular; sit venia verbis!]⁵²

Dedicated to André Mocquereau, *Il primo gregoriano* was published in 1962 by Carrara. The small volume is designed as a streamlined grammar of Gregorian chant for *pueri cantores*. Its purpose is:

mostrare l’alto ideale del loro ufficio [dei cantori], la dignità cui vengono elevati, la preghiera che promuovono e lo apostolato che esercitano, uniti al celebrante nelle sacre funzioni, quale voce delegata della Sacra Assemblea. Il Regno di Dio viene da loro attuato e promosso; e noi pare confidiamo con essi di non andar delusi e privi dell’evangelico ‘denaro’ che il Signore pattuì coi lavoratori della sua vigna, e distribuì poi incominciando dagli ultimi sino ai primi.

to show the high ideal of their service [of cantors], the status to which they are raised, the prayer they promote and the apostolate they exercise, as they are united to the celebrant in the sacred rituals, as the voice of the Sacred Assembly. The Kingdom of God is brought about and promoted by them; and we seem to trust with them that we shall not be disappointed and deprived of the evangelical ‘money’ which the Lord agreed upon with the workers of his vineyard, and then distributed, beginning with the last and ending with the first.⁵³

According to these premises, the volume was born with the aim of instructing the ministers in charge of the musical service during the liturgical action. This is why evangelical references are very frequent in Eccher’s prose, to the point of evoking mystical-religious image – a distinctive feature of the scholarly production of his entire second phase. For example, Gregorian chant is described in *Accompagnamento gregoriano* as «la ‘regina’ che sta accanto al

⁵¹ ECCHER, *Gregorian Accompaniment* cit., p. 154.

⁵² *Ivi*, p. 155.

⁵³ ECCHER, *Il primo gregoriano* cit., p. 95.

divino Re nel culto solenne» [the ‘queen’ who stands beside the divine King in solemn worship].⁵⁴ Or, again, we read that «la regalità del gregoriano si manifesta già dalla sua morfologia: scrittura quadrata, sacrale; neumi semplici e via via composti di lunghi vocalizzi. Il suo ritmo è completo, esatto, nobile, espressivo; vario nelle forme che lo sintetizzano quale sostegno del testo di cui la melodia è ancella. Ancella-regina o regina-ancella, essa sta al suo posto nel modo voluto dalla Mistica Sposa, dallo Spirito Santo illuminata e ordinata» [the regal quality of Gregorian chant manifests itself in its very morphology: sacred square notation; simple neumes, gradually composed of long vocalizations. Its rhythm is complete, exact, noble, expressive; with varied forms that constitute it as a support of the text, of which the melody is the handmaiden. Handmaid-queen or queen-handmaid, it stays in its place in the manner wished for by the Mystical Bride, enlightened and ordered by the Holy Spirit].⁵⁵ Thus, the organist can be called «accompagnatore della Regina», the «accompanist of the Queen».⁵⁶ This is a language that is not fully scientific, yet Eccher uses it because he is interested in training not only Gregorianists, but ministers for divine worship.

It is no coincidence, then, that the most interesting pages in Eccher’s corpus are those that address the actual liturgical practice, the field at the top of Eccher’s concerns. Among the most up-to-date paragraphs, in terms of their language and ideas, are numbers 194-197 of *Accompagnamento gregoriano*:

194 – Il canto gregoriano accompagna la Liturgia in tutti i suoi momenti, e viene eseguito, in diverso modo e grado, dalle persone che nella Liturgia agiscono: celebrante, ministri, lettore, schola, e popolo.

195 – Esso ha perciò una ‘funzionalità’, che nel mentre gli permette ogni adattamento, non cessa però di essere soggetta all’arte del recitare in pubblico, in modo solista o corale; oppure di evolversi in melodie convenienti al momento liturgico ed alla schola; e in veste o sillabica, o neumatica, o melismatica.

196 – Non sempre può essere accompagnato; anzi l’accompagnamento è escluso per il canto del celebrante e ministri (diacono e suddiacono), del lettore e dei versicolari. È consentaneo che anche le risposte e acclamazioni del popolo non s’accompagnano. Vi allude l’Istruzione sulla musica sacra del 3-IX-1958, la cui conoscenza pratica è indispensabile all’accompagnatore; sia per le molte e precise disposizioni nella stessa contenute (n. 16b, 21c, 29, 60-67, 80-84); per il largo orizzonte che apre (n. 26, 27, 45); e per la cultura liturgica pratico-artistica che si esige con urgenza in chi tocca l’organo (n. 65, 16, 4), strumento liturgico per eccellenza (n. 98, 108, 115, 117 ecc.).

⁵⁴ ECCHER, *Accompagnamento gregoriano* cit., p. 203.

⁵⁵ *Ivi*, p. 137.

⁵⁶ *Ivi*, p. 138.

197 – L'accompagnamento invece può essere richiesto, lecito e possibile, per sostenere la Schola o il popolo. È perciò che esaminiamo a parte le diverse specie di canto da accompagnarsi, e il modo conveniente a ciascuna specie.

194 - Gregorian chant accompanies the Liturgy in all its moments, and is performed, in different ways and degrees, by the persons involved in the Liturgy: celebrant, ministers, lector, schola, and the assembly.

195 - It therefore has a 'functionality' which allows it to be flexible, while at the same time continuing to subject itself to the art of reciting in public, in solo and choral formats; and to shape itself into melodies appropriate to the liturgical moment and to the schola; and in a syllabic, neumatic or melismatic guise.

196 - It does not always allow for accompaniment; indeed, accompaniment is excluded for the singing of the celebrant and ministers (deacon and subdeacon), the lector and the versiculars. It is appropriate that the responses and acclamations of the congregation also not be accompanied. This is alluded to in the Instruction on Sacred Music of 3-IX-1958, a practical knowledge of which is indispensable for the accompanis, because of the many and precise provisions contained therein (nos. 16b, 21c, 29, 60-67, 80-84), of the wide horizon it discloses (nos. 26, 27, 45); and of the practical-artistic liturgical culture that it urgently requires of those who perform on the organ (nos. 65, 16, 4), the liturgical instrument par excellence (nos. 98, 108, 115, 117 etc.).

197 – On the other hand, the accompaniment may be requested as a legitimate option for supporting the Schola or the assembly. It is for this reason that in separate sections we examine the different kinds of chant be accompanied, and the manners appropriate to each.⁵⁷

Citing the very recent *Instruction* of Pius XII, the author condenses many themes in these lines (among others: the participation of the people, the liturgical culture of the ministers/singers, the importance of the organ), which the Catholic world had been debating for some time and which, shortly thereafter, would be more extensively developed (and in some cases profoundly revised) in the Constitution on the Sacred Liturgy issued by the Second Vatican Council.⁵⁸ The years in which Eccher wrote *Chironomia gregoriana* and *Accompagnamento gregoriano* already saw a great fervor in liturgical matters, and had in Pius XII a mindful and scrupulous reformer. There were many interventions in favor of liturgy and sacred music, which had started from the encyclical *Mediator Dei* of 1947, and eventually found their crowning achie-

⁵⁷ *Ivi*, p. 92.

⁵⁸ PIUS XII, *Instructio de Musica Sacra et Sacra Liturgia*, «Acta Apostolicae Sedis», LV, 1958, pp. 630-663. SACROSANCTUM CONCILIUM OECUMENICUM VATICANUM II, *Constitutio de Sacra Liturgia*, «Acta Apostolicae Sedis», LVI, 1964, pp. 97-138.

vement in the above-mentioned *Instruction* of 1958.⁵⁹ Eccher absorbed these interventions, condensed them into his manuals, and used them to reflect on the centuries-old experience of Gregorian chant. In his own way, Eccher was a prominent figure and a witness to the favorable season that began with the second part of Pius XII's pontificate. In those years the initial signs of renewal quietly marked the beginning of a new era, although Pius X's *Motu Proprio* was still the object of zealous reverence.⁶⁰

Viewed in this historical perspective, Eccher's production appears under a completely different light. If, on the one hand, it was reluctant to update the previous research on the subject, preferring instead to repurpose old theories that were already outdated in the 50s and 60s (particular on rhythm), on the other hand it proved more up-to-date on the current musical needs of the Church. For Eccher's primary interest in Gregorian chant was not historical, but rather practical and didactic. The question was not one of grasping it in its historical complexity, but as an essential element of liturgical action, according to the definition given in the *Instruction* of Pius XII:

Il canto gregoriano da usarsi nelle azioni liturgiche è il canto sacro della Chiesa romana, il quale per antica e veneranda tradizione, religiosamente e fedelmente coltivato e ordinato o modulato anche in tempi più recenti secondo esemplari dell'antica tradizione, viene proposto per l'uso liturgico nei rispettivi libri approvati dalla S. Sede.⁶¹

⁵⁹ PIUS XII, *Encyclical "Mediator Dei et hominum"* cit.; ID., *Instructio de Musica Sacra et Sacra Liturgia* cit. The expression 'sacred music' is used here in the broader meaning commonly attributed to it, namely music linked to the ecclesiastical context. On the hermeneutical problems that this expression brings with it in light of the reflections of the Second Vatican Council, see DANIELE SABAINO, *La definizione di 'musica liturgica' nel dibattito post-conciliare*, in *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra in occasione del centenario di fondazione del PIMS* (Rome, May 26 - June 1 2011), edited by Antonio Addamiano and Francesco Luisi, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, I, pp. 87-106.

⁶⁰ Enrico Cattaneo also emphasizes the vibrancy of Pius XII's pontificate. ENRICO CATTANEO, *Il culto cristiano in Occidente*, Rome, CLV Edizioni, 2016², pp. 508-517. Much more lukewarm, on the other hand, is the judgment of Felice Rainoldi, who sees in the activity of Pius XII not so much a moment of transition as the end point of a season that had seen its start with his predecessor Pius X. FELICE RAINOLDI, *Traditio canendi. Appunti per una storia della musica dei riti cristiani cantati*, Rome, CLV Edizioni, 2000, p. 532. It is interesting to note that Annibale Bugnini, one of the protagonists of the liturgical reform of the last century, in the title of a monographic publication on this subject, considers as a single time span the years between 1948 and 1975. ANNIBALE BUGNINI, *La riforma liturgica (1948-1975)*, Rome, CLV Edizioni, 1997² («Bibliotheca Ephemerides Liturgicae-Subsidia», 30).

⁶¹ «Cantus gregorianus in actionibus liturgicis adhibendus, est cantus sacer Ecclesiae

The plainchant for liturgical action is the sacred chant of the Roman Church, which, religiously and faithfully cultivated following an ancient and venerable tradition, and more recently organized and intoned according to the written exemplars of such an ancient tradition, is destined for liturgical use in the dedicated books approved by the Holy See.

Thus, I believe that the time has come for a new appreciation of Eccher's legacy built precisely on this fact – namely, that of the gradual transition from a historical and scholarly interest in Gregorian chant to a more didactic one, inscribed within divine worship. Eccher's three essays were, in effect, not addressed to the narrow audience of specialists in the field, but were rather intended for a public to be initiated to liturgical singing, and in this sense they were receptive to Church needs that Eccher perceived to be relevant at the time of writing. Consequently, their primary purpose is not scientific, but educational and pastoral. This assessment does not detract from the scope and merit of Eccher's work; on the contrary, it captures its complexity and relevance by placing it in its proper context of the indefatigable promotion and spread of Gregorian chant that so engaged the Catholic world during the early 20th century.

Reading these manuals today can seem almost like an archaeological excavation. Yet, at the same time they cast a revealing light on the understanding of Gregorian chant in the first half of the 20th century, especially in the peculiar decade preceding the Second Vatican Council, which, like Two-Faced Janus, looked in more than one direction. Eccher did not shy away from the challenges of his time. Rather, through his didactic writings he urged that «al canto gregoriano si ridia vita, e la sua vita; ed esso sarà, da solo, un sale che risana gusti corrotti e dissipa secolari pregiudizi» [Gregorian chant be given new life, its own life, so that it alone will be the salt that heals corrupt tastes and dispels age-old prejudices].⁶² Words that aptly epitomize the significance of Eccher's thought.

romanae, qui, ex antiqua et veneranda traditione, sancte et fideliter excultus et ordinatus, vel recentioribus quoque temporibus iuxta priscæ traditionis exemplaria modulatus, in respectivis libris, a Sancta Sede rite approbatus, ad usum liturgicum exhibetur». PIUS XII, *Instructio de Musica Sacra et Sacra Liturgia* cit., p. 633.

⁶² ECCHER, *Chironomia gregoriana* cit., p. 69. These words, as Eccher himself admits, hark back to some images from the introduction to the *Motu Proprio* of Pius X. PIUS X, *Motu Proprio "Tra le sollecitudini"* cit., pp. 329-331.

GIOVANNI CUNEGO

University of Pavia, Department of Musicology and Cultural Heritage
giovanni.cunego01@universitadipavia.it

Abstract

The aim of this article is to critically re-read Celestino Eccher's contribution to Gregorian chant studies, examining in particular his didactic handbook production of the 1950s and 1960s (*Chironomia gregoriana, Accompagnamento gregoriano and Il primo gregoriano*). As of today, musicological literature has not looked into this specific aspect of Celestino Eccher's multifaceted activity, preferring instead to focus on his contribution to composition and performance. This article, however, seeks to fill a gap in this study field: by investigating this specific area of Eccher's activity, it aims at capturing Celestino Eccher's thinking on Gregorian chant and, consequently, critically evaluating his contribution. Rather than from specialized academic literature, Celestino Eccher's work, with its mainly practical-didactic slant, arose as part of the Catholic Church's tireless efforts to promote Gregorian chant, which was so characteristic of the early 20th century, and was revived in the 1950s under the pontificate of Pius XII. This perspective makes it possible, on the one hand, to grasp the limits of Eccher's activity and, on the other, to read his thought in the context in which it took shape.

Keywords

Celestino Eccher, Gregorian chant, chironomy, organ accompaniment, Pius XII

English translation by Elisabetta Zoni

ALBERTO DELAMA

*Luciano Chailly's "De profundis di Cefalonia"
between civil-ethical commitment, theatricality
and graphic experimentalism¹*

The only reference to the *De profundis di Cefalonia* (1980-81)² by Luciano Chailly³ (1920-2002) is found in his last book, an autobiography he wrote and published as he approached his seventieth year of age:

¹ This contribution originated as part of my doctoral studies and, in general, of the three-year 2020-22 celebrations marking respectively the centennial of Luciano Chailly's birth and the twentieth anniversary of his death. I sincerely thank the composer's heirs for their support of this study of a yet unpublished composition, to which Chailly was clearly attached for its deeply religious, as well as for civil-ethical implications. I also would like to thank the staff of the Provincial Archive of Trento where the Chailly Fund is kept and promoted, in particular the director Armando Tomasi and Isabella Bolognesi. In the present article, the acronym "APTN, LC" indicates the "Archivio provinciale di Trento, Fondo Luciano Chailly", followed by the number(s) of the archival unit(s) as indicated in *Luciano Chailly. Inventario dell'archivio (1920-2002)*, edited by Mirella Duci and Novella Forner, Trento, Soprintendenza per i Beni culturali-Ufficio beni librari archivistici e Archivio provinciale, 2020.

² The unpublished, handwritten score can be found in APTN, LC, nos. 27 (autograph and photocopy), 194 (facsimile reproduction), 339 (pencil manuscript and notes). According to a note pencilled in on the last page of the autograph copy, the *De profundis di Cefalonia* was composed in Milan and in Pieve di Ledro (in the province of Trento, where the Chailly family has owned a chalet since the 1960s) between 22 November 1980 and 17 January 1981.

³ In recent years, the figure of the composer has attracted some interest from historians and musicologists. An initial biographical and aesthetic profile may be drawn from the five monographs penned by the author himself: LUCIANO CHAILLY, *I personaggi*, Bologna, L'Autore Libri, 1972; ID., *Cronache di vita musicale*, Rome, De Santis, 1973; ID., *Taccuino segreto di un musicista*, Bologna, Barghigiani, 1974; ID., *Buzzati in musica. L'opera italiana nel dopoguerra*, Turin, Eda, 1987; ID., *Le variazioni della fortuna. Storie di un musicista*, Milan, Camunia, 1989. The most recent musicological contributions on Chailly include: *Il suono conquistato e organizzato. La musica secondo Luciano Chailly*, edited by Alberto Delama and Marco Uvietta, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2022; *Luciano Chailly. Oltre il tritematico*, edited by Maria Maddalena Novati, Marina Vaccarini and Carlotta Ghiretti, Milan, Die Schachtel-NoMus, 2020; *Severe di lamentazioni e di echi teneri e segreti. Omaggio a Luciano Chailly (1920-2002)*, edited by Nicola Badolato, Rome, Aracne, 2012. For a reference list and more information on the conferences organized on the composer, see CARMELA BONGIOVANNI, *Luciano Chailly: bibliografia ragionata*, in *Il suono conquistato e organizzato* cit., pp. 263-298.

My most recent sacred work is *De Profundis di Cefalonia*, which is part of my anti-Nazi production, since it is dedicated to 'the 5,000 Italian soldiers of the Acqui Division massacred by German troops in Cefalonia as a reprisal'.

I conceived this work for three choirs: one in Italian, set to verses by my uncle Giuseppe Ravegnani, one in German, on texts by Eisner and Petzold, and an a cappella choir in Latin that sings the liturgical psalm 'from within' (i.e., in a different space), interspersed with dramatic interventions by the previous choirs. Instead of the orchestra, the instrumental support consists of three electric organs accompanying the Italian choir and 16 timpani accompanying the German choir.

The 'speravit anima mea' of the *De Profundis* brings to my mind the thought of the end.⁴

With his usually precise and direct language, Chailly outlines the main elements of his work, composed almost a decade earlier: a dense, expansive work, ripe with multi-layered meanings and civically engaged, which the composer regarded as truly representative of his sacred production.⁵ In the wake of a strong and genuine commitment to a civil and anti-fascist cause, Chailly was clearly inspired to create a unique composition, devoted to the memory of a shocking event for Italian and European consciousness. In many respects, this work stands out in his production, sacred or otherwise. Although at first glance it seems to be permeated by a secular, rather than religious kind of theatricality – in the pages below I will seek to demonstrate that in it Chailly managed to bring together two of the driving themes that guided him throughout his musical career: a calling for the theatre, and a sensitivity to religious themes.

The two levels of the sacred and of the theatre, then (the latter with its familiar spatial and gestural implications), intersect in this imposing piece, which to this day remains both unpublished and, as far as we know, unperformed, due to the unusual size of its instrumental and choral ensembles. Thus, those two levels are also key to correctly approaching, contextualizing and appreciating Chailly's *De profundis*. My study begins with a brief analysis of the work's literary sources; it will then address the various dramatic elements that animate it.

Literary sources

As the author himself declared, there are three literary sources for the 'secular' component of *De profundis*: two in German and one in Italian. The Ger-

⁴ CHAILLY, *Le variazioni della fortuna* cit., p. 204 ff.

⁵ For a broad overview of the composer's sacred production see SALVATORE DE SALVO FATTOR, *Luciano Chailly e la musica sacra*, in *Il suono conquistato e organizzato* cit., pp. 173-199.

man poems are *Letzter Marsch* [Last March] by Kurt Eisner (1867-1919)⁶ and *Die Erde und der Krieg* [The Earth and the War] by Alfons Petzold (1882-1923),⁷ while the Italian poem is *Lamento* by Giuseppe Ravagnani,⁸ Chailly's uncle. The latter text had already been used for another important work by the composer: the *Lamento dei Morti e dei vivi per soli, due cori e due orchestre* op. 180, begun in November 1949 and finished on 24 January 1950.⁹ Already in this early work the composer had the opportunity to show his solid theatrical thinking:

I decided to make the living sing and the dead speak, differentiating the orchestra of the living (strings and timpani) from that of the dead (flute – oboe – trumpet – horn – piano – bass drum – tam tam – suspended cymbal), and preparing to characterise each dead person with the accompaniment of a given instrumental group (*The child*: tam tam – flute and oboe on a twelve-tone texture; *The girl*: piano – horn – bass drum – cymbal, on an *ostinato*, etc.) [...].¹⁰

⁶ See ANTON RITTHALER, *Eisner, Kurt*, in *Neue Deutsche Biographie*, IV, Berlin, Duncker & Humblot, 1959, p. 422 ff. (online: <<https://www.deutsche-biographie.de/sfz12945.html>> [Last accessed 2 September 2021]).

⁷ The two poems are published in the original language and translated in *Poesia operaia tedesca del '900. Studio antologico di Maria Teresa Mandalari*, Milan, Feltrinelli, 1974, pp. 112-115; 132 ff. I have learned from RAINER NOLTENIUS, *Petzold, Alfons*, in *Neue Deutsche Biographie*, XX, Berlin, Duncker & Humblot, 2001, p. 275 ff. (online: <<https://www.deutsche-biographie.de/sfz95082.html>> [Last accessed 2 September 2021]) that the pseudonym of the *Arbeiterschriststeller* was «De Profundis»; this is a coincidence probably unknown to Chailly, since he would not have failed to point it out had he been aware of it (on the other hand, Mandalari's edition features short biographies of the poets, and no pseudonym is mentioned in the entry devoted to Petzold (*Poesia operaia tedesca* cit., p. 232 ff.)).

⁸ The poem is published in GIUSEPPE RAVEGNANI, *Quasi una fiaba*, Sarzana, Carpena, 1963, pp. 103-114. With this collection, Ravagnani won the “Sebeto” National Poetry Prize in Naples in 1964; in APTN, LC, n. 1059 we find a personal copy of the composer with a dedication by his uncle dated «April 1964». On the pages containing the sixth part of the poetic collection, titled *Lamento. Coro a più voci*, Chailly underlined the portion of the text to be used in the *De Profundis*, and noted that the text had been set to music in 1950 for the *Lamento dei Morti e dei vivi*. For a brief biographical outline and information on the scholar's bibliography see NICOLA BADOLATO, *Luciano Chailly critico e divulgatore di musica in Il suono conquistato e organizzato* cit., pp. 153-169: 153, fn 1.

⁹ The unpublished score can be found in APTN, LC, nos. 9, 42-43, 239.

¹⁰ LUCIANO CHAILLY, *Storia della mia musica*, I, p. 55; APTN, LC, nos. 682, 687-688 (three copies of the same document). This is an unpublished typescript that contains precious information on his life and on the genesis of the author's compositions from his youth until 1967 (the following year he was appointed artistic director of the Teatro alla Scala in Milan

Thirty years later, the same literary source would turn out to be useful for a new, broad-ranging work dealing with the sensitive issue of death. In both cases Chailly 'pruned'¹¹ the poem to extract a more agile musical version, retaining only the lines best suited for the dramatic demands of the composition. In the case of the *De profundis di Cefalonia*, the process was even more radical, since the 'dramatic' setting of Ravegnani's original is missing: the living and dead characters (both soloists and choral) are not part of the new composition, since Chailly extrapolated only the lines that he considered particularly effective for his expressive purposes.

Chailly did not set the poems by Eisner and Petzold in their entirety either, but rather picked individual lines from them. The only major change concerns the sixth line of the third stanza in *Letzter Marsch*, where Chailly changed the verb's tense: «Liegt nichts dran: | Du warst ein Mann! [It does not matter: | you were a man!]12 becomes «Liegt nichts dran: | Du bist ein Mann! [It does not matter: | you are a man!]

Why was Chailly inspired by two *Arbeiterdichtungen* [workers' poems] for the German choral part? The author's notes do not answer this question, but the composer may have been fascinated by the strong expressiveness of the two poems. Moreover, Maria Teresa Mandalari's introductory study provides important insights into the history and aesthetics of the poems she collected in her 1974 edition. Referring to Alfons Petzold's *Die Erde und der Krieg* she writes: «it has its own heartfelt inspiration, an aspiration to redemption beyond hatred, beyond the darkness of the moment».¹³ Luciano Chailly could only have referred to this edition, and indeed he writes so in the typed introduction to the score: thus, it may be that, having read Mandalari's text among other things, he was fascinated by the collected poems (perhaps in particular by *Die Erde und der Krieg*) and decided to set them to music. Mandalari's words thus provide one additional clue to the interpretation of the *De profundis*:

and ceased working on this writing). I would like to thank Maestro Chailly's heirs of for granting me permission to consult and study this important work.

¹¹ *Ibid.*

¹² I am adhering to Maria Teresa Mandalari's translation, even its free renderings of the original, since Chailly himself referred to it.

¹³ *Poesia operaia tedesca del '900* cit., p. 38.

a composition that aims at redemption beyond hatred, reconciling the then opposing sides to overcome the darkness and horrors of war. It is as if Chailly wanted to draw a parallel between, on the one hand, the working class – i.e., the author of the poems – and the Italian and German soldiers on the other: both groups, with their shared *de profundis*, cry out a desperate, common lament addressed to a divine being; in the case of the Italian and German troops, as they are finally united after the tragic struggle on the battlefield.

The two German poems are radically different. In particular, Kurt Eisner's *Letzter Marsch* has short, poignant lines that condense an immediate, violent drama in a few words. In contrast, Alfons Petzold's poem is more poised, lyrical and solemn, the lines are longer, and the religious feeling clearly shines through.

Between theatre and the sacred

De profundis di Cefalonia belongs to Luciano Chailly's late production; at the beginning of the 1980s the composer had an impressive number of instrumental and vocal compositions to his credit (including twelve works for the musical theatre) and above all he had considerable experience as an artistic director of prestigious Italian musical institutions: the Teatro alla Scala in Milan for two terms (1968-1971, 1977-1979), the Teatro Regio in Turin (as a consultant, 1972-1973), the Angelicum in Milan (1973-1975), and the Arena in Verona (1975-1976),¹⁴ not to mention his sixteen years at Rai early in his career (1951-1967, first in Milan and then in Rome),¹⁵ which enabled him to become acquainted and collaborate with internationally renowned performers, and to access a vast repertoire of chamber music, symphonic music and opera, both traditional and contemporary.

We do not know the reasons that led Chailly to dedicate a composition to the memory of the Cefalonia massacre, but it is a fact that at the turn of the 1970s and 80s he published several works that can be fully included in

¹⁴ This biographical information can be found in CHAILLY, *Le variazioni della fortuna* cit. and – in a condensed version – at the website dedicated to the composer <<https://www.cultura.trentino.it/Luciano-Chailly/Direttore-artistico>> [Last accessed 2 September 2021].

¹⁵ For further details on various aspects of Chailly's years at Rai see: MARIA MADDALENA NOVATI, *Luciano Chailly e la Rai*, in *Il suono conquistato e organizzato* cit., pp. 135-152; *Luciano Chailly e la produzione Rai*, in *Luciano Chailly. Oltre il tritematico* cit., pp. 39-43; MARIA MADDALENA NOVATI – LORENZO PISANELLO, *L'opera di Chailly in Rai e nello Studio di Fonologia: come conservare un'eredità culturale*, in *Severe di lamentazioni e di echi teneri e segreti* cit., pp. 91-106.

the «anti-Nazi production» mentioned at the beginning of this contribution. These include the imposing *Kinder-Requiem* (1977),¹⁶ inspired by a massacre of children in front of their parents carried out by Nazi soldiers, the four-part ballet *Anna Frank* (1978),¹⁷ composed with the blessing of Anne's father Otto Frank (who died shortly before the premiere) and, in a more subtle way, the *Serenata a Mauthausen* (1980),¹⁸ a poignant and distraught song in honour of the victims of the concentration camp. Another work that can be partially placed side by side with the compositions mentioned above (due to its chronological proximity and reference to an event of the Second World War) is the poem *Li hanno portati a spalla* (1976), which closes with the epigraph: «in memoria dei morti di Hiroshima [to the memory of the dead of Hiroshima]».¹⁹ We may conclude, then, that between the end of the 1970s and the beginning of the 1980s Chailly developed an anti-Nazi conscience that urged him to write compositions for both intimate (i.e., chamber-like) and large-scale ensembles, with colossal choirs and orchestras.

A combination of the sacred sphere and theatricality permeates the *De profundis*. Drawing a parallel with the *Kinder-Requiem* mentioned above (another grand, sacred work with evident theatrical features) we may adopt, and try to interpret, the expression «humanisation of religiousness» coined by Renzo Cresti.²⁰ In works so conceived, religious *pietas* is evoked to solemnly recall episodes of sheer human brutality. Spectacle embellishes and highlights them in addition to carrying the author's signature, as it were (Massimo Mila described Chailly as a «prolific opera composer with a sense of theatre».)²¹ In the composition discussed here, the choirs act as charac-

¹⁶ LUCIANO CHAILLY, *Kinder-Requiem* per 4 voci soliste, voce infantile, coro misto, coro di voci bianche e orchestra, Milan, Ricordi, 1978.

¹⁷ ID., *Anna Frank*, Milan, Carisch, 1980.

¹⁸ ID., *Serenata a Mauthausen* for mandolin and piano, Milan, Rugginenti, 1981; for an overview of the piece and, more in general, of Chailly's mandolin repertoire, see ANNA SCHIVAZAPPA, *Le composizioni con mandolino di Luciano Chailly: fra avanguardia e tradizione*, in *Il suono conquistato e organizzata* cit., pp. 247-260.

¹⁹ LUCIANO CHAILLY, *Due liriche spirituali* per mezzo-soprano e piano, Rome, Boccaccini & Spada, 1980. The two poems are "Li hanno portati a spalla" (text by Severino Di Candia) and "Preghiera" (text by Saint Francis of Assisi).

²⁰ RENZO CRESTI, *Linguaggio musicale di Luciano Chailly*, Milan, Miano, 1993, p. 64. To contextualize the concept of «humanisation of religiousness», one could do worse than to cite the comment found shortly thereafter about the *Kinder-Requiem* as a «masterpiece of this religious series, of spiritual ethics, pervaded by deep humanity» (*ibid.*, p. 65).

²¹ MASSIMO MILA, *Breve storia della musica*, Turin, Einaudi, 1977, p. 448.

ters endowed with duality: on the one hand the ‘secular’ role, represented by the Italian- and German-language choirs; on the other, the ‘religious’ role embodied by the Latin choir and surrounded by a sort of liturgical aura. Moreover, the ‘lay’ choirs are supported by the instrumental sections of the orchestra, whereas the Latin choir sings a cappella «‘from within’ (i.e., in a different space)», as the author himself declared. This is both a conceptual and a spatial, or scenic, indication: the choir – the only one of the three featuring four mixed voices – ideally belongs to the heavenly realm, far from the human condition, and according to the «Technical Notes» drawn up by the composer (see Fig. 1),²² its purpose is to sound «as far away as possible», even though «it may be helped by an invisible and imperceptible Harmonium».²³

The general structure of *De profundis* conceals a well-thought-out theatrical idea. Before the Latin psalm is heard, Chailly weaves together a stormy prelude where the German and Italian choirs are the absolute protagonists, amid highly charged atmospheres and great dynamic mobility. The entrance of the Latin choir marks the first change of direction: the dynamic shift from a concise and violent *ff* to *ppp* on a long fermata in Adagio tempo at |17|. ²⁴ The *Requiem eternam* begins in similar manner: after the German choir and the timpani reach a *fff*, and after a long fermata, the prayer for the dead begins *ppp* in Molto lento tempo. From this moment to the end, the composition draws to a close with the parts gradually coming together in song, as if aspiring for transcendence.

In contrast to the Latin choir, the ‘living language’ choirs are supported by musical instruments; being exclusively male, they represent the military sides involved in the war. In turn, they are characterised by a clear duality: the Italian choir sings, while the German choir speaks. Chailly, however, does not want to stage the massacre by the Nazis against the Italian soldiers, as one might perhaps expect, given his premises. On the contrary, both sides sing a desperate lament modelled after the liturgical psalm, in the secularized variant of it offered by the select poetic compositions. The protagonist is, at any rate, the Latin psalm that gives the work its title, while the Italian and German interventions serve as modern tropes to reinforce the religious mood. In short, what is most important is not to stage the event that inspired

²² Reproductions from the score can be found in the Appendix at the end of this article.

²³ APTN, LC, n. 27, p. «C».

²⁴ Here vertical bars are rehearsal numbers; where necessary, I will also indicate the bar numbers before or after rehearsal numbers. In the original score rehearsal numbers are circled, page numbers underlined.

the composition, but to unite the two opposing sides in a moving song that supports the solemn Latin lamentation. The aim is to resolve the conflict in order to reconcile the factions in a common lament addressed to the divine being: for this reason, Chailly regards the composition as truly representative of his own sacred production.

A convincing theatrical atmosphere is found in particular sections dominated by a sense of chaotic suspension. Crystal-clear examples of such moments are the introductory section, the canon at |3| (where Chailly points out «the intonation for this canon may be *imperfect*, as it is an effect of chaotic agitation», see Fig. 2), the triple canon beginning at |19|, where the choirs and organ III are given a tempo of 4/4, organ I 2/4 and organ II – accompanying the vocal part – a free tempo indicated as «1/1», and the section from |23| to |25| included, which reads: «Lento liberamente (senza rigore ritmico) [Slow and freely (with no rhythmic rigour)]» (see Fig. 3). Particularly interesting in the latter section is the writing of the choral part, with sustained notes that articulate the syllables «per-ché» bouncing through the four voices.

The particular choice of instruments to accompany the choral sections reflect a highly spectacular and deliberately emphatic conception, with no less than three organs supporting the Italian text and sixteen timpani assigned to the German. The sound result is truly unique, as the timbral possibilities of the instruments are fully exploited to effectively express the underlying drama.

Dazzling organ writing

Chailly was very familiar with organ writing and knew the sound possibilities of the instrument very well. Examples of his production before 1980 are the spectacular *Improvvisazione n. 6* (1963),²⁵ the *Preludio e doppio canone* (1979)²⁶ and *Recitativo e ostinato* (1973).²⁷ In these compositions the organ, either solo or as part of an *ensemble*, deploys the full spectrum of its sound potential. Those works also showcase the salient elements of Chailly's aesthetics: inventive sound colors, intelligent creativity resulting from his musical craftsmanship, exploration of twelve-tone combinatorial possibilities and references to the forms of the past (as in the case of the impressive double canon).

In Chailly's organ writing, there are elements that undoubtedly reveal

²⁵ LUCIANO CHAILLY, *Improvvisazione n. 6* per organo, Ancona, Bèrben, 1974.

²⁶ ID., *Preludio e doppio canone* per organo, Rome, Boccaccini & Spada, 1980. A recent recording of this piece and the *Improvvisazione n. 6* is included in the CD attached to the volume *Il suono conquistato e organizzato* cit.

²⁷ ID., *Recitativo e ostinato* per trombe, tromboni e organo, Padua, Zanibon, 1976.

the author's creative intention, while also leaving some degree of indeterminacy. The first case concerns the description of the type of organ to be used in performance, namely, an «electric organ» – an ambiguous qualification since, strictly speaking, it indicates the use of pipe organs with electric transmission. The score indication appearing at |3| – «off (only pedal noise without sound)», see Fig. 2 – seems absurd, because it appears just after two bars of rest (for organ III, though after three bars of rest for organs I and II), and therefore certainly not long enough for the motor to turn off completely and cancel the noise caused by its operation, as the score indication requires (in any case, it would have been logical to insert this instruction before the rest bars). Given the difficulty of gathering three pipe organs in a single room, be it a church or a theatre, without even considering the need to equip them with a pedalboard, it cannot be ruled out that Chailly actually intended to use three electronic organs – with electronic sound generation – where no pipes are used for sound emission. However, in this case the indication to turn off the motor seems at least unnecessary, since the electronic organ, which has no electric fan, produces no background noise: the organist only needs to push in the stops previously selected to obtain the required effect.

Another ambiguous detail is the use of the sound interruption symbol (⊕) at 1 and at 2 after |8|, common in harp performance practice, but certainly not in organ performance. Apart from issues of reverberation (arising in any space where concert performances take place, especially organ performances), in order to interrupt the sound emission, the organist only needs to lift his hands from the keyboard: he does not have to dampen the strings in order to stop the vibration, as with the harp. Moreover, in the two cases where Chailly has inserted the symbol, the last note is followed by a rest, so that the instruction is unnecessary even though, as stated above, the intent behind it is crystal clear.

Going back to the use of three organs, one may suggest that Chailly conceived his *De profundis* project to have a life outside church walls – i.e., as a sacred work borne out of quasi-religious impulse to be performed nonetheless in concert halls, which could more easily provide adequate spaces for performance (and the proper amplification for the organs) and facilitate the hiring of the instrumental forces necessary for this colossal piece. Perhaps one may glimpse the author's design in this aspect of his work too, whereby elements of both religious and secular traditions are successfully combined.

A scroll through the score reveals other elements of spectacular writing. First, at |10|, we find the indication «wind effect», to be achieved with trills

in the high register and rapid *volate* in both hands. The effect continues until |12|, while in the same section the Italian choir sings for the second time the lines «È la morte che viene a giudicarci? | Chi nella notte parla senza voce? | Chi parla? Il vento? il mare? la tempesta? [Is it death that comes to judge us? | Who speaks in the night without voice? | Who speaks? The wind? the sea? the storm?]». Thus, Chailly adheres to the literary text while trying to create a sound counterpart of proven impact. From |53| onward the «bell register» is used:²⁸ this is the moment when the three choirs sing together after the Latin one has begun the *Requiem aeternam* at |48|. The finale of the *De profundis* begins with a *pp* tolling, although the stop is removed at 2 after |54| to allow the volume to drop even lower, until the subdued *pppp* at |55| that closes the composition.

Chailly also adapted numerous passages from his *Preludio e doppio canone* per organo (mentioned above), composed the previous year. Here are a few examples. From 1 before |45| to 2 after |47| we have a reworking, distributed over the three organs, of the beginning of the «Prelude», while the two following bars are an adaptation of the penultimate bar of the same movement. Moreover, the sixth and seventh bars of |9| are an adaptation of the last bar of the 'Largo' from the same «Prelude». The practice of partial or complete reuse of musical material is common for Chailly, who had no problem admitting and accounting for it: in *Storia della mia musica* we find several passages explaining the genesis of musical compositions that also include numerous details about the reuse of previously written pieces.

Lastly, other well-tested performing strategies aimed at achieving strong dramatic effects are the two-hand tremolos 1 before |13| and 2 before |17|, as well as the crescendo clusters (*p*, *mp* and *mf*) through the three bars of |14|.

Dazzling timpani writing

The timpani, compared to the organs, embody the most original and 'barbaric' instrumental part. Their use, in support of the German-language choir, betrays a vital theatrical impulse, which becomes particularly evident when, together with the choir, they create chaotic and hallucinated atmospheres. Here, too, Chailly gives full rein to his creativity and makes the most of the technical possibilities of the percussion instruments. Evidence of this

²⁸ This stop was used in the festive 'Hosanna' from another major sacred composition by Chailly: the *Missa Pape Pauli*, in the original version for 6-voice choir, 18 bells and supporting organ (Rome, Mercurio, 1964).

is the composer's painstaking attention to detail in each section of the score. Consider, for example, the beginning of the piece: the four timpanists play simultaneously, each «on one skin», starting with a truly shocking *ffff*, then gradually diminishing until the sound dies out. The four indications read respectively «scivolato nervoso [sliding, nervously]», «scivolato calmo [sliding, calm]», «scivolato veloce [sliding, fast]» and «scivolato lento [sliding, slow]»: four dynamic nuances to create a chaotic timbral effect of great impact (the term «sliding» refers to the action of the pedals). Or at |6|, where each of the four timpanists is required to use a different type of sticks: wooden, iron, soft felt and hard felt, each with a different rhythm in the low register.

From a technical point of view, Chailly very carefully differentiates his writing for each type of percussion, showing deep knowledge of the timbral possibilities of the instruments and the effects he can obtain from them. An obvious example is the section corresponding to |13|, where the timpanists must perform the passage «rubbing the skin with wet hands». The description of the sound effect reads: «like the threatening trumpeting of elephants», a highly peculiar indication that confirms the theatrical inspiration of the composition (see Fig. 4). But also in other passages the timpanists do not play the usual way: at 3 after |31| they must «place a *cymbal* on the membrane», and from |33| a complex and very detailed part begins: timpanist I starts with a *glissé* «tremolando with hard felt sticks» lasting for seven bars (up to |35|); from 3 after |33|, timpanist II plays free notes but as fast as possible «with the sticks on the finger and the 'head' on the membrane»; from the next measure |34| timpanist III plays a rapid *glissé* «with triangle sticks»; finally, from 2 after |34|, timpanist IV plays without sticks or mallets, but «with the fingertips», «with the knuckles» (third bar) and «with the palm of the hands» (fourth bar). From |35| onwards, the other timpanists must also play the notes with their hands in a rapid exchange between them, beginning again with timpanist IV who starts «with the fingers», then moving on to II «with the fingertips» and to I «with the knuckles» (2 after |35|). Finally, all four play at the same time, on different rhythms, «with the palm of the hands» (third bar).

Another example of a strong dramatic effect can be found from |43| onwards. The sign reads «a tempo di marcia funebre» (i.e., «in the tempo of a funeral march») and for eight bars timpanist IV stubbornly repeats a four-tone accompaniment ($G^1, F\sharp^2, B^1, E^2$) in *ppp*. After these eight bars, at |44| timpanist III joins in with another four quavers repeated for six bars ($D^1, C^2, A^1, D\sharp^2$), with a gradual crescendo starting from *pp*. Timpanist II enters at |45|, not with ostinato quavers, however, but rather with syncopated rhythms

of semiquavers and quavers in the first half of the bar, to which timpanist I responds in the second half of the bar starting from |46| (i.e., six bars later). This section too projects an underlying sense of drama aimed at progressively creating a dense and solemn theatrical atmosphere. From |47| onwards we arrive at a *mf*, with timpanists I and II alternating more and more quickly to create an effect of chaotic accelerando that extends for twelve bars, until they reach the *fff* of the last bar.

In the last section of the work, the episodes fades out to the soft accompaniment of the timpani, first with the mute in *ppp* |53|, then without mute but in an extremely soft *ppppp*.

Notational features

De profundis di Cefalonia stands out in the instrumental and vocal production of Chailly for its use of experimental musical notations, particularly as they concern the timpani part. The kinship with one of the immediately preceding compositions, *Psicosi* for percussion instruments («Milan, 20 October – 6 November 1980»), seems clear.²⁹ In this surprising work for three large percussion groups, Chailly had the opportunity to give full rein to his creativity, thoroughly exploiting the suggestions of that «terza maniera ... di "allucinazione sonora" [«third manner ... of "sonic hallucination"»]³⁰ he was experiencing in that artistic period. This was nothing more than a summary of previous experiences enhanced by a new element – namely, altered states of consciousness.

The result was a musically shocking score, with a programmatic, markedly experimental approach to notation and timbre, which he had never explored before in his musical production. It is possible to trace influences by avant-garde movements, even though to speak of a musical avant-garde in the 1980s may seem a stretch. Yet these influences are evidence of the composer's ability to 'shed his skin' and make musical choices that were remarkably open-minded and unexpected, given his ostensible rejection of

²⁹ LUCIANO CHAILLY, *Psicosi* per strumenti a percussione, Padua, Zanibon, 1980.

³⁰ ID., *Le variazioni della fortuna* cit., p. 139. This so-called 'third manner' began in the early 1970s, after Chailly's first term as artistic director of La Scala in Milan (1968-1971). In subsequent years Chailly did not go on to identify possible new stylistic 'manners', and only outlined the first three: «neoclassical, post-Hindemithesque»; «dodecaphonic»; and «characterized by 'sonic hallucination' and, from a technical point of view, diluting serialism into structures that are, if not always deformed, deformed». *Ibid.*

this kind of artistic orientations.³¹ Chailly's brief remarks on *Psicosi* are eloquent in this regard: «I would not have been foreign to certain strands of the avant-garde later on, [...] provided, however, that the *object* justified it, that's for sure».³² Here, then, the object of the music can justify the use of expressive means that would otherwise be alien to one's poetics: the purpose of articulating three psychotic phases into music in and of itself justifies the use of unconventional and surprising notational strategies, performing practices and timbral solutions.

The parts assigned to the sixteen timpani in *De profundis* are deeply influenced by the experience of *Psicosi*. The passage where this kinship is most evident is at [7], where the notation, on one page opening, has a clear experimental intent, with very effective graphics that pertain also to the vocal part (see Figs. 5 and 6).

Even the vocal writing is not exempt from notational and timbral experiments, though mostly limited to the German-speaking choir. For this part Chailly uses five modes of sound emission, accurately illustrated in the «Technical Notes» at the beginning of the score (see Fig. 1). The peculiarities concern rhythm and sound emission. As for the rhythm, it can be either completely free, or marked in detail, while the sound emission is more meticulously prescribed: we find generic indications of pitches and two possibilities for intonation: «notes vaguely in tune, but colorless» and an emission almost sung, «but with an approximate and often throaty intonation».

In addition to these possibilities for the spoken part, Chailly employed other choral techniques, first and foremost the shifting of syllables between voices. The composer had used this technical device since the opera *Il mantello* (1959), and later made the following statement on it: «[the chorus] was constructed in such a way that the phrases, then the words and finally the syllables shifted, as if by osmosis, from one voice to another. I actually did not invent this system. Composers of the avant-garde movements had already used it, first and foremost Luigi Nono».³³ Indeed, Luigi Nono had used this technique in *Il canto sospeso* (in the last number, to be precise),³⁴ and it is also

³¹ For an in-depth examination of the fascinating relationship with the post-World War II avant-garde, see ALBERTO DELAMA, *Luciano Chailly e l'avanguardia. Un'indagine attraverso gli scritti*, in *Il suono conquistato e organizzato* cit., pp. 89-117.

³² CHAILLY, *I personaggi* cit., p. 27.

³³ ID., *Buzzati in musica* cit., p. 109.

³⁴ LUIGI NONO, *Il canto sospeso*, London, Eulenburg, 1995, pp. 84-88.

deployed on the very first page of his *Intolleranza 1960*³⁵ – to mention two scores that Chailly held in high regard, for different reasons.³⁶ This technique, which distributes syllables over several voices by breaking up the vocal line, can be found in select passages of *De profundis* encoded in a fascinating graphic surface (see Fig. 7). Considering instead the peculiar sound effects required of the vocal parts, in one passage choir III is instructed to make noises, as in 2 after |13|, where it accompanies the verses «Schreitet schwer | Ein düstres Heer» [heavy is the step | of a gloomy army] by beating their hands on their thighs, and shortly afterwards by «stomping their feet too».

We encounter a final example of 'avant-garde aura' in the controlled alea sections where either or the instrumental or vocal parts are asked to make free variations on given notes. This is the case of the section between |16| and |17|, where all the organs, in succession, either make variations on given notes, or play random notes on the pedalboard (a similar pedal practice is also found in the sections between |2| and |3| and between |11| and |13|). At |33|, on the other hand, it is the altos and tenors of choir I who vocalise freely on groups of fast notes. However, one may glimpse a kind of aleatory writing also in the rhythmically free sections, where the performers must find their way through the graphic spaciousness of the score suggesting either entrances or durations, as was already explained *a propos* of the examples in Figs. 5-6, and especially 3. In these cases, too, it helps to recall Chailly's words: when «justified by the *object*», all technical expedients are legitimate, even those apparently far removed from one's own aesthetic vision. Or again, when referring to the choral technique derived from Luigi Nono: «until then it had not interested me. There, however, it *worked for me*, and had its own *raison d'être*».³⁷ Thus, the *De profundis* is yet another instance where we come across highly experimental features that may be surprising in the context of Chailly's musical production, but since they are mainly used to create a chaotic, suspended, tense, dramatically vibrant and timbrally hallucinating atmosphere, it is not so surprising that the composer resorted to them. And, in all likelihood, they work for the listener as well.

³⁵ ID., *Intolleranza 1960*, Mainz, Schott Verlag, 2013.

³⁶ Chailly's appreciation of *Il canto sospeso* is found in CHAILLY, *I personaggi* cit., p. 94 ff. In 1961, referring to the first Venetian performance of *Intolleranza 1960*, the composer wrote: «a most daring work, booed from beginning to end, but of extreme interest», also comparing it to a meteor «in the grey firmament» along with Schönberg's *Moses und Aron*, which was performed for the first time in Italy at La Scala on 19 June of the same year (CHAILLY, *Storia della mia musica* cit., I, p. 226).

³⁷ CHAILLY, *Buzzati in musica* cit., p. 109.

Influence on subsequent compositions

From *De profundis di Cefalonia* Chailly derived several major sacred compositions of the 1980s and 1990s. The first in chronological order was the short and intense *Lux æterna* for mixed choir (1983).³⁸ It is dedicated to the memory of Renato Prinzhofer (1912-1982), the man of letters who, after Dino Buzzati, had most often collaborated with Chailly in writing opera librettos.³⁹ Their artistic partnership resulted in *La riva delle Sirti* (1957), *Markheim* (1965), *Sogno (ma forse no)* (1971-72) and *Il libro dei reclami* (1974).

The second most important adaptation of the *De profundis* is another sacred piece: the *De profundis "delle Vallette"* «for 3 sopranos (one internal), mixed choir and orchestra» (1990).⁴⁰ There are many parallels between the two compositions: the latter is in fact inspired by a tragic news event, as the composer states in the note he placed on the score:

In the spring of 1989, the management of the Vallette Prison in Turin invited RAI to perform a symphony concert with its orchestra (which I organised) at the prison, in the presence of the inmates.

A few days after that moving evening, a gruesome event occurred: a fire broke out at night in the women's ward of the prison, and in the relentless blaze ten women, locked in within those walls, lost their lives atrociously.

Again, Chailly was compelled to dedicate a solemn *De profundis* to a tragic event in civic life. After a hiatus of about ten years, the composer drew heavily from the previous composition, stripping it down and changing the instrumental forces: we no longer find three choral blocks singing in different languages, and the instrumental accompaniment (so unusual in the first composition) is now orchestrated. Nevertheless, there are conceptual parallels: the first of the two episodes – «L'incendio, *Arsit focus*» and «*De profundis* (Psalm 130)» – is an «abridged version of the *De profundis* in Ita-

³⁸ LUCIANO CHAILLY, *Lux æterna* for mixed choir, Rome, Pro Musica Studium, 1989. In the Fondo Chailly there is no manuscript of the autograph of this work. I have determined the date of composition thanks to Chailly's correspondence with the publisher in APTN, LC, n. 784.

³⁹ Finding biographical data on the scholar is not easy. No exhaustive information is available in online resources, and Prinzhofer's year of death was only found in the Luciano Chailly Yearbook, which was compiled in 1982 (APTN, LC, no. 1285).

⁴⁰ APTN, LC, nos. 30-33, 364-365.

lian»⁴¹ based on a dramatic exchange between two inmates who paraphrase the psalm. The theatrical dimension is not lacking either, with the large symphony orchestra permeating the soundscape; here, again, the score proposes truly original semiographic solutions, with avant-garde features worthy of detailed analysis and critical assessment.

The third major work composed in the wake of the *De profundis di Cefalonia* is "Oratio" (*dall'Officium defunctorum*) for mixed a cappella choir (1992).⁴² Though not occasioned by a tragic event in civic life, it is dedicated to a musician who played an important role in the composer's life, as the author explains in the «Technical Note» preceding the score:

The *Oratio pro uno defuncto* (such is the full title in the *Ufficium defunctorum*) was composed in memory of one of the musicians I most admired, and one of the friends I most loved: Piero Guarino.⁴³ This explains the inspirational, expressive emotionality and the sound sweetness I sought on a technical level, particularly in harmony. The work moves across the chromatic continuum but it is not a twelve-tone composition. Quite the opposite, the harmonic determinations derived from the two chords supporting the final *nostrum* of the verse (two traditional 11th and 13th chords) are realised by means of chordal entities that reconcile the tonal, whole-tone, diatonic and chromatic modes. One of the few serial moments is in the closing *Requiem*. Here, beginning with the *dona eis Domine*, the twelve tones are divided into four sections, and each of the four voices is confined, with continuous rhythmic permutations, only within the three sounds assigned to it, thus evoking a sense of a vague, dreamy lullaby, in an emotional contemplating of the mystery of death.

Thanks to this introductory note, we can identify a technical device derived from the original work (the *De profundis di Cefalonia*), namely an in-

⁴¹ Typewritten note containing the texts of the composition, APTN, LC, no. 33.

⁴² APTN, LC, nos. 30, 370-371. The composition was first performed on 13 September 1992 in the basilica of San Gavino in Porto Torres by the Coro Polifonico Turritano conducted by Antonio Sanna.

⁴³ Piero Guarino (1919-1991) was a pianist, conductor, composer, teacher and director of the conservatories of Sassari and Parma. Husband of cellist Donna Magendanz, with whom he had a long concert career, he was close to Chailly and his family from the early 1960s; he also recorded many of Chailly's compositions for piano solo and ensemble. He wrote the entry: "Chailly. Family of Italian musicians", in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, directed by Alberto Basso, II, Turin, UTET, 1985, p. 187 ff. The tenth anniversary of Guarino's death was marked by the publication of the book *Piero Guarino. La vita e la musica*, edited by Micaela Guarino, Bologna, Albisani, 2012, with a companion CD.

sistent use of three notes – which, distributed over the four voices, cover the chromatic continuum – as a «vague, dreamy lullaby» for part of the composition. As with other compositions of his, Chailly left no written record of the development process and pre-compositional techniques of the work itself, but in the case of this enchanting section we are able to draw some relevant information from a later remake.

Comparing the common passages of the four compositions we notice slight variations in the notation; these are given in the musical examples below:

Adagio ♩ = 50

17 *lunga*
ppp

Sopr. De pro-fun-dis De pro-

Contr. *ppp* De pro-fun-dis De pro - - - fun-

Ten. *ppp* De pro-fun-dis De pro -

Bassi *ppp* De pro-fun-dis De pro - - -

18 (8+2) *p*

S. - - fun - dis - cla - ma - vi ad te

C. dis - cla - ma - vi ad te

T. fun - dis - cla - ma - vi ad te

B. - fun - - - dis - cla - ma - vi ad te

Ex. 1 – Luciano Chailly, *De profundis di Cefalonia*, pp. 20-22; APTN, LC, n. 27

(2+3)

S. *mf* > *p* *pp*
Do - mi - ne: Do - mi - ne e - xa - u -

C. *mf* > *p* *pp*
Do - mi - ne: Do - mi - ne e - xa - u - di

T. *mf* > *p* *pp*
Do - mi - ne: Do - mi - ne e -

B. *mf* > *p* *pp*
Do - mi - ne: Do - mi - ne

S. *pp*
di - vo - cem me - am.

C. *pp*
vo - cem me - am.

T. *pp*
xa - u - di vo - cem me - am.

B. *pp*
vo - - - cem me - am.

Ex. 1 – Luciano Chailly, *De profundis di Cefalonia*, pp. 20-22; APTN, LC, n. 27 (continued)

Molto lento ($\text{♩} = 40$)

pppp *p*

Sopranì
Lux — æ - ter - na lux — æ -

Contralti
pppp *p*
Lux — æ - ter - na lux æ - ter -

Tenori
pppp *p*
Lux — æ - ter - na lux — æ -

Bassi
pppp *mf* *ppp* *p*
Lux — æ - ter - na lux — æ -

4

S. *pp* *f*
- - ter - na — lu - ce - at e - is

C. *pp* *f*
- - na — lu - ce - at e - is

T. *pp* *f*
- - ter - na — lu - ce - at e - is

B. *pp* *f*
- - ter - - - na — lu - ce - at e - is

(2+3) $\text{♩} = \text{♩}$

Ex. 1 – Luciano Chailly, *De profundis di Cefalonia*, pp. 20-22; APTN, LC, n. 27 (*end*)

7 *pp* (2+3+3)

S. Do-mi-ne Do - mi - ne Do - mi - ne

C. Do - mi-ne Do - mi-ne Do - mi - ne

T. Do - mi - ne Do - mi - ne Do - mi - ne

B. Do - mi-ne Do - mi - ne

Ex. 2 – Luciano Chailly, *Lux aeterna*, Rome, Pro Musica Studium, 1989, p. 5-6; APTN, LC, n. 210, 490

Molto lento ($\text{♩} = 44$) (5+3) (2+3)

Sopr. *ppp* De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te Do - mi - ne: *mf* > *p*

Contr. *ppp* De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te Do - mi - ne: *mf* > *p*

Ten. *ppp* De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te Do - mi - ne: *mf* > *p*

Bassi *ppp* De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te Do - mi - ne: *mf* > *p*

18 *p* *mf* *pp*

S. Do-mi-ne e - xa - u - di vo - cem me - am.

C. Do - mi-ne e - xa - u - di vo - cem me - am.

T. Do-mi - ne e - xa-u - di vo - cem me - am.

B. Do - mi-ne e - xa-u - di vo-cem me - am.

Ex. 3 – Luciano Chailly, *De profundis "delle Vallette"*, p. 25 sg.; APTN, LC, n. 33

Molto lento ($\text{♩} = 44$)

$\text{♩} = \text{♩} (2+3)$ $\text{♩} = \text{♩} (6+3)$

Soprani
 In - cli - na Do - mi - ne a - u - rem tu - am

Contralti
 In - cli - na Do - mi - ne a - u - rem tu - am

Tenori
 In - cli - na Do - mi - ne a - u - rem tu - am

Bassi
 In - cli - na Do - mi - ne a - u - rem tu - am

(2+3) **A** $\text{♩} = \text{♩}$

S.
 ad pre - ces nos - tras qui - bus

C.
 ad pre - ces nos - tras qui - bus

T.
 ad pre - ces nos - tras qui - bus mi -

B.
 ad pre - ces nos - tras qui - bus

Ex. 3 – Luciano Chailly, *De profundis "delle Vallette"*, p. 25 sg.; APTN, LC, n. 33 (end)

7

S. *mf* *pp* *fp* **B**

mi - se - ri - cor - di - am tu - am sup - pli - ces de - pre -

C. *mf* *pp* *fp*

mi - se - ri - cor - di - am tu - am sup - pli - ces de - pre -

T. *mf* *pp* *fp*

se - ri - cor - di - am tu - am sup - pli - ces de - pre -

B. *mf* *pp* *fp*

mi - se - ri - cor - di - am tu - am sup - pli - ces de - pre -

Ex. 4 – Luciano Chailly, "Oratio" (dall'*Officium defunctorum*), p. 1; APTN, LC, no. 371

Below is also the *incipit* of the three versions of *Requiem æternam*, evoking the effect of a «vague, dreamy lullaby» starting with the «dona eis Domine», as mentioned by the author. In this case, as in other compositions, the sound effect is striking: it does not sound serial, but goes straight to the goal, i.e., the author's expressive intent. Chailly's music is supported by a most solid pre-compositional structure, but this does not override the sound result, which engages the listener in a fruitful dialogue. We may also note that, compared to the earlier *De Profundis*, the writing is significantly simplified at the rhythmic level, perhaps to achieve a more linear structure and, apparently, greater ease of performance.

48 **Molto lento** ♩ = 40

ppp

Sopr. Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

Contr. *ppp* Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

Ten. *ppp* Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

Bassi *ppp* Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

p

S. do - na e - is Do - mi - ne.

C. *p* do - na e - is Do - mi - ne.

T. *p* do - na e - is Do - mi - ne.

B. *p* do - na e - is Do - mi - ne.

Ex. 5 – Chailly, *De profundis di Cefalonia*, p. 43; APTN, LC, n. 27

31 **Lentissimo** (♩ = 40)
ppp

Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

Coro

Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

32

do - na e - is Do - mi - ne

Coro

do - na e - is Do - mi - ne

do - na e - is Do - mi - ne

do - na e - is Do - mi - ne

Ex. 6 – Luciano Chailly, *De profundis "delle Vallette"*, p. 37; APTN, LC, n. 33

H Stesso tempo [$\text{♩} = 40$]

ppp

Soprani
 Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

Contralti
 Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

Tenori
 Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

Bassi
 Re - qui - em re - qui - em æ - ter - nam

I *p* **L**

S.
 do - na e - is Do - mi - ne.

C.
 do - na e - is Do - mi - ne.

T.
 do - na e - is Do - mi - ne.

B.
 do - na e - is Do - mi - ne.

Ex. 7 – Luciano Chailly, “Oratio” (dall’*Officium defunctorum*), p. 5; APTN, LC, no. 371

The following musical example outlines the structure of what the composer describes as «one of the few serial moments [...] starting with the *dona eis Domine*». This is one of the emblematic cases of Chailly’s latitude in his approach to serialism: rather than creating a twelve-tone construction, there is a palpable desire to saturate the sound texture by covering the entire chromatic series. The twelve pitches are divided among the four voices, and each of them continuously repeats the three notes assigned to it, varying only the rhythmic articulation. Consequently, the chromatic series is exhausted horizontally but not vertically, since the notes are repeated without changes in pitch.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.). Each voice part is on a separate staff. The Soprano part consists of three whole notes: G4, B4, and D5. The Contralto part consists of three whole notes: F#4, A4, and C5. The Tenor part consists of three whole notes: F#4, A4, and B4. The Bass part consists of three whole notes: G3, F#3, and E3. The notes are distributed across the four voices, with the Soprano and Bass parts having the most distinct pitches.

Ex. 8 – Distribution of pitches from «dona eis Domine».

Since investigation at the Fondo Chailly is still in progress, the existence of further adaptations of these scores cannot be ruled out. Future research may uncover other compositions indebted to the *De profundis di Cefalonia*, or even other adaptations of it.

Conclusions

In this contribution we have taken a first look at a dense, complex composition ripe with religious, ethical and civil implications. The score effectively merges the sacred and the secular spheres, taking on theatrical connotations but without actually representing a war conflict on stage. The conflicting sides, involved in a heinous massacre on the battlefield, here make peace and join forces for one final goal: to attain transcendence beyond the earthly dimension. In this respect, the words the composer himself published years later seem particularly suggestive: «The 'speravit anima mea' of *De Profundis* brings to my mind the thought of the end». This score is almost an outlier in Chailly's repertoire: it was the occasion that deeply inspired him to produce a work ripe with ideas and exceptional graphic solutions, which until then had been little explored. There is no doubt that at the beginning of the 1980s, in a new period of creative stimuli, Chailly breathed new life into his compositional output, bolstered by his experience and by his ever lively, insightful, advanced and original musical craftsmanship. Although this

is certainly not an easy score to perform due to its spacial arrangements, its unusual instrumental forces, and the high level of playing technique required of the musicians, a performance of the work would certainly do justice to the author's robust and vital musical thought, which only awaits the dedicated study and interpretive acumen of the performers. It is my hope that this study will contribute to generating attention for this and other valuable compositions by Luciano Chailly and to increasing the level of appreciation for them, also through concert performances.

[Più lento $\text{♩} = 42$]

cresc.

S. a - ni - ma me - a in

C. *cresc.* U spe - ra - vit a - ni - ma me - a in

T. *cresc.* U spe - ra - vit a - ni - ma me - a in

B. *cresc.* uniti e - j - us spe - ra - vit a - ni - ma me - a

f

S. Do - - - mi - no.

C. *f* Do - - - mi - no.

T. *f* in - - Do - mi - no.

B. *f* in - - Do - mi - no.

Ex. 9 – Luciano Chailly, *De profundis di Cefalonia*, p. 30; APTN, LC, n. 27

- C -

Note tecniche

- 1) Disposizione delle masse = il I Coro sin il più lontano possibile - Il II Coro deve essere vicino agli Organi - Il III Coro vicino ai Timpani
- 2) Il I Coro (a cappella) può essere aiutato da un Harmonium, invisibile e insensibile -
- 3) Per il II Coro = nelle note tenute con parole, ogni cantore canta sillaba ad libitum, mentre nelle successioni libere di note ritate il maestro può fissare una ritmica orientativa.
- 4) Per il III Coro la grafia va interpretata così:
 - a) ϕ gehen Sie zurück | = parlato completamente libero.
 - b) ϕ $\uparrow > \square \uparrow$ = parlato libero ritmico.
 - c) ϕ $\square \downarrow$ oppure: $\uparrow \times \downarrow$ = parlato ritmico, con indicazione generica delle alterze.
 - d) ϕ $\times \uparrow \times \uparrow$ = note vagamente intonate, ma non timbrate.
 - e) ϕ $\sim \uparrow \# \uparrow$ = quasi cantato, ma con intonazione approssimativa e spesso gutturale.

Fig. 1 - Luciano Chailly, *De profundis di Cefalonia*, p. «C»; APTN, LC, no. 27. Courtesy of the Archivio provinciale di Trento

Piu lento

2/8 = 48 3/16 23/16 34/16 223/16 332/8

22

in vo-cem de-pre-ca-ti-o-nis me-ae

23

Lento liberamente (con un giro ritmico)

per-chie? per-chie? per-chie? per-chie?

Lento (al solista)

24

per-chie? per-chie? per-chie? per-chie?

Fig. 3 – Luciano Chailly, *De profundis di Cefalonia*, p. 26; APTN, LC, n. 27. Courtesy of the Archivio provinciale di Trento

13

15 *Allegro* (♩ = 58)

(battendo le mani sulle cosce)

p *usc.*

Schreit tet schwee ein die-tes He-er.

(strofinando la pelle con le mani bagnate)

(battendo le mani sulle corde)

p *usc.*

continua

(come bariti immassiosi)

(con preoccupazione)

Don-de ren-go-no?

(con timore) chi so-no?

(in angoscia) chi so-no?

chi so-no?

mp *usc.*

mf *usc.*

(battendo anche i piedi)

Schreit tet schwee ein die-tes He-er. Schreit tet schwee ein die-tes He-er.

(battendo anche i piedi)

dim. poco alla volta

dim. poco alla volta

Fig. 4 – Luciano Chailly, *De profundis di Cefalonia*, p. 15; APTN, LC, n. 27. Courtesy of the Archivio provinciale di Trento

9

III Coro

Ten. (div. a 2)

ripetere crescendo e stringendo

Bassi (div. a 2)

ripetere crescendo e stringendo

I Timpa.

Ritmi veloci e incalzando sempre più

cresc.

II Timpa.

Ritmi veloci e incalzando sempre più

cresc.

III Timpa.

Ritmi veloci e incalzando sempre più

cresc.

IV Timpa.

Ritmi veloci e incalzando sempre più

cresc.

36 Calmò $\downarrow = 52$ 33 (2+3) (3+2) (2+3)

Sopra (div.) p A cu ad rec-tor;

Contr. (div.) p qu-e

I Coro $\downarrow = 52$ p sto-di

Tenore (div.) p a-na-ti-ti-na

Bassi (div.) p a-na-ti-ti-na

Fig. 7 – Luciano Chailly, *De profundis di Cefalonia*, p. 33; APTN, LC, n. 27. Courtesy of the Archivio provinciale di Trento

ALBERTO DELAMA

Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia
alberto.delama@unitn.it

Abstract

Luciano Chailly (1920-2002) composed *De profundis di Cefalonia* between 1980 and 1981. The composition, a wide-ranging work employing three choirs, three electronic organs and sixteen timpani, is dedicated to the memory of the Italian soldiers of the Acqui Division who were killed by the Nazis on the Greek island of Cefalonia in September 1943. The choirs sing texts in Italian, German, and Latin; the literary sources are poems by Giuseppe Ravegnani (a scholar and a relative of the composer), Kurt Eisner and Alfons Petzold, and the Latin Psalm 130, *De profundis*.

The composition stands out in Chailly's musical production for its daring experimentalism, surprising in many respects, and for its equally experimental notational solutions, particularly for the voice and percussion parts. The *De profundis di Cefalonia* is one of the composer's few works that reflect his religious inspiration and ethical-civil commitment in virtually equal measure. Its musical gestures display a notable theatricality, typical of Chailly's output.

Keywords

Luciano Chailly, musical experimentalism, 20th-century choral music, music and war, *De profundis*

English translation by Elisabetta Zoni

JESSE RODIN

*Performing Josquin in 2021: A New Approach*¹

in collaboration with members of Cut Circle Ensemble: Bradford Gleim (Artistic Advisor and tenor); Jonas Budris (altus), Corrine Byrne (superius), Lawrence Jones (altus), Sonja DuToit Tengblad (superius) e Paul Max Tip-ton (bassus)

Performing polyphony – talk about a subject on which everyone has an opinion. So many factors conspire against honest engagement with the problem: a dearth of contemporary writings on performance practice; musical sources that fail to tell us the many things that singers of the period didn't need to be told; and a series of interlocking modern performance traditions that can't help but impinge on our thinking. Today I would like to ask: can we do anything to get closer to a sound for Josquin des Prez that does justice to the music's aesthetic goals?²

For the past several decades, performances of Josquin's vocal music have favored an approach that seems to have been developed mainly in the United Kingdom in the 1970s by David Wulstan and expanded in the early 1980s by groups such as the Tallis Scholars and the Hilliard Ensemble.³ This ap-

¹ This essay is a lightly modified version of a paper presented on the 500th anniversary of Josquin's death at the international conference *Cantare la polifonia da Josquin a Philippe de Monte | Singing Polyphony from Josquin to Philippe de Monte* (Arezzo, 25-27 August 2021). I have chosen to allow most elements of the original, orally delivered text to stand. My thanks to the members of Cut Circle who joined me in presenting this material. I am especially grateful to Bradford Gleim, Sonja DuToit Tengblad, and Corrine Byrne, professors of voice at, respectively, the Berklee College of Music, Wellesley College, and the Longy School of Music, for sharing their thoughts on various aspects of vocal theory and pedagogy. I am also grateful to the Fondazione Guido d'Arezzo, above all Lorenzo Donati, Alfredo Grandini, Cecilia Luzzi, and Stefano Mengozzi, who at every turn has been ready with a helping hand.

² For discussion of some of these issues in a slightly different context, see JESSE RODIN, *The Songbook as Sensory Artifact*, in *Sensory Reflections: Traces of Experience in Medieval Artifacts*, edited by Fiona Griffiths and Kathryn Starkey, Berlin-Boston, De Gruyter, 2018, pp. 22-49.

³ An early example is *The Clerkes of Oxenford*, directed by David Wulstan, *Music of Thomas Tallis & John Sheppard* (EMI Classics, 1974). Even Wulstan's approach was arguably not so very novel, in that it emerged fairly seamlessly out of the Anglican choral tradition of the 1930s and following; see TIMOTHY DAY, *I Saw Eternity the Other Night: King's College*,

proach has much to recommend it: good tuning, rhythmic accuracy, and vibrato-free singing that makes it possible to hear the individual lines – all features that helped spark an appreciation of Renaissance music by a generation of enthusiasts and scholars, myself included. By now most of Josquin’s securely attributed works are available in high-quality recordings that adopt this general performance style.⁴

Still, with every approach come benefits and costs – and significant drawbacks can be associated with a sound that emerged out of the *bel canto* and Anglican choral traditions and through experience with much later sixteenth-century repertoires. On reflection it seems likely that however attractive, the sound for Renaissance polyphony made popular some four decades ago and still in vogue today would have been unfamiliar to listeners in the years around 1500.

For the period of Josquin’s activity as a musician – let’s call it 1460-1520 – we possess a wealth of musical sources, alongside payment records, legal documents, scattered visual depictions of performing musicians, and a few treatises, commentaries, and letters that offer insight about performance aesthetics. This may sound like a lot – but as is well known, with respect to performance practice the documentary record is in fact thin. In most cases it is difficult or even impossible to draw firm conclusions. And even where firm conclusions are possible, we must always ask how far they apply. On some subjects, after all, what was popular in Florence may have been unthinkable in Arezzo.

Cambridge, and an English Singing Style, London, Allen Lane/Penguin, 2018. The Tallis Scholars, directed by Peter Phillips, made their debut in 1980 with *Allegrì, Miserere, Palestrina, Missa Papae Marcelli; Mundy, Vox patris caelestis* (Gimell Records). Their earliest recording of music by Josquin (*Missa Pange lingua; Missa La sol fa re mi*) appeared with the same label in 1986.

⁴ The Tallis Scholars, for instance, recently concluded a series of recordings devoted to twenty of the thirty-three mass cycles somewhere attributed to Josquin. See, most conveniently, <https://www.gimell.com/all>. More generally, the recording catalogue is weighted toward a small collection of pieces that has achieved notoriety in modern times, even if a number of these (e.g., *Absalon fili mi* and *Mille regretz*) is probably spurious. By contrast, several secure or provisionally attributable works (e.g., *Factum est autem, Qui habitat*, and *Je n’ose plus*) have been recorded hardly at all. With respect to the masses, fourteen cycles are plausibly attributable to Josquin. Overall, the number of authentic works stands at about 103. See JESSE RODIN, *The Josquin Canon at 500, with an Appendix Produced in Collaboration with Joshua Rifkin*, «Early Music», 2022, caab62, available at <https://doi.org/10.1093/em/caab062> (all the websites referenced here and below were last accessed on 1 February 2022).

One of the richest texts we have, and also a good example of the challenges the surviving evidence poses, is the 1471 treatise *De modo bene cantandi* by the German theologian and preacher Conrad von Zabern.⁵ At first blush this treatise, the earliest known manual of practical singing technique, would appear to contain a wealth of information. Most tantalizing, as Joseph Dyer has noted, is the impressive number of injunctions Conrad makes—and as we all know, writers who attack generally do so because the practices they are attacking are prevalent. Conrad doesn't like rough, coarse singing, which he associates with rural environments; it is better to be refined, that is, urbane. In particular, he hates it when singers hold high notes longer than other notes; when they use the extremes of their ranges; when they sing 'h' on a melisma; when they sing the wrong vowel; and when the singing is nasal, forced, not together, or out of tune. He is also against «singing high notes with an unstintingly full and powerful voice», a style he goes on to call «careless» and to liken to «shouting», and which leads him to compose the hilarious couplet:

Ut boves in pratis, | sic vos in choro boatis.⁶
Like cows in the meadow, so do you in the choir bellow!

At the same time, Conrad doesn't like it when musicians sing sleepily and lifelessly. He advocates animated, affective, joyful performances.

Conrad's text is rich in detail and highly entertaining – but I can think of at least four reasons why we should treat it with caution. First, he was writing not for professional polyphonists, but for monastic singers performing liturgical chant. The aesthetic principles he articulates may simply not be relevant to polyphony. Second, Conrad was a churchman and a reformer who openly opposed non-notated polyphony as well as the introduction of vernacular songs into the liturgy. This is not a treatise by someone who would have appreciated the polyphonic masses sung in Ercole d'Este's court. Third, Conrad was German. Compared to the world-class musical establishments at Milan, Rome, the French royal court, and Condé-sur-l'Escaut, he was working in polyphonic backwaters (Strasbourg, Basel, and Mainz); can we really take his views on singing as representative? Fourth, his criticisms – note in particular his dislike of powerful, trumpet-like voices – may point to practices that

⁵ See JOSEPH DYER, *Singing with proper refinement from "De modo bene cantandi" (1474) by Conrad von Zabern*, «Early Music», VI, 2, 1978, pp. 207-227; and ID., *The Voice in the Middle Ages*, in *The Cambridge Companion to Singing*, edited by John Potter, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 165-177.

⁶ See DYER, *Singing with proper refinement* cit., pp. 216 f. and *passim*.

were actively cultivated by enthusiasts. Indeed reading between the lines, it seems likely that loud, demonstrative, showy, trumpet-like singing was common, even if many conservative churchmen didn't like it.

It is worth underscoring these points because some have been too quick to read into texts like Conrad's aesthetic values that they themselves would like to see projected onto the music of the distant past – aesthetic values that, to paraphrase Christopher Page, may tell us above all about modern academic sensibilities.⁷ In fact Page himself tends to reify those sensibilities in his performances, which in many ways uphold a by now classically English choral ideal.⁸ Which brings us to a second and ultimately more important issue: the too often unexamined origins of the modern sound for Renaissance polyphony.

I have been listening to early recordings of English choral ensembles, which include some extremely beautiful examples. I have also been reading about the origins of what we very loosely call the *bel canto* technique, including a fascinating dissertation by Sarah Potter on English vocal pedagogy.⁹ Let me summarize what seem to be the most salient points.

Today most teachers of classical voice instruct their students to lower the larynx by default. In singing and in speech, a low laryngeal position facilitates a sound that, to resort unavoidably to metaphors, is round, spacious, and resonant. But in fact the cultivation of the low larynx in the West is a very recent phenomenon, dating only to the 1830s, as can be observed in the writings

⁷ See CHRISTOPHER PAGE, *Discarding Images*, New York, Oxford University Press, 1993.

⁸ See ID., *The Performance of Songs in Late Medieval France: A New Source*, «Early Music», X, 4, 1982, pp. 441–450: 441. Page describes a then prominent strand of the early music movement ca. 1980 that privileged «individualized lines ... a polyphony which is extrovert and almost heraldic in color, which is candid, even naïve». Some of the practices against which Page was doubtless reacting – strange instrumental doublings, mixtures of historical and ahistorical instruments, and so on – must have been maddening for a scholar interested in historically informed performance. Nonetheless, one senses in Page's writings and performances with “Gothic Voices” a determined jettisoning of the baby with the bathwater, that is, a hard rejection of timbral heterogeneity, as if this practice were inseparable from what he considers to be ahistorical uses of instruments. See also ANNA ZAYARUZNAYA, *Intelligibility Redux: Motets and the Modern Medieval Sound*, «Music Theory Online», XXIII, 2017 < <https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.2/mto.17.23.2.zayaruznaya.html>, and the literature cited there. Zayaruznaya rightly notes that «the timbre of Gothic Voices was inherited perhaps too readily from the English choral tradition». In what follows I seek to connect Zayaruznaya's advocacy of heterogeneous timbres to the history of vocal technique.

⁹ SARAH POTTER, *Changing Vocal Style and Technique in Britain during the Long Nineteenth Century*, Ph.D. diss., University of Leeds, 2014, especially ch. 2, and the literature cited there.

of the Spanish singer and vocal pedagogue Manuel García II. Historically speaking the 1830s are yesterday. It is impossible to imagine the pervasive application of this technique in the years around 1500.

Now let us consider the Anglican choral tradition, which inspired groups like the Tallis Scholars. By the early twentieth century the spacious low larynx had been naturalized as an aesthetic ideal. What is interesting is what happens when choirboys learn to sing in this aesthetic context.¹⁰ Boys naturally have smaller voices with little or no vibrato. The best English choirs were therefore able to produce an often stunningly beautiful, pristine, ‘angelic’ sound – a sound that is rounded and relatively clear. When applied to Renaissance polyphony, the absence of vibrato, in particular, allows the individual lines to be heard, which seems like a *sine qua non* for this repertoire, with its emphasis on independent, rhythmically active melodic lines. Thus, the early music sound is born. All the Tallis Scholars had to do was adapt this same sound to professional adults.

I am passing over a lot, and I am simplifying a lot – but I want to insist that this is a core piece of the puzzle. If we approach the era of Josquin through the idea that a low laryngeal position was, although possible, almost certainly not cultivated as a default, we find ourselves in unfamiliar aesthetic waters. In classical singing today a low laryngeal position translates to a throat that is pervasively ‘open’, as when we yawn. Giving up on this principle does not generate a single, unitary alternative. But broadly speaking, we can talk about a more ‘speech-like’ space within the vocal tract that causes the larynx not to drop but remain in a position that is more or less that of talking. This in turn can make vowels and timbre seem, to resort once again to metaphor, much brighter and more forward. Some of us have been taught to believe that this bright, mid- or high-laryngeal approach sounds rough or ‘untrained’, as with a folk or pop musician. But of course we all know and appreciate other uses of the voice. And we all know that many pop singers are highly trained. There is a reason we love Stevie Wonder and Mia Martini.

¹⁰ Note that the preferred low laryngeal position need not be actively trained, but can rather be cultivated through practical experience. By way of example: at a children’s choir rehearsal I observed in Los Altos, California in 2019, the well-meaning director responded to the sound she was hearing by saying: «Don’t sing like this [she demonstrated a high-laryngeal production that she took to be ugly]; sing beautifully, like this [she demonstrated a sound produced with a dropped larynx]». The deeply rooted value judgments that underpin such comments are too often unexamined, and can be poisonous to a person’s sense of the quality of their own voice. In any case one can see how a simple demonstration by a choir director, or even the experience of standing next to someone who sings in the ‘right’ way, can have the desired effect without the larynx being referenced even once.

It also can't be totally irrelevant that virtually no one naturally speaks with a low larynx,¹¹ and that the overwhelming majority of vocal traditions around the world prefer a high or middle larynx, which are used to create many different effects. Trawling through YouTube turns up an avalanche of examples, a tiny sampling of which can serve to make this very general point. I invite readers to listen to a series of polyphonic performances from ensembles based in:

1. Georgia: <<https://www.youtube.com/watch?v=rg8xrdbnH8E&t=110s>>
2. Madagascar: <<https://www.youtube.com/watch?v=1fs1d7wn9Qw&t=7s>>
3. France (Pyénées): <<https://www.youtube.com/watch?v=HbBH13O1ow8&t=117s>>
4. United States (Destiny's Child): <<https://www.youtube.com/watch?v=sQgd6MccwZc>>
5. China (Dong Singers): <<https://www.youtube.com/watch?v=wwOxih86Tlk&t=102s>>
6. Sardinia: <<https://www.youtube.com/watch?v=z-m3V1cwnPY&t=79s>>

The last two examples are especially interesting because they feature high-laryngeal production in reverberant acoustics. To the extent that these acoustical environments mimic those of a fifteenth- or sixteenth-century church, one can see how the reverberation 'softens' the 'harshness' – the scare quotes draw attention to the inevitable value judgments that attend the still unavoidable metaphors – of high-laryngeal vocal production.

Let me be clear: I am not suggesting that these traditions are all the same, nor am I suggesting that we should pick one and copy it. On the contrary, my point is that there are many different ways polyphonic music can sound good. What I think unites these heterogeneous traditions, and where I see a connection to what Cut Circle is doing, is in a widespread preference for what Hans Gumbrecht calls «presence», here a bright, extroverted sound that brings the details of the music literally and metaphorically forward.¹²

What Cut Circle is doing is not only about the larynx. From the long fifteenth century we have descriptions of public crying of a kind that today would make most of us blush: extreme expressions of emotion were not just common, but required.¹³ We have shawms and crumhorns, double-reed instruments that create wonderfully bright, forceful sounds. And we have images of singers

¹¹ Of course, one can train oneself to do so, as with so many other uses of the voice. Radio announcers, for instance, often cultivate a low laryngeal position, presumably in an effort to sound 'professional' and 'smooth'.

¹² HANS ULRICH GUMBRECHT, *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford, California, Stanford University Press, 2004.

¹³ These are described most memorably in JOHAN HUIZINGA, *Autumnside of the Middle Ages*, eng. trans. Diane Webb, edited by Graeme Small and Anton van der Lem, [Leiden], Leiden University Press, 2020 (orig. ed. *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem: H.D. Tjeenk Willink, 1919).

standing close to one another, deep in concentration, whether in Luca della Robbia's *Cantoria* (figure 1) or Jan van Eyck's *Ghent Altarpiece*.¹⁴ None of this evidence points to – metaphors again – the blended, distant, dark, polite, emotionally detached style that is so common today in performances of Western polyphony. I wonder how much of this style is about the emergence of the early music performance tradition out of buttoned-up Oxford and Cambridge. And I wonder how much of it is about fear – fear of displaying emotion in the context of academics and of older, conservative audiences.



Fig. 1 – Luca della Robbia, *Cantoria*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo, (dettaglio), <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Cantoria_di_luca_della_rob-bia_01.JPG&oldid=567154591> [accessed 7 luglio 2022]

So now the question becomes: once we strip away that for which we have no supporting evidence, what is left? And how do we adapt what is left to the needs of this repertoire? Let's remind ourselves of some basics. As many won-

¹⁴ For a closeup of the latter, see the cover of Cut Circle's album *Messes Anonymes: Missa Gross senen, Missa Lardant desir* (Musique en Wallonie, 2021), viewable at <<https://www.musiwall.uliege.be/product/messes-anonymes>>.

derful ensembles since at least the 1970s have demonstrated, this music rests on a foundation of perfect intervals whose tuning must surely have been a priority at the time. It is also a virtuosic repertoire in which the singers must collectively establish a stable beat against which everything, above all dissonances, is calculated. Visually the singer receives no information about what the other voices are doing. To paraphrase a comment of David Fallows, whereas in Schumann there are many bar lines but you ignore them, in this repertoire there are none but they are extremely important. *Pace* Thomas Binkley, rhythmic accuracy is indispensable. If you have performed a piece like Josquin's *Virgo salutiferi* from the original sources (figure 2 and example 1), you will know that with this repertoire you *must* cultivate, nay, revel in rhythmic precision, lest the train go off the rails.¹⁵ It's not for nothing that they called it *musica mensurabilis*.



Fig. 2 – *Virgo salutiferi*, *altus primus*, mm. 1-51 in London 1070, fol. 69r. This image is reproduced here by kind permission of the Royal College of Music Library

¹⁵ The London 1070 copy of *Virgo salutiferi* is viewable at <<https://www.diamm.ac.uk/sources/2033>>. For comparison, see the copy in Vatican 42 (fol. 89r) at <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Capp.Sist.42>. Sustained and precise coordination is necessary in part because the *altus primus* is one of three rhythmically active voices in this piece. For a full score see <<https://josquin.stanford.edu/work/?id=Jos2513>>.

64

gra - - ti - a ple - - - na,
 - - - ret or - - - - bi, Non - dum di -
 - - - - bi, suc - cur - re - ret or - - - - bi,
 ple - - - na,
 or - - - - bi, or - - - - bi, or -

70

stine - - - - - to jus - se -
 Non - dum di - - - - stine - - - - to ju - se -
 - - - - bi, Non - dum di - - - - stine - - - - to ju -

Ex. 1 – *Virgo salutiferi*, mm. 65-75

A related issue is adopting tempi that are supported by the sources. The Tallis Scholars helped establish the convention that the *Christe* of a mass should be sung more slowly than the first *Kyrie*.¹⁶ This is wrong. Josquin and his contemporaries usually notate the first *Kyrie* under Circle, a moderate triple meter. For the *Christe* they usually switch to Cut-C, a faster duple meter. The effect is acceleration, not deceleration.¹⁷

¹⁶ This approach can be heard already in both *Kyrie* settings on the album *Missa Pange lingua*, *Missa La sol fa re mi*, and more generally in the ensemble's tendency to slow down whenever Circle gives way to Cut-C (e.g., «*Qui tollis*», «*Et incarnatus est*»). Two other approaches popularized by the Tallis Scholars are to randomly accelerate at «*Quoniam tu solus sanctus*» (from the *Gloria*) and «*Et resurrexit*» (from the *Credo*) and to sing the «*Agnus dei III*» at an extremely slow tempo, irrespective of the mensuration sign. On the «*Agnus dei III*» see RICHARD SHERR, *The Performance of Josquin's L'homme armé Masses*, «*Early Music*», XIX, 2, 1991, pp. 261-268. On Josquin's mensural practice more generally, see JESSE RODIN, *Taking the Measure of Josquin*, «*Die Tonkunst*», XV, 1, 2021, pp. 10-28.

¹⁷ The core theoretical principle is uncontroversial, even if scholars differ on the details. (For present purposes I leave to the side the interpretation of Cut-Circle.) See most efficiently ROB C. WEGMAN, *What Is "Acceleratio Mensurae"?*, «*Music & Letters*», LXXIII,

Another problematic aspect of the modern performance tradition is the interpretation the sign '3'. In fact 'interpretation' is the wrong word, as in this case there is a very simple right and wrong: one breve (that is, three semibreve [=whole note] beats) under 3 is equivalent to one breve (two semibreve beats) under Cut-C (example 2).¹⁸ But most ensembles sing sections under 3 too fast, even to the point of willfully ignoring the rhythms in modern editions in cases where different voices move between these signs at different times.¹⁹

Ex. 2 – The proper temporal relationship between one breve under Cut-C and one breve under 3

4, 1992, pp. 515-524. Even with respect to pieces notated exclusively under Cut-C, many ensembles adopt tempos that, considering the function of the vertical stroke as a sign of acceleration, are arguably too slow.

¹⁸ See, most comprehensively (albeit with respect to a slightly later period), MARTIN HAM, *A Sense of Proportion: The Performance of Sesquialtera, ca. 1515-ca. 1565*, «Musica Disciplina», LVI, 2011, pp. 79-274. Occasionally (usually when followed by the sign C), 3 applies at a lower metric level, such that three minims take the time of two, with a very different musical result. From the sources there is no difficulty in distinguishing between the two cases. At all events the fundamental relationship, known in the period as sesquialtera (a ratio of 3:2), is the same.

¹⁹ The Tallis Scholars and many other ensembles often equate the minim of Cut-C to the semibreve of 3, which makes the tempo of music notated under the latter sign about 33% too fast. Occasionally ensembles take an opposite approach, with tempos for 3 that are too slow relative to Cut-C. See also RODIN, *Taking the Measure of Josquin* cit., p. 13.

Taking these problems together: the modern performance tradition is overwhelmed by tempos for Cut-C that are significantly too slow and tempos for '3' that are somewhat too fast. We can hardly expect the music to make sense if we consistently misconstrue these very basic mensural relationships. Indeed Josquin's phrases, which as I've argued elsewhere are calculated to produce strong effects, lose all their poignancy when performed much too slowly or much too quickly.²⁰ Only with a plausible range of tempi do we stand a chance of understanding the flow of the music.

With these principles in place, let me ask the singers to join me up here. I want to begin by thanking them – I am beyond lucky to work with such extraordinary musicians and such wonderful people. Their backgrounds are varied; some have naturally brighter sounds than others, and some have more experience than others with non-western-classical or pre-1830s training. Several teach voice. All are brilliant technicians, and all are willing to experiment. But the main point is that each of these singers fully commits, and that each has a strong, unique sound. With a uniform approach to vowel production and placement, those heterogeneous sounds can blend, but without merging into a homogeneous mass.

We'll begin with the piece I showed a moment ago: the motet *Virgo salutiferi*, composed during Josquin's year in Ferrara. The opening of this motet responds to the word «tonantis» («of the thundering One»), but only when we allow ourselves to approach it that way.

[Performance of *Virgo salutiferi*, mm. 1-51 by Cut Circle at about 70 semibreves per minute]²¹

Let's shift to something lighthearted: the song *Faulte d'argent*, which has been recorded by many ensembles.²² Our approach emphasizes the silliness of the text – through bright vowels, yes, but also through consonants that arrive early (e.g., “ffaulte,” “jje,” “rreveille”) and occasional expressive portamento, features that are neither encouraged nor proscribed by the original sources. All of these choices can be made to jibe with a calculatedly precise approach to rhythm and tempo. Thus, Cut Circle strives to balance rhythmic

²⁰ See JESSE RODIN, *Josquin's Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2012, especially ch. 2.

²¹ The performance is available in the recording of the conference, <<https://www.youtube.com/watch?v=hgkQpNb2270&t=9387s>>, at 2:33:10. For MP3's playable at different tempos, visit <<https://josquin.stanford.edu/work/?id=Jos2513>>.

²² For the score, see <<https://josquin.stanford.edu/work/?id=Jos2907>>.

accuracy, a feature strongly encouraged by the material form of the surviving sources, with risk-taking in the realms of text and musical expression. Even more than this, the ensemble cultivates strong, independent delivery in the context of one-on-a-part performance: five singers, five unique but nonetheless complementary sounds.

[Performance of *Faulte d'argent* by Cut Circle at about 70 semibreves per minute.]²³

Today marks 500 years since Josquin's death, but only about fifty years since modern performances of his music became relatively widespread. Over the next fifty years we have our work cut out for us. The first step is easy: abandon *bel canto*, *politesse*, and reverential (and/or anti-historical) tempi. From there we drop off a cliff, since for so many performance questions it is impossible to identify a right answer. Instead, the challenge will be to seek out new voices, new vocal techniques, and new stylistic approaches, for the sake not of lazily cannibalizing an existing musical tradition that 'sounds cool', but of discovering new ways of bringing the details of this specific repertoire to life. Up to a point this project is unavoidably 'presentist'. But when the work proceeds from deep engagement with the music and the musical sources and benefits from thousands of hours of thoughtful rehearsals and performances, it also becomes meaningfully historical. Indeed my plea is that we muster the courage to take the past seriously – to honor the music by bringing to bear all of our intellectual and creative capacities. At the very least, we can start by abandoning that which we know to be wrong.

²³ The performance is available in the recording of the conference, <<https://www.youtube.com/watch?v=hgkQpNb2270&t=9387s>>, at 2:36:20. For MP3's playable at different tempos, visit <<https://josquin.stanford.edu/work/?id=Jos2907>>.

JESSE RODIN
 Stanford University, Department of Music
 jrodin@stanford.edu

Abstract

For the past several decades, performances of Josquin's vocal music have favoured an approach developed in the United Kingdom in the early 1980s by groups such as the Hilliard Ensemble and the Tallis Scholars. This approach has much to recommend it: good tuning, rhythmic accuracy, and vibrato-free singing that makes it possible to hear the individual lines – all features that helped spark an appreciation of Josquin by a generation of enthusiasts and scholars, this writer included. By now most of the securely attributed works are available in high-quality recordings that adopt this general performance style.

Still, with every approach come benefits and costs – and significant drawbacks can be associated with a sound that emerged out of the bel canto and Anglican choral traditions and through experience with much later sixteenth-century repertoires. On reflection, it seems likely that however attractive, the sound for Renaissance polyphony made popular some four decades ago and still in vogue today would have been unfamiliar to listeners in the years around 1500.

This contribution introduces ideas about rhythm, tempo, and timbre that I and Cut Circle have been developing over the past several years through work together and with the original sources. Applying a fresh set of ideas about performance practice can perhaps get us a bit closer to a sound for Josquin's music that he and his contemporaries would have recognized and appreciated.

Keywords

Renaissance vocal practice, Conrad von Zabern, tempo and mensuration, *Virgo salutiferi*, *Faulte d'argent*

NEWS

Report on activities of the Fondazione Guido d'Arezzo in 2020

by Valeria Gudini

In 2020, due to the serious health situation in the early months of the year, the Foundation had to cancel all the competition events that were due to take place between spring and August, including the 68th edition of the famous Concorso Polifonico Internazionale [International Polyphonic Competition]. The fact that the Polyphonic Competition could not take place did not prevent the Foundation from proposing an alternative programme as a suitable replacement for it and the other cancelled choral events, with the goal of sending a powerful message for a much-needed resumption of musical activities in the field of vocal-choral music and beyond.

Guidoneum Festival

The *Guidoneum Festival* was born in 2007 with the aim of providing a broader framework for the International Polyphonic Competition and the other events of the “Guido d'Arezzo” Foundation. By emphasizing concert performances with musical events featuring professional groups, it provides a further occasion for an international exchange conceived for professional choral music ensembles in the name of Guido d'Arezzo.

In 2020, the first concert took place during the third National Conference *Lo strumento coro: dirigere e cantare* [The choir instrument: conducting and singing] held on 21 August with “Ut Insieme Vocale Consonante”. Also as part of the conference programme, on 24 August, Patrizia Bovi gave a lecture-concert on the repertoire of the Italian Ars Nova, with the participation of Peppe Frana. In the last concert, the Ensemble “Tuscae Voces” and “Ut Insieme Vocale Consonante” performed Renaissance music, in the first historical performance of works by Stefano Bernardi, Biagio Pesciolini and Orazio Tigrini.

The concert scheduled for 15 September featured the Danish vocal ensemble “Musica Ficta” conducted by Bo Holten, with a rich programme

of madrigals by Claudio Monteverdi, Luca Marenzio, Carlo Gesualdo, Johann Grabbe, Heinrich Schütz, John Wilbye and Thomas Weelkes. The programme continued on Saturday 10 and Sunday 11 October with the “Libercantus Choir” conducted by Vladimiro Vagnetti, with music by Bettinelli, Da Rold, Donati, Graden, Kverno, Liuzzi, Margutti, Orban, Sisask, Vagnetti, and with “Gruppo Vocale Novecento” (San Bonifacio) conducted by Maurizio Sacquegna, with music by De Marzi, Gounod, Lanaro, Lawson, Lobo, Morales, Rossini, Schmidt and Victoria.

Within the framework of the Guidoneum Festival, the International Conference *Filologia musicale e tecnologie digitali a colloquio con la prassi esecutiva* [Musical Philology and Digital Technologies in Dialogue with Performance Practice] organised by Cecilia Luzzi, Stefano Mengozzi and Rodobaldo Tibaldi, was held on 12 and 13 December in two afternoon sessions, with online streaming. The conference brought together musicologists and editors of critical editions, researchers involved in digital music edition projects, conductors, and performers to discuss topics of current interest in the field of textual criticism: from the most pressing issues that have emerged from the analysis of recent critical printed editions to the new challenges posed by digital projects aimed at creating ‘dynamic’ online scores.

In particular, on Saturday 12 December, after greetings from the President of Fondazione Guido d’Arezzo, Alessandro Ghinelli, Cecilia Luzzi introduced the new series of the “Polifonie” journal and the reborn “Centro Studi Guidoniani”, conceived as a meeting place for musicology and the world of choral music. The programme included two sessions on *Filologia e prassi esecutiva a confronto* [Philology and performance practice in comparison], with the following papers:

RODOBALDO TIBALDI (University of Pavia), Per una edizione delle opere di Paolo Aretino: problemi e metodi [An edition of Paolo Aretino’s works: problems and methods]

FRANCESCO SAGGIO (University of Pavia), Un solo segno per tanti significati: molteplicità semantica del ‘tempus imperfectum’ nella polifonia cinquecentesca e suoi riflessi nella prassi esecutiva [A single sign for many meanings: semantic multiplicity of ‘tempus imperfectum’ in 16th-century polyphony and its repercussions on performance practice]

INGRID PUSTIJANAC (University of Pavia), Oralità ‘digitalizzata’ nelle edizioni musicali del repertorio contemporaneo [‘Digitised’ orality in music editions of contemporary repertoire]

PAOLO DA COL (Conservatory of Trieste), Il tema delle chiavette nel repertorio polifonico veneziano della seconda metà del Cinquecento [The chiavette in the Venetian polyphonic repertoire of the second half of the 16th century]

LORENZO DONATI (Conservatory of Trento), “Sicut cervus” di Palestrina nel campo minato del web [Palestrina’s “Sicut cervus” in the minefield of the web]

WALTER MARZILLI (PIMS, Rome - University of Notre Dame, South Bend, Indiana-USA), Il suono della scrittura. [The sound of writing].

Saturday 12 December ended with the *streaming* of the concert “L’heure est venue”, featuring Carla Babelegoto and Peppe Frana who performed pieces by Guillaume de Machaut, Lorenzo da Firenze, Johannes Ciconia, Gilles Binchois and Alexander Agricola.

On Sunday 13 December took place the session on *digital humanities* and *digital music publishing projects*.

The meeting, chaired by Stefano Mengozzi (University of Michigan), featured with the following papers:

RICHARD FREEDMAN (Haverford College), Digital Scores and the Renaissance Art of Contrapuntal Combinations,

RAFFAELE VIGLIANTI, Edizioni digitali e pratica musicale

EMILIANO RICCIARDI (University of Massachusetts-Amherst), Tasso in music Project.

The conference ended with a panel discussion coordinated by Stefano Mengozzi and Rodobaldo Tibaldi, with contributions from Paolo da Col, Lorenzo Donati, Richard Freedman, Walter Marzilli, Ingrid Pustijanac, Emiliano Ricciardi, Francesco Saggio, Rodobaldo Tibaldi and Raffaele Viglianti.

At the end of 2020, due to the serious pandemic situation that prevented a few planned concerts from taking place, we created films (audio/video) of performances by the following musical ensembles: “Artemusica” Choir conducted by Debora Bria, “Emil Komel” Choir conducted by David Bandelj, and “Ut Insieme Vocale Consonante” conducted by Lorenzo Donati, and made them accessible on the YouTube channel of the Fondazione Guido D’Arezzo.

The concert by *Ort Attack*, a string ensemble of Orchestra Regionale Toscana, with music by Vivaldi, Corelli and Schubert, was performed behind closed doors and streamed online.

The Guidoneum Festival came to a spectacular conclusion on 26th December with a grand choral concert in Arezzo Cathedral, with performances of the most famous traditional international Christmas carols, recorded behind closed doors and subsequently broadcast on Arezzo television. The choirs participating in this initiative were: “Vocinsieme” choir conducted by Anna Seggi, “Insieme Vocale Vox Cordis” conducted by Lorenzo Donati,

“Gruppo Polifonico F. Coradini” conducted by Vladimiro Vagnetti, “Coro Voceincanto” conducted by Gianna Ghiori, “Viscantus Ensemble” conducted by Silvia Vajente, musical intervention by *OIDA (Orchestra Instabile di Arezzo)*, “Kastalia Ensemble Vocale Femminile” conducted by Eugenio dalla Noce, “Coro Giovanile Effetti Sonori” conducted by Elisa Pasquini, and besides Andrea Trovato (organ) and OIDA, “Orchestra Instabile di Arezzo”.

School for Choir Conductors

In the field of training and research, Fondazione Guido d'Arezzo has been running a High School for Choir Conductors since 1980, funded by Regione Toscana, the regional administrative body. For many years, the School has made a substantial contribution by training a brilliant generation of choir conductors, on whom we can rely for the future of our choral activities. In addition to school courses, master classes, and professional development courses, conferences are organised throughout the year, focusing on choral polyphony in the amateur sector. The three-year school for choir conductors has trained generations of Italian choir conductors, first with courses held by Maestros Fosco Corti and Roberto Gabbiani, and later with Maestros Gary Graden, René Clemencic, Diego Fasolis, Francesco Luisi and Romano Pezzatti. In addition to classes in conducting, the School offers an introduction to, and study of, some of the basic music subjects such as analysis and harmony, choral composition, didactics of choral singing, conducting of instrumental ensembles, diction for singers, poetry for music, score reading, music history and aesthetics, basso continuo performance, liturgical music performance, choral repertoire and study tours, vocal technique, conducting technique, body awareness techniques, transcription and performance of early music.

A Basic Course has also been launched, addressed to people with no musical knowledge and aimed at preparing for admission to the three-year course, as well as a specialised two-year course addressed to those who already have a Conservatory diploma or a three-year course certificate issued by private choir conducting schools. The Foundation's School for Choir Conductors also allows students to join individual thematic courses, such as Ancient Music, 18th and 19th century, Modern and Contemporary Music and Children's Voices and Youth Choirs.

In 2020, most of the meetings of the School for Choir Conductors were held online and had 41 students enrolled in the basic course, the three-year specialisation course, the one-year/ two-year specialisation course and the masterclasses. The teachers of the School are professionals across Italy, including: Lorenzo Donati, Elisa Pasquini, Patrizio Paoli, Vladimiro Vagnetti, Patrizia Bovi, Matteo Valbusa, Claudio Ferrara, Fabio Lombardo, Roberto

Brisotto, Daniele Venturi, Lorenzo Fratini, Serena Marino, Federico Bonato, Lorenzo Fattambrini, Maurizio Sacquegna, Silvia Vajente, Lia Serafini, Luca Scaccabarozzi, Walter Marzilli, Massimo Merone, and foreign professionals such as Alexander Schweitzer and Stephen Connolly.

During classes, choirs or vocal ensembles are often asked to come and study along with the students. For 2020 the following groups were invited: “Coro Orophonia”, “Ut Insieme Vocale Consonante”, “Insieme Vocale Vox Cordis”, “Coro Effetti sonori”, “Kastalia Vocal Ensemble”.

On 29 and 30 August 2020, during the programming of the School for Choir Conductors, the Foundation organised the third national conference “Lo strumento coro: dirigere e cantare” [The choir instrument: conducting and singing]. On 21-28 August, concert-lectures were held for the School’s students, which were also open to the public and streamed.

Composition competitions

The Concorso Internazionale di Composizione [International Composition Competition], now in its 47th edition, was established in 1974 as an interactive companion to the International Polyphonic Competition. It is held annually with the aim of enhancing and improving the quality of the choral repertoire in the field of contemporary music.

Thirty composers participated in the 2020 edition of the competition. The first prize of €2,500 was awarded to Raffaele De Giacometti for his piece *Otra Cancion*, the second prize of €1,500 was awarded to Girolamo Deraco for the piece *Winterlich*, and the third prize of €500 was awarded to Claudio Ferrara for the piece *Sanctus*. The jury, whose members included Nana Forte, Bo Holten, Tommyanto Kandisaputra, Enrico Miaroma, John August Pamintuan, Carlo Pedini and Eva Ugalde, also decided to award a special mention to the following pieces: *Spectra* by Andrea Buonavitacola and *Confutatis Maledictis* by Mark Raeniel Agpasa.

The national composition competition “Canta Petrarca”, now in its fifth edition, was established in 2016 and is addressed to composers of Italian nationality, or residing in Italy. Composers submit works based on a text from Francesco Petrarca’s *Canzoniere* in one or more of the following categories: section A, mixed-voice choir, two to eight a cappella voices; section B, equal-voice choir, three or four a cappella voices; section C, children’s choir, two or three a cappella voices, possibly with piano.

Twenty-two compositions were submitted to the competition. The jury, which included members Piero Caraba, Francesco Erle, Pietro Ferrario, Mauro Marchetti and Giuseppe Mignemi, awarded the following prizes:

in section A, the €500 prize was awarded to Claudio Ferrara for the piece entitled *Occhi miei lassi* and a special mention was awarded to the piece *La bella donna che cotanto amavi* by Paolo Orlandi;

in section B, the prize of €500 was awarded to Giampiero Castagna for the piece *Piovanmi amare lagrime dal viso* and a special mention was awarded to the piece *Valle che de' lamenti* by Claudio Ferrara;

in section C, the €500 prize was awarded to Annalisa Nardelli for the song *Io canterei d'amor si novamente*.

Polifonie Journal

The Foundation contributes to music-historical research by publishing an yearly journal, recognised as scientific journal by The Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Research Institutes (ANVUR). The journal is distributed free of charge to the most important Italian and foreign institutes, and contains unpublished essays dealing with music-historical research on polyphony and choral singing.

The scholarly musicological journal «Polifonie. Storia e teoria della coralità» [«Polyphonies, History and Theory of Chorality»] was launched in 2001 by Fondazione Guido d'Arezzo as part of the program of its Centro Studi Guidoniani. The Centre is the scholarly offshoot of Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Millenario della nascita di Guido d'Arezzo [National Committee for the Celebrations of One Millennium since the Birth of Guido d'Arezzo], established in 2000. The mission of the journal is to host studies on choral music throughout the ages and across cultures, with particular reference to its formal and expressive, as well as its performative and broader cultural aspects.

At bottom, the journal is a response to the perceived need for a platform facilitating a scholarly exchange in the field of international choral music, a need in turn prompted by the continuing demand for the in-depth study and improvement of performance practice. Thus, the journal aspires to be a viable and effective tool for the scholarly and artistic growth of singers and choir conductors worldwide. Volume VII of 2019 of the new series (XVI of the continuing series) was published in December 2020. It includes articles by musicologists and scholars from leading universities and conservatories such as Stefania Roncroffi, Bibiana Vergine, Rodobaldo Tibaldi, Giovanni Cantone, Stefano Mengozzi and Marco Uvietta.

English translation by Elisabetta Zoni

NOTES ON CONTRIBUTORS

ALBERTO RIZZUTI (Ph.D., University of Chicago, 2001) is professor of history of musical civilization at the University of Turin. He is the director of the online journal «Gli spazi della musica», which he founded in 2012. He has authored the monographs *Fra Kantor e Canticum. Bach e il Magnificat* (Alessandria, 2011), *Sotto la volta celeste. Beethoven e l'immaginario pastorale* (Roma, 2014) e *Musica sull'acqua. Fiumi sonori, fontane magiche e mari in tempesta da Händel a Stravinskij* (Roma, 2017); his recent articles include *Torino 6 unica. Un'indagine preliminare sul ms. Varia 42/2 della Biblioteca Reale* («Studi francesi», 190, LXIV/I, 2020, pp. 84-112) e *Margaritae ante porcos. Musica per s. Antonio di Vienne nell'Europa del Quattrocento* («Philomusica on-line», 20/1, 2021).

GIAMPAOLO MELE is full professor at the University of Sassari, where he teaches History of Medieval and Renaissance music. He mainly deals with hymnology, liturgical-musical codicology, and archival sources for the history of medieval music. He recently (2019) discovered unpublished 14th-century hymns for St Clare in Barcelona, in the Biblioteca de Catalunya, and in Paris in the BnF, an edition of which is currently being printed. In 2020 he also identified and described an unknown *Hymnarium cum canticis* (Rome, Casanat. 2845, mid-13th century). He is currently working on the *editio maior* of his *Manuale di Innologia* (2012). He is the scientific director of Istituto Storico Arborense in Oristano.

LUCIA MARCHI teaches in the Department of Modern Languages and in the School of Music at DePaul University (Chicago - USA). She is a specialist of late medieval and Renaissance music and on these topics she has published several essays on *Recercare*, *Acta Musicologica*, *Essays in Medieval Studies*, *Studi Musicali*, *Philomusica Online*, *Textus & Musica*, *Il Santo. Rivista di Storia*, *Dottrina Arte* and *Archivio per la Storia della Pietà*. Her edition of Marcantonio Ingegneri's *Il primo libro di madrigali a quattro voci* was printed by LIM in 2009, and one of Luca Marenzio's *Il quarto libro di madrigali a sei voci* is forthcoming on MODE (www.marenzio.org). She is a member of the *Musicology at Kalamazoo* program committee.

GIOVANNI CUNEGO is currently a doctoral student at the University of Pavia (Cremona campus), with a research project on liturgical-musical manuscripts in the Biblioteca Capitolare di Verona (xi-xii centuries). At the same University he obtained his bachelor's and master's degree in Musicology. His

research interests include liturgical-musical codicology, neumatic notations and the history of music in Christian rites. He earned a composition diploma (within the previous system) at the Conservatory of Music in Verona.

ALBERTO DELAMA is a musician and doctoral student in musicology. In 2015 he graduated in cello at the Conservatorio “F. A. Bonporti” in Trento under the guidance of Stefano Guarino. At the same institution he subsequently obtained a degree in Chamber Music. In October 2018 he graduated in Musicology in the inter-university course held by the Free University of Bolzano (Faculty of Education) and the University of Trento (Department of Humanities). He is currently a doctoral candidate in the XXV cycle of the PhD programme in “Culture d’Europa. Ambienti, spazi, storie, arti, idee” [“Cultures of Europe. Environments, spaces, histories, arts, ideas”] at the Department of Humanities of the University of Trento, with a project on the archival collection of composer Luciano Chailly.

JESSE RODIN is Associate Professor of Music at Stanford University. He is the author of *Josquin’s Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel* (Oxford University Press, 2012), editor of a volume of *L’homme armé* masses for the *New Josquin Edition* (2014), and co-editor of *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music* (2015). He directs the *Josquin Research Project*, a digital tool for exploring a large corpus of Renaissance music. For his work with Cut Circle he has received the Prix Olivier Messiaen, the Noah Greenberg Award, Editor’s Choice (*Gramophone*), and a Diapason d’Or. An in-progress book to be published by Cambridge University Press explores how fifteenth-century polyphony happens in time.