

Nella dedica (cfr. la Fig. 1, qui alla p. 190), il Palestrina osserva:

Quare non iniuria maiores nostri sapientissimi mortales eam veluti quoddam rerum divinarum condimentum in sacris adhiberi voluerunt, ut quos pietas et religio in templa deduxisset, eos numerosus ille vocum in tanta varietate concentus, et canendi suavitas, voluptate ipsa retineret [...] Ego vero et si mihi debiliū virium mearum maxime conscius sum, nihil tamen habui antiquius, quam ut omnia quae toto anno, alia aliis temporibus decantantur in templis, quanta maxima possem venustate cantus, hominum auribus commendarem.

Questa dichiarazione conferma l'impiego dei motetti nella liturgia, anche se potevano essere cantati fuori dalla chiesa stessa, in ambienti privati o pubblici. Parecchi di questi testi derivano dall'ufficio: in particolare dal mattutino, dalle lodi e dal vespro. L'opera fu ristampata in più di undici edizioni fino al 1622, a testimonianza di una grande diffusione.

INDEX			
Quinis vocibus.		Senis vocibus.	
O admirabile commercium	4	Viri galilei	32
Stella quam viderant magi	5	Ascendit deus secunda pars.	33
O Antoni Eremita	6	Dum copleterentur	34
Senex puerum portabant	7	Dum ergo essent 2. pars.	35
Hodie secunda pars.	8	Pulchra es o Maria	36
Suscipe verbū virgo Maria	9	Solue iubente deo	37
Paries secunda pars.	14	Quodcunq ligaueris 2. pars.	38
Alleluia, Tulerūt dñm meū	15	Vidi turbā magnā	39
Crucem sanctam subiit	16	Et omnes Angeli 2. pars.	40
O beata et benedicta & gloriosa		O magnum misterium	41
Trinitas	9	Quē uidistis pastores 2. pars.	42
O vera summa, secunda pars.	10	O domine Iesu christe	43
Ego sum panis viuus	11		
Panis quem ego: 2. pars.	16		
Puer qui natus est	17		
Sancte Paule Apostole	18		
Beate Marie magdalene	19		
Beatus laurentius	20		
Hodie nata est	21		
Venit Michael	22		
O beatum virum	23		
O beatum pontificē 2. pars.	24		
Deus qui dedisti	25		
Vnus ex duobus	26		
Cum peruenisset, 2. pars.	27		
Sicut lilium inter spinas	28		
Quam pulcri sunt 2. pars.	29		
Lapidabant stephanum	30		
Hic est discipulus ille	31		
		Septenis vocibus.	
		Tu es Petrus	44
		Virgo prudentissima	45
		Maria virgo secunda ars.	46

Fig. 2 – GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Liber primus [...] mottetorum* (1569): indice.

Il *Liber primus* [...] *mottetorum quae partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus concinantur* del Palestrina stesso, edito nel 1569 e ristampato quattro volte fino all'anno 1600,¹⁰ nell'indice non fornisce indicazioni precise sulle feste nelle quali impiegare i brani («ad precipuos totius annis festos dies accommodata»; si veda la Fig. 2, qui alla p. 191); nondimeno, esso è organizzato secondo il calendario liturgico del *Breviarium romanum*.

Nella dedica al cardinale Ippolito d'Este (cfr. Fig. 3), il compositore afferma che alcuni dei mottetti venivano cantati regolarmente nella chiesa («in quem inclusi selecta quaedam ex iis quae publice in ecclesia cani solent»), cioè nelle celebrazioni liturgiche: infatti, la maggior parte dei testi sono antifone per le feste dei santi, quindi adatti in particolare al vespro.

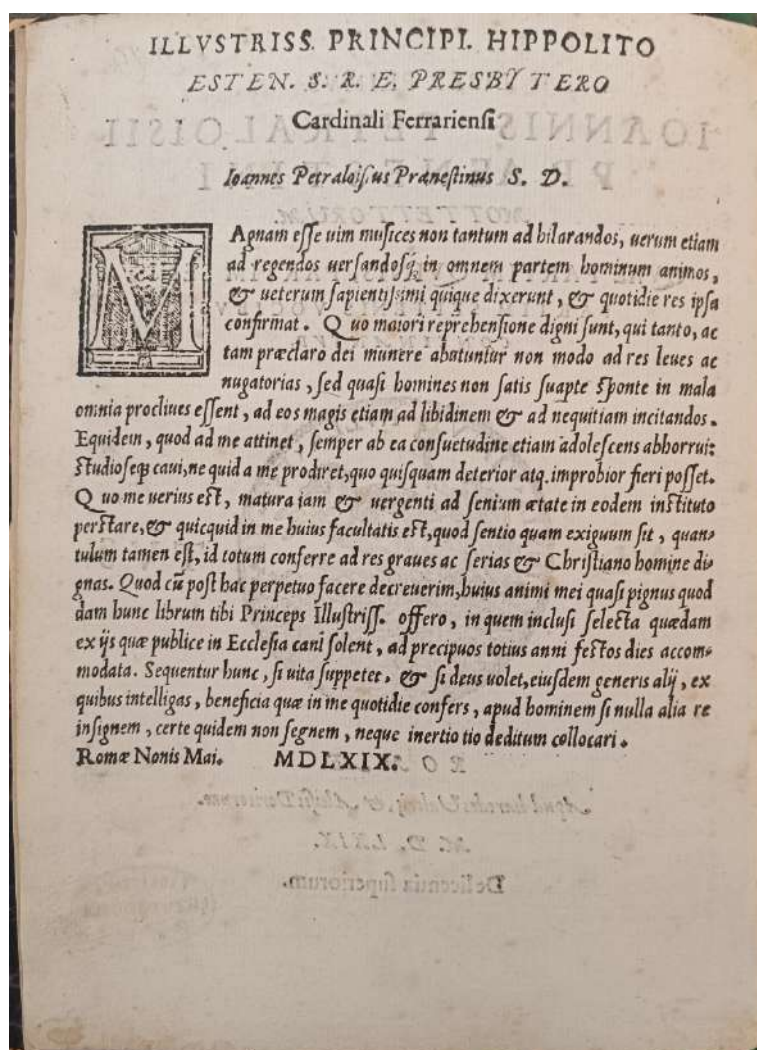


Fig. 3 – GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Liber primus* [...] *mottetorum* (1569): lettera dedicatoria.

¹⁰ GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Liber primus* [...] *mottetorum partim quinis, partim senis, partim septenis vocibus, concinantur*, Roma, eredi di Valerio e Aloisio Dorico, 1569 (RISM B/I P700).

Nei due libri di mottetti di Tomás Luis de Victoria, il primo del 1572, ristampato cinque volte, e il secondo del 1585, la stragrande maggioranza dei testi proviene da antifone (ai salmi o al *Magnificat*).¹¹ Antifone polifoniche del vespro sono anche rintracciabili in varie raccolte di mottetti pubblicate nei primi anni del Seicento.¹²

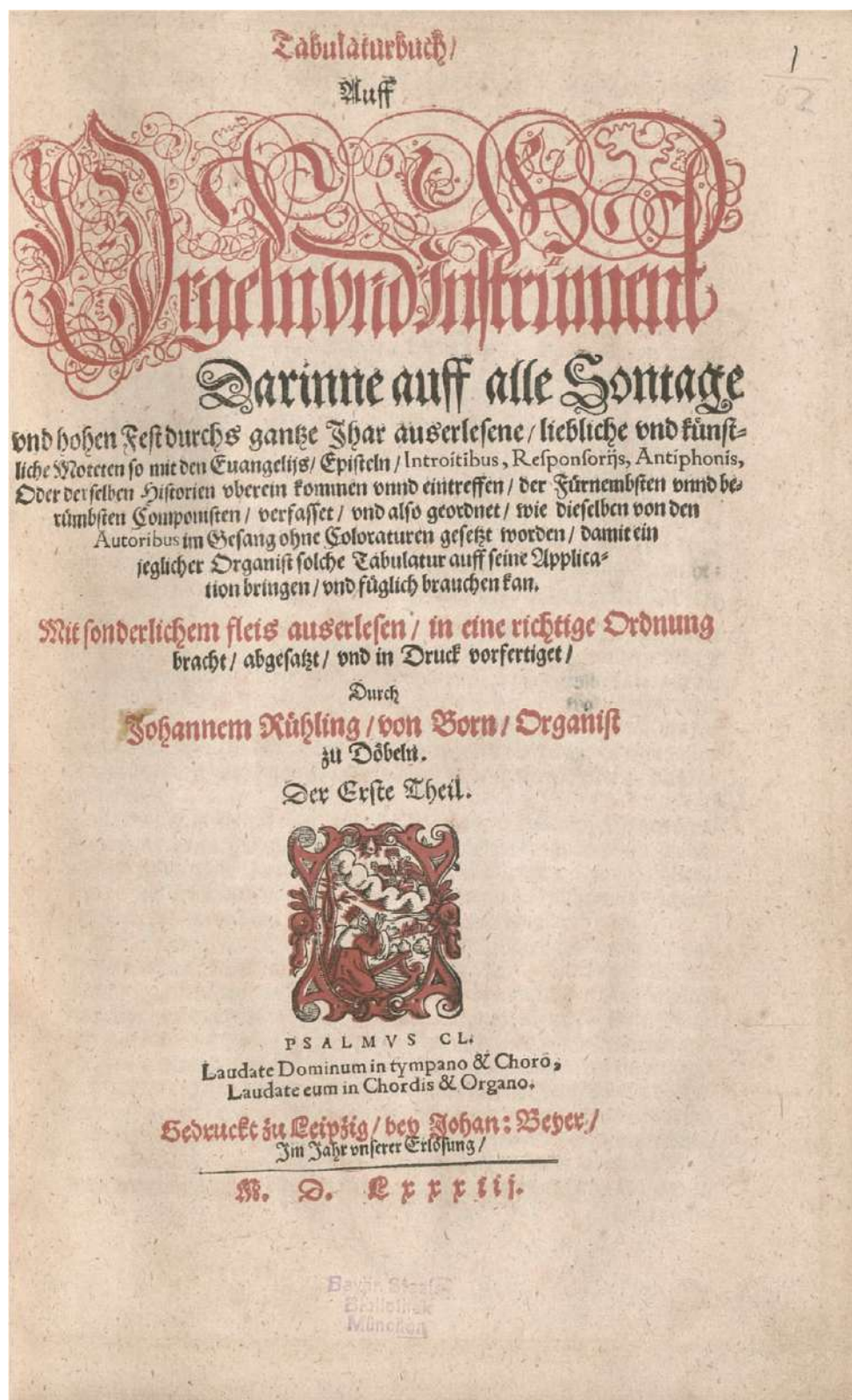
I recenti studi di David Crook sui criteri di selezione dei testi per i mottetti inseriti nella liturgia ufficiale riprendono, con maggiori approfondimenti, la tesi di Anthony Cummings secondo la quale i testi dovrebbero riferirsi alla liturgia del giorno. Il *Tabulaturbuch* del 1583 di Johannes Rühling, pubblicato a Lipsia, riferisce le intavolature per organo di mottetti latini (composti da famosi musicisti) a feste particolari, dichiarando sul frontespizio che i testi originali dei mottetti intavolati si accordano con i Vangeli, le epistole, gli introiti, i responsori, le antifone o gli episodi narrati («mit den Evangeliiis, Episteln, Introitibus, Responsoriis, Antiphonis, oder derselben Historien uberein kommen»; si veda la Fig. 4, qui alla p. 194).¹³ Rühling sceglie i mottetti intavolati secondo la relazione dei testi con il tema della festa, le vicende del santo ricordato o un testo liturgico incluso nelle ore canoniche, compresi Vangeli ed epistole. Questo e altri studi di Crook mostrano che le connessioni esegetiche del testo di un mottetto a una festa possono essere generate da una serie di associazioni, a volte anche indirette, ma che mantengono un legame (sia pure attraverso un commento) con il significato della festa stessa.¹⁴ A volte una parola singola, una frase o un concetto possono portare all'adattamento liturgico di un mottetto.

¹¹ TOMÁS LUIS DE VICTORIA, *Motecta quae partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur*, Venezia, figli di Antonio Gardano, 1572 (RISM B/I V1421); ID., *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum, quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur*, Roma, [Alessandro Gardano] Domenico Basa, 1585 (RISM B/I V1433).

¹² Cfr. J. KURTZMAN, *Polyphonic Psalm and Cantic Antiphons for Vespers, Compline and Lauds Published in Italy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in *Barocco padano* 7, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, AMIS, 2012, pp. 581-644, e ID., *Motets, Vespers Antiphons and the Performance of the Post-Tridentine Liturgy in Italy*, in *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, a cura di E. Rodríguez-García e D. V. Filippi, London - New York, Routledge, 2019, pp. 36-56.

¹³ Cfr. D. CROOK, *The Exegetical Motet*, «Journal of the American Musicological Society», LXVIII, 2015, pp. 255-316: 257. Sulla frequenza dell'impiego da parte di protestanti e cattolici di mottetti latini, cfr. CHR. T. LEITMEIR, *Beyond the Denominational Paradigm*, in *Mapping the Motet* cit., pp. 154-192.

¹⁴ Cfr. D. CROOK, *Proper to the Day: Calendrical Ordering in Post-Tridentine Motet Books*, in *Mapping the Motet* cit., pp. 16-35.

Fig. 4 – J. RÜHLING, *Tabulaturbuch* (1583): frontespizio.

Numerose sono le stampe del Seicento che forniscono un ciclo annuale di antifone polifoniche,¹⁵ ma ritengo che la più significativa sia rappresentata dalle *Antiphonae seu sacrae cantiones* del 1613 di Giovanni Francesco Anerio (cfr. la Fig. 5). La raccolta fu pubblicata a Roma in tre tomi, uno dei quali è dedicato a Paolo Alaleona, maestro di cerimonie nella Cappella Sistina e diarista del papa Paolo V; quest'ultimo è altresì il dedicatario della messa e vespro di Monteverdi del 1610 in cui figura il *Duo seraphim*.

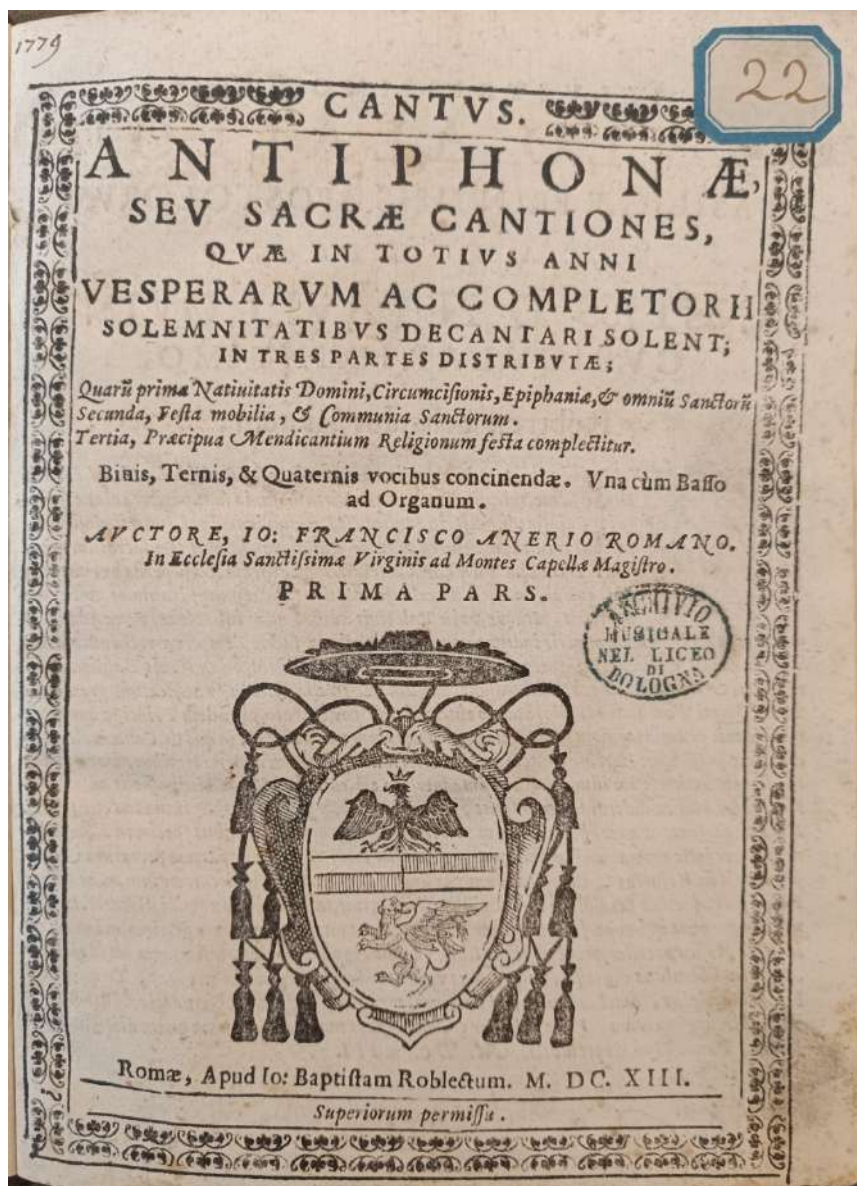


Fig. 5 – G. F. ANERIO, *Antiphonae seu sacrae cantiones* (1613): frontespizio.

¹⁵ Cfr. qui la nota 12.

Sebbene il frontespizio descriva la raccolta come *Antiphonae seu sacrae cantiones* (antifone o canti sacri), la dedica di ciascun volume reca solo «antifone». I testi sono raggruppati per la maggior parte in serie di quattro o cinque; ciascun gruppo è assegnato a una festa specifica. Gli studi di James Armstrong sui tre volumi rivelano che dei 244 testi complessivi, 22 non sono antifone del vespro contenute nel *Breviarium romanum* e non si trovano neppure negli altri breviari pubblicati fra 1559 e 1618 da lui consultati;¹⁶ 31 brani comprendono testi basati su antifone del vespro ma modificati o ampliati, 44 contengono testi modificati o ampliati le cui fonti non sono antifone di vesperi oppure non sono rintracciabili, e 28 sono antifone canoniche ma con assegnazioni liturgiche diverse da quelle del *Breviarium romanum*. La raccolta di Anerio testimonia l'impiego di mottetti in sostituzione delle antifone nelle celebrazioni del vespro, e anche un approccio più libero nei confronti dei testi canonici e della loro posizione nella liturgia vespertina.

Più tardi, il giovane studente tedesco di composizione Paul Hainlein in due lettere del 1647 segnalò al suo mecenate a Nuremberg di aver sentito, in due diverse chiese di Venezia durante due differenti feste, l'esecuzione di una sonata oppure di un mottetto fra ciascun salmo del vespro.¹⁷ Queste sono solo alcune testimonianze di esecuzioni di mottetti o di musica strumentale dopo i salmi nei vesperi.

Quindi, dopo aver stabilito la pratica dell'inserimento dei mottetti nella liturgia del vespro e i principii alla base di tale pratica, cosa possiamo dire riguardo al *Duo seraphim* e alla sua coerenza alla liturgia del vespro mariano di Monteverdi?

Tab. 2 – C. MONTEVERDI, *Vespro della Beata Vergine* (1610): *Duo seraphim*.

parte I a 2

Duo seraphim clamabant alter ad alterum:
sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Plena est omnis terra gloria eius.

parte II a 3

Tres sunt qui testimonium dant in coelo:
Pater, Verbum et Spiritus Sanctus;
et hi tres unum sunt.
Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Plena est omnis terra gloria eius.

¹⁶ Cfr. J. ARMSTRONG, *The "Antiphonae, seu sacrae cantiones" (1613) of Giovanni Francesco Anerio: A Liturgical Study*, «Analecta musicologica», XIV, 1974, pp. 89-150.

¹⁷ «Zwischen einen iedwetern psalm ein sonata oder Motetten gemacht» (lettera dell'11 ottobre); «zwischen jedweter psalm ein Motetten oder Sonata gemacht» (lettera del 13 dicembre). Le lettere sono state pubblicate in D. STEVENS, *Monteverdiana 1993*, «Early Music», XXI, 1993, pp. 565-574: 571-573, e segnalate in J. WHENHAM, *Monteverdi: "Vespers" (1610)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 20. Alcuni estratti erano già stati inclusi, in traduzione inglese, in J. H. MOORE, *Vespers at St. Marks: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, I, Ann Arbor, UMI, 1981, p. 152.

Se affrontiamo i mottetti di Monteverdi dal punto di vista complessivo del quale ho parlato, possiamo capire facilmente la funzione del *Duo seraphim* non solo nella sequenza dei cinque *sacri concentus*, ma anche all'interno del *Vespro della Beata Vergine*. Prima di tutto, i testi riferiti alla Trinità sono quelli più presenti in tutti i vespri della Vergine e in qualsiasi celebrazione vesperale durante l'anno: l'invitatorio *Domine ad adiuvandum*, i salmi e i *Magnificat* concludono con la dossologia minore in cui il compimento del *Verbum*, come predetto da Isaia e altri profeti nel Vecchio Testamento, è nominato come il *Filio* nel Nuovo Testamento. Allo stesso modo, l'inno *Ave, maris stella*, comune a tante feste mariane, nel verso finale onora la Trinità, e la Trinità è menzionata nelle letture dei Vangeli e negli inni di numerose feste dedicate a Maria. Nella messa, la Trinità è fondamentale nel Gloria e nel Credo. Abbiamo visto che una parola o una frase dei Vangeli e delle epistole così come una parte della festa può ispirare un mottetto con un testo che spiega o approfondisce il significato spirituale di quel giorno. Dunque, il riferimento alla Trinità, invece di far risultare poco coerente la presenza del *Duo seraphim* all'interno dei vespri mariani, lo rende assolutamente adatto al contesto.

Questa, però, rappresenta però solo la metà del ragionamento: il *Duo seraphim* è direttamente associato alla figura di Maria, in quanto connesso con il suo fondamentale ruolo nel cosmo divino. La prima parte del mottetto è tratta dall'Antico Testamento (*Is.* 6, 3), dove due serafini proclamano l'uno all'altro: «Santo, santo, santo il Signore degli eserciti! Tutta la terra è piena della sua gloria». L'ultima frase intreccia le due voci in un passo d'imitazione di grande virtuosismo, recando una sonorità viva a questa gloria. Più avanti nel testo di Isaia i riferimenti al «servo del Dio» sono stati interpretati, nell'esegesi cattolica, come preannuncio e compimento del Verbo divino in Gesù Cristo. La seconda parte del mottetto rende esplicito questo concetto, nominando *Pater, Verbum et Spiritum Sanctum* e proclamando «et hi tres unum sunt», dichiarando così il nuovo patto rivelato nel Vangelo, testimoniata nella prima lettera dell'apostolo Giovanni. Monteverdi ripete poi il testo d'Isaia a partire da «Sanctus, Sanctus, Sanctus», ribadendo la gloria del Dio alla luce di questa nuova alleanza, cantata con gli stessi ingredienti musicali ascoltati in precedenza, ma amplificata nelle tre voci della Trinità con ancor più glorioso virtuosismo.

Il tramite del passaggio dalla antica alla nuova alleanza è Maria. È lei che porta a compimento la Parola di Dio per dare vita al Figlio attraverso lo Spirito Santo. Quindi, anche se Maria non è nominata nel testo del *Duo seraphim*, è lei che effettua il passaggio dall'antica alleanza (prima parte del mottetto) alla nuova (seconda parte). Questa è la ragione per cui le feste mariane sono celebrate con grande solennità, come avviene nel *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi. Sono documentate celebrazioni sontuose a Bergamo in S. Maria Maggiore, a Roma e in tante altre chiese, anche dedicate ad altri santi. Dunque, il testo del *Duo seraphim* rappresenta il fulcro sul quale si basa il fondamento logico delle feste della Vergine, e giustifica la posizione centrale del mottetto nel vespro di Monteverdi e le fioriture vocali più elaborate rispetto a tutta l'opera. In questo senso, il *Duo seraphim* costituisce la riflessione più importante su Maria nell'intera raccolta. Inoltre, si collega strettamente al dialogo tratto dal Vangelo di Luca (11, 27-28), contenuto nel mottetto di Nicolas Gombert su cui si fonda la *Missa in illo tempore* contenuta nella stessa raccolta: una testimone al passaggio di Cristo proclama «Beatus venter qui te portavit et ubera quae suxisti». At ille dixit: «Quinimmo beati qui audiunt verbum Dei et custodiunt illud».

Se mi è permesso riformulare quanto ho scritto all'inizio del mio contributo, direi che il *Duo seraphim*, con il testo che allude al mistero della Trinità ma anche al transito dall'antica alla nuova alleanza, si trova al centro teologico del *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi (come affermò anni

fa Silke Leopold, ma senza fornire argomentazioni).¹⁸ Il suo testo, il suo straordinario virtuosismo e la sua bellezza estetica si configurano non solo come aggiunta o sostituzione all'antifona liturgica, ma sono una coerente e importante glossa al significato dell'intera festa. Sono molto lieto che di recente Jonathan Wainwright si sia dichiarato convinto dell'interpretazione qui presentata.

JEFFREY KURTZMAN ha pubblicato libri, articoli ed edizioni su Monteverdi e la musica sacra del Cinquecento e del Seicento. Con Anne Schnoebelen ha pubblicato *online* il *Catalogue of Motets, Mass, Office and Holy Week Music Printed in Italy: 1516-1770* (<https://sscm-jscm.org/instrumenta/instrumenta-volumes/instrumenta-volume-2/>). È *general editor* degli «Opera omnia» di Alessandro Grandi pubblicati dall'American Institute of Musicology, e di un'antologia di musica strumentale italiana nella collana «Web Library of Seventeenth-century Music» (sscm-wlscm.org).

JEFFREY KURTZMAN has published books, articles, and editions on Monteverdi and sacred music of the 16th and 17th centuries. Together with Anne Schnoebelen, he has published *A Catalogue of Motets, Mass, Office and Holy Week Music Printed in Italy: 1516-1770* online (<https://sscm-jscm.org/instrumenta/instrumenta-volumes/instrumenta-volume-2/>). He is general editor of the «Opera Omnia» of Alessandri Grandi published by the American Institute of Musicology, and an anthology of Italian instrumental music in the series «Web Library of Seventeenth-Century Music» (sscm-wlscm.org).

¹⁸ Cfr. S. LEOPOLD, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber, Laaber, 1982, p. 175: «*Duo seraphim* ist nicht nur das theologische, sondern auch das virtuose Herzstück der Marienvesper».

DANIELE SABAINO*
Università di Pavia-Cremona

IL MOTTE'TTO A VOCE SOLA IN ITALIA NEL SECOLO XVII
COME GENERE LITURGICO:
ALCUNE OSSERVAZIONI A PARTIRE DAI TESTI INTONATI

RIASSUNTO – Il mottetto a voce sola caratteristico del nuovo stile musicale del Seicento intona dapprima testi per lo più compresi entro il perimetro della Scrittura e dei libri liturgici, così come era avvenuto per gran parte della produzione mottettistica cinquecentesca. Col passare dei decenni, il carattere dei testi intonati diviene sempre più soggettivo e intimista ed eguaglia infine, in un *latinus grossus*, le forme cantatistiche del repertorio secolare. Ciononostante, compositori ed editori continuano a indicare feste e tempi liturgici di riferimento, assicurando così la pertinenza (anche) liturgica del genere. Il saggio esamina pertanto, tramite alcune selezionate raccolte distribuite lungo il secolo, il possibile impiego liturgico del mottetto e la maniera con la quale, attraverso esso, si fa strada anche nella ritualità una sensibilità religiosa, specchio del cattolicesimo primo-moderno, entro la quale è la devozione a proiettarsi sulla liturgia anziché quest'ultima a innervare la prima.

PAROLE-CHIAVE: liturgia; musica e liturgia; musica sacra; mottetto a voce sola; musica del secolo XVII

The Solo Voice Motet as a Liturgical Genre in 17th-century Italy: Some Remarks from the Literary Texts

ABSTRACT – Initially, the solo motet, characteristic of the new musical style of the 17th century, intoned texts mostly from the field of Scripture and liturgical books, as had been the case for much of 16th-century motet production. Over the course of the decades, however, the kind of sung texts became increasingly subjective and intimate and eventually, in a *latinus grossus*, came to equal the cantata forms of the secular repertoire. Nevertheless, composers and publishers continued to refer most motets to festivities and liturgical seasons, thus ensuring the (enduring) liturgical importance of the genre. This essay examines the possible liturgical relevance of the motet through a selection of texts from across the century, as well as the way in which a religious devotional sensibility reflecting Early Modern Catholicism found its way into the liturgy as well.

KEYWORDS: liturgy; music and liturgy; sacred music; solo motet; 17th-century music

* ✉ daniele.sabaino@unipv.it;  <https://orcid.org/0000-0002-4100-5305>

1. La relazione di lungo corso tra musica e liturgia cattolica può essere osservata – credo – almeno da due differenti angolazioni. La prima, che definirei *ex parte musicae* e che è senz'altro la più diffusa in ambito musicologico, assume il legame tra evento liturgico ed evento musicale alla stessa stregua con cui (per usare del paradigma del liturgista Andrea Grillo) la teologia dalla tarda antichità alla rivoluzione francese ha assunto l'esperienza rituale, ossia come un'ovvietà indiscussa entro la quale l'attenzione si appunta, di norma, sulle contingenze e sugli esiti, non sulle presupposizioni o sulle ragioni;¹ in quest'ottica, oggetto di analisi sono così le possibili collocazioni di una composizione, un genere o un repertorio all'interno (o all'esterno) di un rito² o le caratteristiche di un singolo brano o un complesso di brani in merito a fattura, organizzazione sonoriale, prassi esecutiva nel momento della composizione o in epoche successive, oppure in vista di questioni più ampie concernenti i tratti stilistici e la loro evoluzione nel tempo, la committenza, l'estetica, eccetera.³ La seconda prospettiva, che qualificherei per logica conseguenza *ex parte liturgiae*, guarda invece più direttamente ai legami essenziali che si instaurano tra liturgia e musica, interrogandosi in primo luogo circa il sovrappiù di senso che quella musica apporta a quel rito, ovvero – specularmente – circa lo spazio che si apre alla (o a uno specifico genere di) musica in un determinato modello rituale,⁴ e in secondo luogo circa le maniere con cui quello spazio si declina in forme pertinenti o si rapporta agli ambiti specialistici degli orizzonti liturgici e musicologici.⁵

2. Quest'ultima angolazione, entro la quale questo saggio si pone per ragioni che spero diverranno perspicue con il prosieguo del discorso, implica naturalmente la definizione il più possibile chiara e distinta del modello liturgico con/contro il quale far reagire i dati musicali che si intendono discutere. La delimitazione cronologica e geografica che campeggia nel titolo del saggio non lascia in questa sede adito a dubbi che il modello in questione sia la cosiddetta liturgia tridentina, ossia la ritualità definita dai libri liturgici (messale, breviario, rituale, pontificale e cerimoniale dei vescovi) la cui pubblicazione – com'è noto – il Concilio di Trento demandò alla sede apostolica e che vennero alla luce tra il 1568 e il 1614 sotto i nomi di Pio V, Clemente VIII e Paolo V.⁶ Con ciò, la

¹ Cfr. A. GRILLO, *Liturgia fondamentale. Una introduzione alla teologia dell'azione rituale*, Assisi, Cittadella, 2022, pp. 42-44.

² Si pensi per esempio all'ampia discussione al riguardo del mottetto polifonico rinascimentale seguita alla pubblicazione di A. M. CUMMINGS, *Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV, 1981, pp. 43-59.

³ Non metto conto fornire indicazioni bibliografiche in merito – neppure esemplari – a riguardo delle aree di indagine appena rammentate, posto che esse coincidono di fatto con il dominio delle diverse branche degli studi musicologici storici e correnti.

⁴ Il discorso sul tema è decisamente più sviluppato per l'epoca seguente il Concilio Vaticano II che non per il periodo di interesse di questo saggio; per uno sguardo tematico complessivo, cfr. D. SABAINO, *Sul concetto e sulla prassi di 'musica sacra' nella storia: per un'ermeneutica musicologico-liturgica*, «Rivista liturgica», CV, 2018, pp. 47-82.

⁵ Cfr. ID., *Pensare la musica per liturgia. Per un'epistemologia della musicologia liturgica*, «Rivista liturgica», CX, 2023, pp. 207-229.

⁶ Sulle premesse e l'attuazione della riforma liturgica tridentina, cfr. E. CATTANEO, *Il culto cristiano in Occidente. Note storiche* (1978), 3ª ed., Roma, CLV - Edizioni liturgiche, 1983, pp. 306-321. Circa i libri liturgici da essa scaturiti rimangono sempre validi H. JEDIN, *Das Konzil von Trient und die Reform der Römischen*

questione parrebbe risolta una volta per tutte, per due ordini di ragioni che per lungo tempo è stato quasi un luogo comune ripetere e che raccolgo per brevità nelle due espressioni ‘intangibilità sincronica’ e ‘fissismo diacronico’: la prima delle quali identifica la credenza che vorrebbe che i testi liturgici, in quanto stabiliti normativamente nel senso dell’immutabilità,⁷ sarebbero stati nel loro complesso intoccabili e avrebbero di conseguenza dato luogo a liturgie sostanzialmente sempre uguali a sé stesse di anno liturgico in anno liturgico; la seconda sintetizza invece l’idea altrettanto vulgata (soprattutto in certi passati manuali di storia liturgica) che ritiene che le modalità celebrative dei riti cattolici non abbiano subito pressoché cambiamenti di sorta negli anni e nei secoli che separano il Concilio di Trento dal Concilio Vaticano II – anni e secoli che, liturgicamente parlando, sarebbero pertanto da considerare alla stregua di un unico, reiterato giorno.⁸

La realtà, come spesso accade, è tuttavia ben lungi dall’essere così lineare: grazie agli studi per esempio di James F. White e, in Italia, di Anna Calapaj,⁹ sappiamo, oggi, che una visione del genere non regge innanzitutto sotto il profilo della mera storia liturgica; non regge, d’altro canto, neanche sotto il profilo teoretico (ovvero teologico-liturgico), giacché presuppone non solo che esista una corrispondenza biunivoca, assoluta e statica, tra libro liturgico e azione rituale, tra *ordo* rubricato e singole messe in opera di quell’*ordo* – tra partitura e *performance*, potremmo ben dire nel linguaggio più familiare alla musicologia –, ma anche che tale corrispondenza si esaurisca nell’ordine dei testi, dimenticando che in ogni epoca, seppur con diverso grado di evidenza e di consapevolezza, l’*actio* liturgica è sempre stata una sinestesia di linguaggi, il crocevia di progettualità multiformi (talvolta centripete e talvolta centrifughe – questo sì – rispetto alla *forma rituum* descritta negli *ordines*).¹⁰

A rammentare l’inconsistenza di quella pretesa equivalenza biunivoca, come ben sanno i musicologi, si staglia innanzitutto l’aspetto musicale, non foss’altro che per la mobilità sonora apportata al rito dal continuo rinnovarsi delle intonazioni dei testi ripresi dai libri liturgici, in primo luogo l’*ordinarium missae*. La mobilità sonora, tuttavia, non è l’unico elemento che sostanzia quell’inconsistenza; vi contribuisce altrettanto – ed è la tesi di questo saggio – un certo qual grado di mobilità *testuale* entro la cornice di ciascun rito.

Meßbücher, «Liturgisches Leben», VI, 1939, pp. 30-66, e ID., *Das Konzil von Trient und die Reform der liturgischen Bücher*, «Ephemerides liturgicae», LIX, 1945, pp. 5-38 (poi nel suo *Kirche des Glaubens, Kirche der Geschichte. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, II: *Konzil und Kirchenreform*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1966, pp. 499-525); si veda inoltre J.-M. POMMARÈS, *Trente et le missel. L’évolution de la question de l’autorité compétente en matière de Missels*, Roma, CLV - Edizioni liturgiche, 1997.

⁷ «Huic missali nostro nuper editio, nihil unquam addendum, detrahendum, aut immutandum esse decernendo, sub indignationis nostrae poena, hac nostra perpetuo valitura constitutione statuimus et ordinamus [...] neque in missae celebratione alias caeremonias, vel preces, quam quae hoc missali continentur, addere vel recitare praesumant»: PIUS V, *Bulla “Quo primum tempore”* (30 giugno 1570), in *Missale romanum. Editio princeps*, a cura di M. Sodi e A. M. Triacca, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 1998, pp. 3-4.

⁸ Cfr. TH. KLAUSER, *A Short History of the Western Liturgy: An Account and Some Reflections*, 2ª ed., Oxford, Oxford University Press, 1979 (ed. or. *Kleine abendländische Liturgiegeschichte: Bericht und Besinnung*, Bonn, Peter-Hensten, 1965), pp. 117-152.

⁹ Cfr. J. F. WHITE, *Roman Catholic Worship: Trent to Today*, New York - Mahwah, Paulist, 1995; A. CALAPAJ, *Riflessioni teologiche sulla liturgia e prassi celebrativa in età moderna (sec. XVI - XVIII)*, in *La natura del rito tra tradizione e rinnovamento*, a cura di A. N. Terrin, Padova, Messaggero, 2010, pp. 295-324.

¹⁰ Cfr. B. NEUNHEUSER, *Storia della liturgia attraverso le epoche culturali* (1977), 3ª ed., Roma, CLV - Edizioni liturgiche, 1999.

Procedo dunque illustrando dapprima quella che ritengo essere la ragione fondamentale di tale mobilità (e la ragione della riserva ‘un certo grado di’), ed esemplifico a seguire qualche tratto della stessa tramite campioni estratti dal genere del mottetto a voce sola.

3. La ragione fondamentale che permette di sostenere un grado di fissità più relativo che assoluto della testualità liturgica tridentina mi pare insita in primo luogo nello stesso modello liturgico a cui ci stiamo riferendo. In quel regime rituale, infatti – a differenza del modello scaturito dalla riforma seguente il Concilio Vaticano II¹¹ –, la maggior parte della musica eseguita nel corso di una celebrazione non è, formalmente, da considerarsi intrinseca al rito; non appartiene all’essenza di esso, ma vi si sovrappone estrinsecamente, vi scorre parallela «concomitanter et quasi adiacenter ad maiorem solemnitatem», «veluti dispositio ad sequentia, et solemnitas ac congrua terminatio praecedentium, et ornatus», come ebbe a scrivere il teologo granadino Francisco Suárez al principio del secolo XVII.¹² E ciò in quanto, secondo la logica dell’epoca, la liturgia era posta in essere esclusivamente dal ministro in quel momento celebrante, l’unico e vero soggetto agente, come lascia del resto intendere anche soltanto la prescrizione rubricale che imponeva al sacerdote di recitare *submissa voce* le parti che il coro o qualunque altro ministro andava cantando anche nel medesimo istante.¹³ Sulla base di quel modo di ragionare, dunque, l’unica “musica” propriamente integrata nella liturgia era l’intonazione dei recitativi proferiti dal celebrante e, in subordine, la monodia gregoriana; tutto il resto esisteva appunto *ad solemnitatem* e *ad ornatum*. Ne scende che una messa, un mottetto o qualunque altra composizione affidata al coro o a uno o più solisti – semplice o complessa, polifonica o monodica che fosse –, rigorosamente parlando era addossata, appoggiata, fram-mista alla liturgia, ma non era “liturgia” essa stessa. In senso stretto, la concomitanza inessenziale della musica rispetto alla liturgia riguarda naturalmente l’aspetto sonoriale delle composizioni più che la loro matrice testuale; a ben vedere, tuttavia, anche quest’ultima finisce per essere ricompresa in quell’inessenzialità, dal momento che nulla cambiava, *ex lege*, se le parole recitate *submissa voce* dal sacerdote celebrante nell’attimo rituale di un introito, un offertorio o un’antifona vespertina collimavano o meno con quelle a cui nel frattempo dava suono il coro o un solista.¹⁴ e ciò nonostante

¹¹ Cfr. D. SABAINO, *La definizione del concetto 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 A. Addamiano e F. Luisi, I, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2013, pp. 87-106.

¹² FR. SUAREZ, *De virtute et statu religionis*, t. II, tractatus IV: *De oratione, devotione et horis canonicis*, l. IV: *De horis canonicis*, n. 16 (p. 228 dell’edizione Lyon, Jacques Cardon, 1630).

¹³ Cfr. per esempio *Missale romanum. Editio princeps* cit., p. 12, al numero marginale 25*. L’obbligo rimarrà in vigore fino al 26 settembre 1964, allorché venne abolito, nelle more della riforma liturgica che in quel giro d’anni si avviava, dall’istruzione *Inter Oecumenici* (SACRA CONGREGATIO RITUUM, *Instructio ad executionem constitutionis de sacra liturgia recte ordinandam “Inter Oecumenici”*, «Acta Apostolicae Sedis», LVI, 1964, pp. 877-900: 888, n. 48, lettera a): «Partes proprii, quae a schola vel a populo canuntur aut recitantur, a celebrante privatim non dicuntur»).

¹⁴ Tant’è che la discrasia fra testo proferito dal ministro competente e testo presente all’attenzione dei partecipanti poteva com’è noto spingersi sino alla totale eclissi di quest’ultimo in conseguenza della pratica dell’*alternatim* sancita dal cap. XXVIII del primo libro del *Caeremoniale episcoporum* (cfr. *Caeremoniale episcoporum. Editio princeps (1600)*, a cura di A. M. Triacca e M. Sodi, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2000, pp. 119-121).

l'ovvia constatazione per cui quelle parole intonate non potevano che essere intese da coloro che assistevano alla celebrazione come parte dell'evento liturgico in atto – parte, anzi, talvolta maggiore e preponderante, e in ogni caso ideologicamente significativa persino oltre la percezione e la comprensione del significato letterale di esse.

4. A ridosso del Concilio tridentino e dei libri liturgici posti sotto la sua egida, la scelta dei testi dei brani musicali corrispondenti ai diversi momenti del *proprium* guarda spesso ai libri liturgici: non tuttavia intonando letteralmente i testi rituali prescritti dell'*ordo*, bensì attingendo con un certo grado di libertà alla giornata liturgica nel suo complesso o addirittura all'interezza della stagione liturgica. Ne è prova sufficiente in merito la quantità di testi mottettistici del tardo Rinascimento che musicano per esempio responsori (o frammenti di responsori) del mattutino, ossia dell'ora dell'ufficio divino in cui un'esecuzione polifonica sarebbe stata decisamente fuori scala.¹⁵ Al di là delle Alpi, come hanno mostrato gli studi di David Crook, le scelte mottettistiche erano spesso legate al testo evangelico proclamato durante la celebrazione;¹⁶ poiché tuttavia è possibile che un tale modo di procedere fosse influenzato dalle pratiche cultuali delle chiese della Riforma, ritengo più prudente, in assenza di testimonianze dirette in tal senso, non assumere quel criterio di selezione come valido/operante anche in ambito cattolico. Per situare liturgicamente (il testo di) un mottetto (di qualunque epoca) continuo pertanto a ritenere funzionale la categorizzazione che proposi a suo tempo per le raccolte di Marc'Antonio Ingegneri e che distingue (1) «mottetti “propri” di festività determinate, vuoi del temporale vuoi del santorale» – alcuni connotati in modo tale da essere «difficilmente eseguibili al di fuori di esse, altri, pur letteralmente rintracciabili (e allogabili) nel *proprium* d'una celebrazione, ricollocabili invece, al bisogno, anche in una delle rimanenti categorie; (2) «mottetti “caratteristici” d'un tempo o d'una categoria di santi» (ivi inclusi gli abbondanti mottetti mariani), «eseguiti all'occasione»; (3) «mottetti “comuni”, legati a specifici momenti rituali più che al complesso della liturgia del giorno» (*in primis* i mottetti per l'elevazione e per il culto eucaristico in genere), e infine (4) mottetti “polivalenti” per contenuto testuale e forma musicale, privi di riconoscibili fisionomie celebrative e dunque virtualmente aperti a ogni situazione cultuale.¹⁷

5. La medesima situazione che caratterizza il repertorio polifonico della grande stagione rinascimentale pare osservarsi, al principio del Seicento, anche nell'ambito dei mottetti a voce sola, che nel corso del secolo si affermano come elemento caratterizzante di un nuovo stile musicale a fianco del tradizionale omologo corale e dell'altrettanto nuovo genere a due o tre voci soliste.¹⁸ Esempi-

¹⁵ I mattutini cosiddetti “delle tenebre” sono un caso assolutamente particolare e non fanno testo al riguardo.

¹⁶ Cfr. D. CROOK, *The Exegetical Motet*, «Journal of the American Musicological Society», LXVIII, 2015, pp. 255-316.

¹⁷ Cfr. M. A. INGEGNERI, *Sacrae cantiones senis vocibus decantandae* (Venezia, Angelo Gardano, 1591), ed. crit. a cura di D. Sabaino, Lucca, LIM, 1994, in part. *Introduzione*, pp. XVII-XXVII: XIX-XX (da cui i virgolettati del testo).

¹⁸ Una visione d'insieme del genere non è a tutt'oggi ancora stata tracciata; fra gli studi monografici, cfr. almeno J. L. WARREN, *The “Motetti a voce sola” of M. Caszatti*, Ph.D. diss., Fort Worth, Southern Baptist Theological Seminary, 1967; J. KURTZMAN, *Giovanni Francesco Capello, an Avant-Gardist of the Early Seventeenth Century*, «Musica Disciplina», XXXI, 1977, pp. 155-182; D. ARNOLD, *The Solo Motet in Venice (1625-1775)*,

fico il fenomeno così come appare nei mottetti per voce di Contralto dei *Concerti ecclesiastici* del 1602 e del 1614 di Ludovico Grossi da Viadana,¹⁹ di cui la Tab. 1 riepiloga le provenienze testuali.²⁰

Tab. 1 – Mottetti per Alto e Basso continuo nelle raccolte di *Concerti ecclesiastici* del 1602 e del 1614 di Ludovico Grossi da Viadana.

raccolta/ n.	mottetto	liturgia	scrittura
1602/1	<i>Expurgate vetus fermentum</i>	Resp. 2 in FERIA 6 post Pascha, <i>R</i> [CAO 6699]	
1602/2	<i>Cantabo Domino in vita mea</i>		Ps. 103, 33-34
1602/3	<i>Si bona suscepimus</i>	Dom. 1. Septembris, Resp. 1, <i>R</i> [CAO 7647]	

«Proceedings of the Royal Music Association», CVI, 1979-80, pp. 56-68; F. PASSADORE, *Le antologie lombarde a voce sola di Carlo Federico Vigoni*, in *Tradizione e stile*, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, AMIS, 1989, pp. 221-254; ID., *I musicisti del Santo e il mottetto a voce sola nel primo Seicento*, «Il Santo», XXXII, 1992, pp. 163-186; C. MONSON, *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*, Los Angeles - London, University of California Press, 1995; R. KENDRICK, *Celestial Sirens: Nuns and Their Music in Early Music Milan*, Oxford, Clarendon, 1996; U. SCARPETTA, *Armonia e invenzione in Giovanni Legrenzi. Alcune osservazioni sulle "Acclamazioni devote" a voce sola*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a cura di S. Martinotti, II, Milano, Vita e pensiero, 1996, pp. 65-80; E. SCHEDENSACK, *Die Solomotetten Isabella Leonardas (1620-1704)*, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1997; F. PASSADORE, *Luoghi pii, monache cantatrici e avvertimenti ai lettori. Il mottetto a voce sola in area marciara dopo Monteverdi*, in *Barocco padano 1*, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, Como, AMIS, 2002, pp. 345-359; R. TIBALDI, *Monodia e stile concertante a Santa Maria Maggiore di Bergamo nel primo Seicento. Il "Nuovo giardino di spiritual et harmoniosa recreatione" (1620) di Giovanni Cavaccio*, in *Album amicorum A. Dunning*, Turnhout, Brepols, 2002, pp. 515-574; L. COLLARILE, *Sacri concerti. Studi sul mottetto a Venezia nel secondo Seicento*, Turnhout, Brepols, 2017. Sul tema specifico dei testi mottettistici si vedano quindi J. ROCHE, *Alessandro Grandi: A Case-Study in the Choice of Text for Motets*, «Journal of the Royal Music Association», CXIII, 1988, pp. 274-305; D. TORELLI, «Ecce dedi verba mea in ore tuo». *Fonti liturgiche e non nei testi del mottetto seicentesco*, in *Musica tra storia e filologia. Studi in onore di Lino Bianchi*, a cura di F. Nardacci, Roma, Istituto italiano per la Storia della musica, 2010, pp. 679-704; R. CALZA, *Affetti devoti e trionfi, contesti biblici e morali, invenzione nei mottetti di Alessandro Stradella*, [Treviso], Diastema, 2018.

¹⁹ Cfr. L. GROSSI DA VIADANA, *Cento concerti ecclesiastici, a una, a due, a tre, & a quattro voci, con il Basso continuo per sonar nell'organo, nova invenzione commoda per ogni sorte de cantori, & per gli organisti*, op. 12, Venezia, Giacomo Vincenti, 1602 (RISM A/I V1360); *Cento concerti ecclesiastici a una voce sola cioè 25 soprani, 25 alti, 25 tenori e 25 bassi [...] libro primo*, op. 30, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614 (RISM A/I V1402; della *princeps* si conserva la sola parte di Organo; ho pertanto consultato l'edizione *Centum sacri concentus ab una voce sola, nempe: XXV cantus, XXV alti, XXV tenores, & XXV bassi [...] primum in Germania impressi*, Frankfurt, Nikolaus Stein (Wolfgang Richter), 1615, RISM A/I V1403). Le esemplificazioni, qui e in seguito, sono riferite ai mottetti per Contralto e Basso continuo prevalentemente per ragioni di collaborazione professionale; la situazione rimane però a grandi linee la medesima anche considerando l'interesse delle raccolte che saranno citate e anche – di norma – le raccolte con strumenti.

²⁰ Per la determinazione delle provenienze, mi sono valso di: *Missale romanum. Editio princeps* cit.; *Breviarium romanum. Editio princeps (1568)*, a cura di M. Sodi e A. M. Triacca, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 1999; C. MARBACH, *Carmina scripturarum, scilicet antiphonas et responsoria ex sacro Scripturae fonte in libros liturgicos Sanctae Ecclesiae Romanae derivata*, Straßburg, François-Xavier Le Roux, 1907 (rist. anast. Hildesheim, Olms, 1963); i rimandi CAO sono a *Corpus antiphonalium officii*, IV: *Responsoria, versus, hymni et varia*, a cura di R.-J. Hesbert, Roma, Herder, 1970.

1602/4	<i>Ego sum pauper et dolens</i>		Ps. 68, 30-31
1602/5	<i>Exultate Deo adiutori nostro</i>		Ps. 80, 2-4
1602/6	<i>Confitebor tibi, Domine Deus</i>	Feria 6 post Dom. 2 post Epiphaniam, Resp. 1 [CAO 6317]	
1602/7	<i>Illumina oculos meos</i>		Ps. 12, 4b-6
1602/8	<i>Non turbetur cor vestrum</i>	in Ascensione Domini, Resp. 5, <i>R</i> [non in CAO]	
1602/9	<i>Caeli enarrant gloriam Dei</i>		Ps. 18, 2-5
1602/10	<i>O Domine Iesu Christe, pastor bone</i>		nessuna corrispondenza
1614/1	<i>Domine, ne in furore tuo arguas me</i>		Ps. 37, 2-3
1614/2	<i>Exaltabo te, Domine, quoniam suscepisti me</i>		Ps. 29, 2-5
1614/3	<i>Sanctissima Maria, sis advocata me</i>		nessuna corrispondenza
1614/4	<i>Ierusalem, plantabis vineam in montibus tuis</i>	Dom. 2. Adventus, Resp. 6, <i>R-V</i> [CAO 7033]	
1614/5	<i>Apparuit benignitas et humanitas Salvatoris nostri</i>		Ep. Tit. 3, 4-5a
1614/6	<i>Ecce quam bonum et quam iucundum</i>		Ps. 132
1614/7	<i>Agimus tibi gratias</i>		nessuna corrispondenza
1614/8	<i>O salutaris hostia</i>	Hymn. <i>Verbum supernum prodiens</i> , str. 5-6	
1614/9	<i>Viri Galilaei, quid statis aspicientes in caelum?</i>	cfr. in Ascensione Domini, Intr	
1614/10	<i>Beatus vir, qui inventus est sine macula</i>		Eccl. 31, 8-9
1614/11	<i>Iam non dicam vos servos</i>	Feria 2. post Dom. Pentecostes, Resp. 1, <i>R</i> [CAO 7.30]	
1614/12	<i>Regnum mundi et omnem ornatum saeculi</i>	Commune nec Virg. nec Mart., Resp. 8, <i>R-V</i> [CAO 75249]	
1614/13	<i>Cantate Domino canticum novum</i>		Ps. 93, 1b-3
1614/14	<i>Suavissime Iesu, splendor aeterni Patris</i>		nessuna corrispondenza
1614/15	<i>Ave, Maria</i>	antifona mariana	
1614/16	<i>Domine, quid multiplicati sunt qui tribulant me?</i>		Ps. 3
1614/17	<i>Nocte surgentes vigilemus omnes</i>	inno di epoca carolingia [AH 51,26]	
1614/18	<i>Audi, Domine, hymnum et orationem</i>	Feria 2. post Dom. 3. post Pentecosten, Resp. 3, <i>R-V</i>	
1614/19	<i>O Domine Iesu Christe, adoro te</i>		nessuna corrispondenza
1614/20	<i>Coenantibus illis, accepit Iesum panem</i>	in Festo Corporis Christi, Resp. 4, <i>R-V</i> [non in CAO]	
1614/21	<i>Christus resurgens ex mortuis iam non moritur</i>	Sabbato in Albis, Resp. 1, <i>R</i> e prima parte <i>V</i> [non in CAO]	
1614/22	<i>Salve, regina</i>	antifona mariana	
1614/23	<i>Dixit angelus ad Iacob</i>	Dom. 2 Quadragesimae, resp. 7, <i>R-V</i> [CAO 6465]	
1614/24	<i>O stupor et gaudium</i>	in festo s. Francisci Assisiensis, I vesp., Ant. 3	
1614/25	<i>O gloriosa Domina</i>	in festis BVM, Laudes, hymnus	

Come si può vedere, 30 mottetti su 35 intonano testi di provenienza liturgica o scritturistica, e solamente cinque testi di tradizione ecclesiastica o di nuova composizione. L'ascendenza direttamente liturgica è predominante e conta 18 rimandi: 11 si riferiscono a responsori dell'ufficio notturno (a conferma della persistenza dell'abitudine più diffusa nel Cinquecento), 6 rinviando ad altre

parti dell'ufficio (uno, *O stupor et gaudium*, a un'antifona dei vesperi della festa di san Francesco d'Assisi; due, *Ave, Maria* e *Salve, regina*, alle corrispondenti antifone mariane, e tre al repertorio innico) e 1 (*Viri Galilaei*) attiene invece al *proprium missae*. Le riprese direttamente scritturistiche (intendendo con ciò selezioni che nella forma intonata da Viadana non trovano – per quanto ho potuto verificare – corrispondenza diretta in singoli luoghi del messale o del breviario) sono quindi 12: 10 dal salterio (2 salmi interi e 8 scelte di versetti da altrettanti salmi) e 2 da altri libri biblici, equamente distribuiti fra Primo e Nuovo Testamento.

Le lezioni testuali dei testi provenienti da fonti liturgiche confermano in primo luogo la risaputa libertà dei musicisti nei confronti dei libri tridentini – un altro fattore che conferma la mobilità testuale a cui accennavo poc'anzi. Cito solamente un paio di casi esemplari:

Ierusalem, plantabis vineam in montibus tuis,
exultabis quoniam dies Domini veniet;
surge, Sion, gaude et laetare, Iacob,
exulta satis, filiae Sion, iubila, filia Ierusalem,
quia de medio gentium Salvator tuus veniet.

La fonte più prossima del mottetto *Ierusalem, plantabis* (1614/4), che intreccia versetti dei libri profetici di Geremia (31, 5-7), Osea (14, 2) e Isaia (35, 4), è con tutta probabilità il sesto responsorio della seconda domenica di avvento così come si legge nel breviario di Pio V;²¹ ne è riprova la lezione «quoniam» del secondo stico, che congiunge Viadana e il libro postconciliare e separa al contempo entrambi dalla tradizione pretridentina, che *ad loc.* legge «quia».²²

Viri Galilaei, quid statis aspicientes in caelum?
Hic Iesus qui assumptus est a vobis in caelum,
sic veniet quemadmodum vidistis eum euntem in caelum,
alleluia.

Diversamente del precedente, *Viri Galilaei* (1614/9) sopravanza al contrario il testo liturgico (l'introito della festa dell'Ascensione)²³ per attingere direttamente alla fonte scritturistica, il v. 11 del primo capitolo degli Atti degli Apostoli: ne è ancora una volta segnale una specifica lezione testuale, e precisamente il «quid statis» del primo stico che rimanda alla *Vulgata* e si distacca così dal «quid admiramini» unanimemente testimoniato da tutta la tradizione liturgica.

Altri testi mottettistici lasciano quindi intendere modalità di selezione ancora differenti, identificabili nella loro ascendenza ma non nella materialità delle fonti a cui Viadana direttamente si

²¹ *Breviarium romanum. Editio princeps* cit., p. 124 (numero marginale 584).

²² Cfr. CAO 7033. La lezione in questione ha lunga vita anche nei libri di canto stampati dopo la pubblicazione del *Breviarium*: cfr. per esempio *Antiphonarium dominicarum secundum consuetudinem Sanctae Romanae Ecclesiae iuxta ordinem novi breviarii romani accomodatum*, Venezia, Giunta, 1572, p. 31. Un'ulteriore prova della libertà di Viadana nei confronti del testo liturgico è in questo mottetto l'omissione dell'inciso «convertere ad Deum tuum» che nel responsorio segue la parola *Sion* del penultimo stico, a mia conoscenza senza precedenti nella storia liturgica e che (se non è una mera svista) potrebbe essere ipoteticamente ascritta a una volontà del compositore di bilanciare i *cola* testuali.

²³ *Missale romanum. Editio princeps* cit., p. 376 (numero marginale 1720).

rivolse: il mottetto 1614/17, per esempio, è un inno saffico oggi ritenuto di epoca carolingia e in passato attribuito invece a Gregorio Magno:²⁴

Nocte surgentes vigilemus omnes,
semper in psalmis meditemur atque
viribus totis Domino canamus
dulciter hymnos.

Ut pio regi pariter canentes,
cum suis sanctis mereamur aulam
ingredi caeli simul et beatam
ducere vitam.

Praestet hoc nobis deitas beata,
Patris ac nati pariterque Sancti
Spiritus, cuius reboat in omni
gloria mundo. Amen.

O stupor et gaudium (1614/24), ancora, corrisponde a un'antifona assai elaborata proveniente dall'antico ufficio composto per la vigilia del transito di san Francesco d'Assisi da Giuliano da Spira sulla base del passo della *Legenda maior* di san Bonaventura che narra la visione che alcuni frati ebbero di Francesco nei panni del profeta Elia sul carro di fuoco²⁵ – un ufficio certamente noto a Viadana in forza della sua appartenenza religiosa:

O stupor et gaudium,
o iudex homo mentium:
tu nostrae militiae currus et auriga;
igne praesentibus transfiguratum fratribus
in solari specie vexit te quadriga;
in te signis radians,
in te ventura nuncians,
requievit spiritus duplex prophetarum.
Tuis adsta posteris,
pater Francisce, miseris:
nam increscunt gemitus ovium tuarum.

²⁴ Cfr. *Die Hymnen des Thesaurus Hymnologicus* H. A. Daniels und anderer Hymnen-Ausgaben, I: *Die Hymnen des 5.-11. Jahrhunderts und die Irisch-Keltische Hymnodie*, a cura di C. Blume, Leipzig, Reissland, 1908 («Analecta Hymnica», 51), n. 24 (p. 26): «Die dominica ad nocturnas. Aestate».

²⁵ Cfr. BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Legenda maior*, IV, 4, in *La letteratura francescana*, IV: *Bonaventura: La leggenda di Francesco*, a cura di C. Leonardi, Milano, Mondadori, 2013; GIULIANO DA SPIRA, *Officio ritmico e vita secunda*, a cura di V. Gamboso, Padova, Messaggero, 1985. L'episodio è tra quelli affrescati da Giotto nel ciclo della Basilica superiore di Assisi.

Singolare per fattura compositiva, in questa seconda linea di classificazione testuale, è infine il mottetto 1614/25, nel quale l'esclamazione «gaude, Maria, alleluia, alleluia» si alterna a mo' di *refrain* a ogni distico del noto inno mariano *O gloriosa Domina* delle lodi dell'ufficio *Sanctae Mariae in sabbatho*:²⁶

O gloriosa Domina,
 excelsa super sidera;
 gaude, Maria, alleluia, alleluia;
 qui te creavit provide,
 lactasti sacro ubere;
 gaude, Maria, alleluia, alleluia.
 Quod Eva tristis abstulit,
 tu redis almo germine;
 gaude, Maria, alleluia, alleluia;
 intrent ut asta flebiles,
 caeli fenestra facta est;
 gaude, Maria, alleluia, alleluia.
 Tu regis alti ianua,
 et porta lucis fulgida;
 gaude, Maria, alleluia, alleluia;
 vitam datam per virginem,
 gentes redemptae, plaudite;
 gaude, Maria, alleluia, alleluia.
 Gloria tibi, Domine,
 qui natus es de Virgine;
 gaude, Maria, alleluia, alleluia;
 cum Patre, Sancto Spiritu,
 in sempiterna saecula;
 gaude, Maria, alleluia, alleluia.

I cinque testi senza precedenti scritturistici o liturgici sono al contrario sintomatici giacché rivelano come anche per questa parte del repertorio mottettistico valga – almeno nei primi decenni del secolo – quanto Claudio Vela ebbe a notare a riguardo del repertorio madrigalistico:²⁷ il fatto, cioè, che tra le più ricorrenti fonti di approvvigionamento testuale al di fuori dei circuiti abituali e prevedibili (nel caso dei mottetti appunto la liturgia e la Scrittura) siano da annoverare le composizioni anteriori del medesimo genere. Sotto quest'aspetto, indicativi appaiono così innanzitutto i due testi che Viadana trae dai *contrafacta* di Aquilino Coppini;²⁸ ma anche i tre testi rimanenti (1602/10

²⁶ *Breviarium romanum. Editio princeps* cit., p. 1016 (numero marginale 6659).

²⁷ Cfr. C. VELA, *Osservazioni sulla tradizione dei testi poetici italiani*, nei suoi *Tre studi sulla poesia per musica*, Pavia, Aurora, 1984, pp. 3-27.

²⁸ *Sanctissima Maria*, 1614/3 («Sanctissima Maria, / sis advocata mea; / in hora mortis meae / da mihi tuam opem. / Regina gloriosa paradisi / ego inops et miser in te spero, / quam scio esse fontem pietatis»), e *Suavissime Iesu*, 1614/14 («Suavissime Iesu, / splendor aeterni Patris, / gloriaque beata paradisi, / in te spem meam pono, / qui potes me beare / in sedibus aeternis: / da mihi vitam illam in regno tuo!»), corrispondono rispettivamente ai nn. 12 e 15 di A. COPPINI, *Musica tolta dai madrigali di Claudio Monteverde e d'altri autori a cinque et a sei voci e fatta spirituale*, Milano, Agostino Tradate, 1607, in cui costituiscono i *contrafacta* dei

e 1614/7 e 19) è verosimile siano giunti a Viadana per una via simile piuttosto che essere stati singolarmente ripresi dalle rispettive fonti letterarie: *O Domine Iesu Christe pastor bonus* e *O Domine Iesu Christe, adoro te*²⁹ sono infatti parte delle cosiddette preghiere di s. Gregorio Magno sulla passione del Signore³⁰ e godono di una tradizione che, per il secondo testo, affonda le radici sino all'intonazione di Josquin nei *Mottetti*B,³¹ mentre per il primo, nei cinquant'anni precedenti la pubblicazione di Viadana, vanta non meno di 14 intonazioni a opera, tra gli altri, di Palestrina, Ingegneri, Massaino e Giovanni Paolo Cima; *Agimus tibi gratias*,³² originariamente una preghiera di benedizione della mensa,³³ è infine presente nel *corpus* dei mottetti almeno di Rore, Lasso e Ingegneri.

L'insieme dei testi finora considerati delinea così una situazione assolutamente tipica circa i loro possibili impieghi liturgici, i quali – in riferimento alle categorie individuate in coda al §4 – possono essere sintetizzati pressappoco come nella Tab. 2:

Tab. 2 – Possibili destinazioni liturgiche dei mottetti per Alto dei *Concerti ecclesiastici* di Ludovico Grossi da Viadana.

mottetti "propri"	
Natale	1614/5 <i>Apparuit benignitas</i> 1614/13 <i>Cantate Domino</i>
Pasqua	1614/21 <i>Christus resurgens ex mortuis</i> 1602/1 <i>Expurgate vetus fermentum</i>
Ascensione	1602/8 <i>Non turbetur cor vestrum</i> 1602/9 <i>Caeli enarrant gloriam Dei</i> 1614/9 <i>Viri Galilaei</i>
san Francesco	1614/11 <i>Iam non dicam vos servos</i> 1614/24 <i>O stupor et gaudium</i>
mottetti "caratteristici"	
Avvento	1614/4 <i>Ierusalem, plantabis vineam</i>
Quaresima	1614/23 <i>Dixit angelus ad Iacob</i>
B. V. Maria	1614/3 <i>Sanctissima Maria</i> 1614/15 <i>Ave, Maria</i>

madrigali di Ruggero Giovannelli *Baciatemi cor mio* (R. GIOVANNELLI, *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1593) e *Soavissimi fiori* (ID., *Il primo libro de' madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1586).

²⁹ 1602/10: «O Domine Iesu Christe, pastor bone, iustos conserva, peccatores iustificas, omnibus fidelibus miserere, et propitius esto mihi misero et indigno peccatori. Amen»; 1614/19: «O Domine Iesu Christe, adoro te in cruce vulneratum, felle et aceto potatum; deprecor te, ut tua vulnera morsque tua sit vita mea».

³⁰ Cfr. G. BAROFFIO, *Iter liturgicum italicum*, sezione *Corpus italicum precum*, [https://www.centrofeininger.eu/iter-liturgicum-italicum, ad voces](https://www.centrofeininger.eu/iter-liturgicum-italicum_ad_voces) (ultimo accesso: 1° giugno 2025).

³¹ *Motetti de passione de cruce de Sacramento de Beata Virgine et huius modi*. B, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1503 (RISM B/I 1503¹), cc. 2v-6r, *O Domine Iesu Christe, adoro te*.

³² 1614/7: «Agimus tibi gratias, omnipotens Deus, pro universis beneficiis tuis, qui vivis et regnas in saecula saeculorum. Amen».

³³ Cfr. BAROFFIO, *Corpus italicum precum* cit., *ad vocem*.

	1614/22 <i>Salve, regina</i>
	1614/25 <i>O gloriosa Domina</i>
santi	1614/10 <i>Beatus vir</i>
	1614/12 <i>Regnum mundi</i>
<i>mottetti "comuni"</i>	
Passione	1602/7 <i>Illumina oculos meos</i>
	1602/10 <i>O Domine Iesu Christe, pastor bone</i>
	1614/14 <i>Suavissime Iesu</i>
	1614/19 <i>O Domine Iesu Christe, adoro te</i>
ss. Sacramento	1614/8 <i>O salutaris hostia</i>
	1614/20 <i>Coenantibus illis</i>
feste solenni	1602/5 <i>Exultate Deo adiutori nostro</i>
defunti	1602/3 <i>Si bona suscepimus</i>

mottetti "polivalenti"

1602/2 <i>Cantabo Domino in vita mea</i>
1602/4 <i>Ego sum pauper et dolens</i>
1602/6 <i>Confitebor tibi, Domine Deus</i>
1614/1 <i>Domine, ne in furore tuo</i>
1614/2 <i>Exaltabo te, Domine</i>
1614/6 <i>Ecce quam bonum</i>
1614/7 <i>Agimus tibi gratias</i>
1614/16 <i>Domine, quid multiplicati sunt</i>
1614/17 <i>Nocte surgentes</i>
1614/18 <i>Audi, Domine</i>

Quel che vale per Viadana, in termini generali vale quindi per moltissima produzione mottettistica a voce sola dei primi decenni del secolo XVII.³⁴ Non intendo con ciò naturalmente sostenere

³⁴ Ai fini della presente indagine ho esaminato, sempre attraverso la lente dei mottetti per Contralto, le seguenti raccolte (tra parentesi la sigla RISM e, dopo il segno di interpunzione, il numero di composizioni considerate): L. BALBI, *Ecclesiastici concentus canendi una, duabus, tribus et quatuor vocibus aut organo aut aliis quibusvis instrumentis eiusdem generis, et alii quinque, sex, septem et octo, tum ad concertandum, tum ad vocibus canenum accomodati. Liber primus*, Venezia, Alessandro Raverio, 1606 (B748; 4); G. BAGLIONI, *Sacrarum cantionum quae una, binis, ternis, quatuor, quinque et sex vocibus concinuntur [...] liber primus*, op. 2, Milano, Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1608 (B644; 1); S. PATTA, *Sacra cantica concinenda una, duabus et tribus vocibus cum litanis B. Mariae Virginis quinque vocibus*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1609 (P1037; 2); G. P. CIMA, *Concerti ecclesiastici a una, due tre, quattro voci con doi a cinque et uno a otto, messa e doi Magnificat et falsi bordonni a 4, et sei sonate*, Milano, eredi di Simon Tini, 1610 (C2229; 2); O. SCALETTA, *Timpano celeste a una doi tre e quattro voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1611 (S1144; 1); B. TOMASI, *Il primo libro de' sacri fiori ad una, due, tre et quattro voci*, Venezia, eredi di Angelo Gardano, 1611 (T918; 2); S. PATTA, *Sacrorum canticorum una, duabus, tribus, quatuor et quinque vocibus liber secundus*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1613 (P1038; 3); G. B. RICCIO, *Il secondo libro delle divine lodi [...] a una, due, tre et quattro*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1614 (R1284; 1); *Parnassus musicus Ferdinandaus in quo musici nobilissimi, qua suavitate, qua arte prorsus admirabili, et divina, ludunt 1, 2, 3, 4, 5 vocum*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1615 (1615¹³; 2); G. CAPRIOLI, *Sacrae cantiones una, duabusque vocibus concinendae*, Modena, Giuliano Cassiani, 1618 (C944; 2); B. MISEROCA, *I pietosi affetti [...] a una, due, tre et quattro voci con le letanie della Beata Vergine a sei, con la parte grave*

che tutti i mottetti di tutte le raccolte pubblicate trovassero collocazione esecutiva solamente nella liturgia – in alcuni casi, come per esempio nel *Secondo libro de' motetti a voce sola* di Ignazio Donati del 1634, la diversa destinazione è anzi specificata in frontespizio («per educazione de' figlioli et figliole»: è tuttavia di per sé significativo che un contenuto testuale non direttamente corrispondente a fonti liturgiche sia corredato da una tale esplicitazione). Intendo piuttosto sostenere che, in potenza, tutti i testi avrebbero potuto essere eseguiti anche durante una celebrazione, oltre che in ambito devozionale: e ciò senza innescare alcuna frizione di rilievo con i presupposti e lo svolgimento del modello rituale allora vigente.

6. Il quadro che ho appena delineato resta sostanzialmente valido per i primi tre decenni del Seicento; già alla fine del terzo, direi, qualcosa comincia invece a mutare non solo nello stile musicale, ma anche nella composizione dei testi. Si vedano, a riprova, i seguenti quattro brani per Alto dei *Motetti a voce sola* di Giovanni Felice Sances pubblicati da Bartolomeo Magni nel 1638:³⁵

O Domine Iesu Christe, tu ascendis in caelum, et nos relinquis in terra.
 Quomodo vivere possumus sine te, qui es vita nostra?
 Ne derelinquas nos, Deus noster; et si tu ascendis, Fili, descendat super nos Spiritus sanctus;
 mitte nobis paraclitum Spiritus, qui doceat nos veritatem, et dirigat pedes nostros in viam pacis.

Laetamini omnes, exultate et dicite alleluia;
 quia surrexit Dominus vere, alleluia.
 Exultate Deo adiutori nostro, iubilate Deo Iacob.
 Sumite psalmum et date tympanum
 psalterium iucundum cum cithara.

per l'organo. *Libro terzo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1618 (M2877; 1); *Motetti a una, due, tre et quattro voci col basso continuo per l'organo fatti da diversi musici servitori del serenissimo signor Duca di Mantova*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1618 (16184; 1); P. PACE, *L'ottavo libro de' motetti a una, due, tre e quattro voci con il salmo Dixit et Magnificat a sei voci, il tutto concertati*, op. 19, Roma, Luca Antonio Soldi, 1619 (P11; 2); L. VALVASENSI, *Brevi concerti ecclesiastici alla romana commodi per cantarsi nel clavicembalo, chitarone over organo con una voce sola acuta o grave a compiacenza delli cantanti*, op. 3, Venezia, Bartolomeo Magni, 1620 (V182; 1); A. GRANDI, *Motetti a voce sola*, Venezia, stampa del Gardano (Bartolomeo Magni), 1621 (G3443; 3); L. O. VIZANA, *Componimenti musicali de' motetti concertati a una e più voci*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1623 (V2261; 1); *Ghirlanda sacra sciolta da diversi eccellentissimi compositori de' varii motetti a voce sola. Libro primo*, op. 2, Venezia, stampa del Gardano, 1625 (16252; 2); F. GIULIANI, *Celeste ghirlanda di quaranta concerti a voce sola, divisi sopra le quattro parti principali della musica*, op. 2, Venezia, stampa del Gardano (Bartolomeo Magni), 1629 (G2546; 10); O. TARDITI, *Celesti fiori musicali di varii concerti sacri a voce sola [...] Libro secondo*, op. 8, Venezia, Alessandro Vincenti, 1629 (T186; 1); F. TURINI, *Motetti a voce sola da potersi cantare in soprano, in contralto, in tenore et in basso. Libro primo*, Brescia, Giovanni Battista Bozzola, 1629 (T1392; 18); I. DONATI, *Il primo libro de' motetti a voce sola*, op. 7, Venezia, Alessandro Vincenti, 1634 (D3401; 3); ID., *Il secondo libro de' motetti a voce sola [...] per educatione de' figlioli et figliole*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1636 (D3403; 3); G. F. SANCES, *Motetti a voce sola*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1638 (S770; 4); F. TURINI, *Motetti a voce sola. Libro secondo*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1640 (T1393; 17); GREGORIUS URBANUS, *Sacri armonici concentus singulis, binis, ternis, quaternis vocibus concinendi*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1640 (U102; 1).

³⁵ Sono i mottetti 4-8 della raccolta, che esauriscono la riserva della voce di Alto.

O Maria, Dei genitrix et virgo gratiosa,
 omnium desolatorum ad te clamantium consolatrix vera,
 per illum magnum gaudium quo consolata es
 quando cognovisti Dominum Iesum die tertia a mortuis impassibilem resurrexisse,
 sis consolatrix animae meae.

Quaerite Dominum dum inveniri potest; invoke eum dum prope est.
 Plaudite illi in voce exultationis,
 quoniam benignus est Dominus quaerentium eum, et iis qui recto sunt corde,
 et omnes petitiones vestras implebit. Alleluia.

Se il secondo di essi (strutturato musicalmente in forma di responsorio) e in certa misura il quarto possono dirsi ancora allineati con le modalità di selezione testuale di Viadana, il primo e il terzo mottetto, pur conservando in maniera assolutamente limpida la relazione con l'ambiente liturgico di riferimento anche tramite evidenti reminiscenze scritturistiche, isolano invece, per così dire, la voce cantante (e di conseguenza l'ascoltatore) dal rito, oltrepassandolo e instaurando un rapporto con la trascendenza invocata che prescinde pressoché *in toto* dalla mediazione liturgica. Così facendo, se non ancora al testo di carattere esclusivamente devozionale, si giunge di certo oltre i connotati della preghiera liturgica, che non conosce pubbliche derive soggettive o intimistiche (si noti, e *contrario*, l'insistenza sulla prima persona singolare del mottetto mariano). *Ex parte liturgiae*, in altri termini, la musica comincia a costituirsi come ingrediente non soltanto festivo, bensì anche emotivo del rito: e ciò non solo quanto a forme dell'espressione sonora, ma anche quanto a forme del contenuto testuale.

7. Nei decenni successivi – azzarderei fin verso la metà degli anni Settanta, ma con la cautela che deriva dalla consapevolezza che una storia complessiva del genere del mottetto a voce sola è ancora in gran parte da scrivere – l'orientamento appena descritto, per lo meno stando alle raccolte che ho potuto sinora esaminare,³⁶ appare in deciso rafforzamento. In particolare, credo si possano

³⁶ Repertorio analizzato: G. CASATI, *Sacri concetti a voce sola con la partitura*, op. 2, Venezia, Bartolomeo Magni, 1641 (C1408; 4); G. CASATI, *Il primo libro de' motetti concertati a una, due, tre e quattro voci, con una messa a quattro*, op. 1, Venezia, Alessandro Vincenti, 1643 (C1411; 2); G. A. RIGATTI, *Motetti a voce sola*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1643 (R1416; 5); F. LAURENZI, *Spiritualium cantionum unica voce contextarum liber primus*, op. 3, Venezia, Alessandro Vincenti, 1644 (L1116; 3); G. CASATI, *Scelta d'ariosi vaghi et concertati motetti a una, due, tre e quattro voci*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1645 (C1419; 1); *Motetti a voce sola de' diversi eccellentissimi autori. Libro primo*, Venezia, stampa del Gardano, 1645 (1645³; 1); M. CAZZATI, *Il primo libro de' motetti a voce sola*, op. 5, Venezia, stampa del Gardano, 1647 (C1582; 6); G. A. RIGATTI, *Motetti a voce sola, per cantare nell'organo, gravecembalo, tiorba et altro instromento. Libro secondo*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1647 (R1419; 5); M. CAZZATI, *Il secondo libro de' motetti a voce sola*, op. 6, Venezia, Francesco Magni, 1648 (C1584; 3); M. CAZZATI, *Terzo libro de' motetti a voce sola*, op. 13, Venezia, Alessandro Vincenti, 1651 (C1594; 5); A. BERETTARI, *Motetti a voce sola*, op. 1, Venezia, Alessandro Vincenti, 1654 (B1996; 4); G. P. ALMERI, *Motetti a voce sola*, Venezia, stampa del Gardano (Francesco Magni), 1654 (A868; 5); N. MONFERRATO, *Motetti a voce sola. Libro primo*, op. 4, Venezia, Alessandro Vincenti, 1655 (M3041; 12); M. CAZZATI, *Quarto libro de' motetti a voce sola*, op. 25, Bologna, Antonio Pisarri, 1661 (C1618; 4); ID., *Quinto libro de' motetti a voce sola*, op. 39, Bologna, Marino Silvani, 1666 (C1637; 5); N. MONFERRATO, *Motetti a voce sola. Libro terzo*, op. 6, Venezia, Camillo Bortoli, 1666 (M3042; 11); C. D. COSSONI, *Primo libro de' motetti a voce sola*, op. 2, Bologna, Giacomo Monti, 1668 (C4201; 2); C. CALZARERI, *Motetti a voce sola [...] libro secondo*, op. 2, Venezia, stampa del Gardano (Francesco Magni),

individuare in quella testualità mottettistica almeno cinque linee di tendenza, che tratteggio sommariamente in vista di future e più approfondite indagini.

Una prima linea è il pressoché totale tramonto di testi ripresi direttamente dalle fonti liturgiche (con la sola eccezione delle quattro tradizionali antifone mariane) o di selezioni scritturistiche analoghe agli *excerpta* o alle combinazioni di versetti salmodici che nella stampa paradigmatica di Viadana abbiamo visto ricorrere in una misura di tutto rispetto. Nessuna occorrenza testuale paragonabile si ritrova, per esempio, nel complesso della produzione mottettistica per Alto e Basso continuo né di Maurizio Cazzati (23 composizioni pubblicate tra il 1647 e il 1666 – o il 1673, volendo conteggiare anche le ristampe che contengono, per lo meno nel caso del primo libro, significative varianti d'autore, alcune delle quali ho già discusso in altra sede)³⁷ né di Natale Monferrato (egualmente 23 brani editi tra il 1655 e il 1666, quattro dei quali appartenenti al sottogenere delle antifone mariane a cui l'autore dedicherà un'apposita raccolta nel 1678).³⁸

Una seconda linea di tendenza, affine alla prima, è poi il progressivo diluirsi dei riferimenti scritturali, che non solo (come ho appena rammentato) non fungono più da miniera di selezione primaria, ma si riducono a citazioni accessorie, a echi spesso destrutturati, con un modo di procedere che (per usare delle categorie elaborate da Maria Caraci Vela in tutt'altro contesto) talvolta assume i contorni di una consapevole “arte allusiva” ma più di frequente sembra rimandare al dominio dell’«intertestualità fisiologica»,³⁹ a una memoria autoriale nutrita sì di espressioni bibliche (e, alla stessa stregua, liturgiche) e nondimeno bisognosa di ricentrare l'approccio spirituale a partire da altri e più soggettivi punti di partenza. Valgano a campione i seguenti due testi dal *Primo libro de' motetti a voce sola* di Natale Monferrato (1655):

1669 (C271; 4); C. D. COSSONI, *Il secondo libro de' motetti a voce sola*, Bologna, Giacomo Monti, 1670 (C4210; 2); G. LEGRENZI, *Acclamazioni devote a voce sola*, op. 10, Bologna, Giacomo Monti, 1670 (L1624; 2); E. PIZZONI, *Motetti sacri a voce sola con le quattro antifone della Beata Vergine*, op. 2, Bologna, Giacomo Monti, 1670 (P2492; 4); *Nuova raccolta di motetti a voce sola di diversi eccellenti autori moderni*, Bologna, Giacomo Monti, 1670 (1670¹; 3); F. PASSARINI, *Antifone della Beata Vergine a voce sola, commode per tutte le parti*, Bologna, Giacomo Monti, 1671 (P999; 4); B. GRAZIANI, *Sacrae cantiones una tantum voce [...] liber sextus*, op. 19, Roma, eredi Mascardi, 1672 (G3686; 1); G. B. AGNELETTI, *Sacri canti et inni a voce sola*, Venezia, stampa del Gardano, 1673 (A398; 2); F. FERRARI, *Motetti a voce sola*, Bologna, Giacomo Monti, 1674 (F292; 4); S. FILIPPINI, *Motetti sacri a voce sola*, Bologna, Giacomo Monti, 1675 (F745; 4); C. D. COSSONI, *Il terzo libro de' motetti a voce sola*, Bologna, s.e., 1675 (ristampa della prima edizione perduta, C4212; 2).

³⁷ Le ristampe (un fenomeno non frequentissimo entro il genere di cui ci stiamo occupando) riguardano il *Primo libro* del 1647, riedito a Bologna da Pellegrino Lazzari nel 1670 (RISM A/I C1583); il *Secondo libro* del 1648 (Venezia, Francesco Magni, 1656, RISM A/I CC1584a) e il *Quinto libro* del 1666 (Mantova, Guglielmo Bercincori, 1673, RISM A/I CC1637a). Sulle varianti d'autore del *Primo libro*, cfr. D. SABAINO, *Di alcune varianti d'autore e del registro di contralto nei “Mottetti a voce sola” di Maurizio Cazzati*, in *Tra ragione e pazzia. Saggi di esegesi, storiografia e drammaturgia musicale in onore di Fabrizio Della Seta*, a cura di F. Rovelli, C. Vellutini e C. Panti, Pisa, ETS, 2021, pp. 55-79.

³⁸ Cfr. N. MONFERRATO, *Antiphonae unica voce decantandae*, Venezia, Giuseppe Sala, 1678 (RISM A/I M3049).

³⁹ M. CARACI VELA, *Dall'arte allusive all'intertestualità “fisiologica”: aspetti del processo compositivo in Zacara da Teramo*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, Lucca, LIM, 2004, pp. 187-211: 187-192.

O deitas caritate vulnerata,
 o humanitas duris clavibus perforata,
 in crucifixo Iesu ambae insidentes,
 in pane facto Iesu ambae latentes;
 te deitas, te humanitas, te Deus homo,
 rex angelorum
 qui factus es panis viatorum,
 adoro et oro.
 Suscipio te, suscipe me:
 tu enim me totum reficis;
 ego totus in te deficio,
 quia ore te capiens, mente non capio.
 O res mira!
 O vere memoria Dei mirabilium!
 Adest Iesus, abest panis;
 latet Iesus, patet panis:
*Caro cibus, sanguis potus,
 manet tamen Christus totus
 sub utraque specie;
 sumit unus, sumunt mille,
 quantus isti, tantum ille,
 nec sumptus consumitur:
 o res mira, vere memoria Dei mirabilium.*
 Alleluia.

Venite, gentes,
 properate, populi,
 accedite, mortales;
 nobiscum iubilare,
 congaudentes, laudantes, Dominum,
 quod sit *mirabilis, quod sit gloriosus*
in sanctis suis,
 quia hodie colitur et veneratur in terris,
 quem omnes angeli, quem cives caelici
 laudant in caelis.
 Hic est ille fidelis,
*quem constituit Dominus
 super familiam suam,
 et ideo intrat in gaudium Domini sui.*
 Alleluia.

Nel primo mottetto, l'eucaristico *O deitas*, la citazione diretta dell'undicesima e tredicesima strofa della celeberrima sequenza *Lauda, Sion, salvatorem* della festa del *Corpus Domini* (evidenziate in corsivo) segue una quindicina di versi di taglio dottrinale alquanto contorti (ispirati, forse, all'*Adoro te devote* di Tommaso d'Aquino) che mettono in parallelo dapprima i due misteri dell'incarnazione e dell'Eucaristia e subito dopo il duplice effetto dell'assunzione del *corpus Christi* da parte del fedele (il quale, ricevendo la comunione, accoglie Cristo in sé ed è a sua volta è accolto in/da Cristo); il tutto in un linguaggio segnato da un'enfasi sulla presenza reale di pretto sapore controriformistico. Nel secondo mottetto, le reminiscenze scritturistiche vetero e neotestamentarie (egualmente evidenziate in corsivo) appaiono dal canto loro completamente decontestualizzate dall'ambiente

originario e danno così vita a un insieme indistinto e per ciò stesso buono per qualunque commemorazione santorale.⁴⁰

Una direzione siffatta – intonazione sempre più frequente di testi comuni e polivalenti a scapito di testi caratteristici e soprattutto propri (del temporale prima ancora che del santorale) – costituisce quindi la terza linea a cui facevo cenno: nelle raccolte esaminate, per esempio, è quasi impossibile incontrare testi esplicitamente destinati al tempo d'avvento, e parimenti assai raro imbattersi in testi apertamente pasquali.⁴¹ Il legame liturgico rimane così spesso affidato ai paratesti o agli indici delle raccolte, più che essere veicolato *in ritu exercito* dal testo intonato: e se ciò ha l'effetto di moltiplicare le possibilità di esecuzione di non poche composizioni, fa nel contempo sì che queste assumano più la funzione di 'colore liturgico', al modo per esempio dei paramenti, che di ulteriore elemento di individua caratterizzazione rituale.

In parallelo al processo di generalizzazione dei testi si osserva poi una decisa superfetazione dei testi mariani (quarta linea di tendenza): non nel senso della moltiplicazione del loro numero – che non era mai stato ridotto neppure nei decenni e anzi nei secoli precedenti –, quanto piuttosto nel senso dell'abbandono di quella sobrietà che aveva tutto sommato caratterizzato buona parte delle intonazioni cinquecentesche (a tema delle quali, accanto alla glorificazione sotto varia forma del ruolo materno di Maria, stava per lo più l'interpretazione mariologica di molti passi del *Cantico dei cantici*)⁴² in favore dell'adozione di una testualità che ben rispecchia una delle più celebri massime della devozione cattolica: «de Maria nunquam satis».⁴³ La direzione è talmente nota che un solo esempio è più che sufficiente per apprezzare a quale avventurosa di espressioni le esigenze di verso e di rima possano spingere; si noti in particolare il *climax* con il quale l'anonimo autore di un mottetto del *Terzo libro* di Natale Monferrato (1666) trapassa dai tutto sommato tradizionali attributi *peccatorum adiumentum, angelorum oblectamentum, caelorum firmamentum* all'incredibile *Trinitatis complementum*:

Convenite, terrigenae, congregamini, caelites, universi concurrite:
ecce virgo hodie tota pulchra fulget,
tota fragrans redolet,
tota medica viget,
haec gemma puritatis,

⁴⁰ L'inciso *mirabilis* [...] *sanctis suis* rimanda a Ps. 67, 36; *fidelis* [...] *familiam suam* a Eu. Matth. 24, 25; *intrat* [...] *Domini sui* a Eu. Matth. 25, 21-23.

⁴¹ Nei testi a inequivoca destinazione temporale come i pochi natalizi che si riscontrano nel repertorio, il dato liturgico tende sempre più scopertamente a sciogliersi nella commozione emotiva suscitata dal bambino nella mangiatoia; si veda per esempio la penultima sezione del mottetto *Evae filii* di Carlo Pallavicino contenuto nella *Nuova raccolta di motetti sacri* curata da Marino Silvani nel 1670, il cui testo recita «Divine parvule, oh, caelos clauditos a fletu abstine; o care pupule, an inquietulus quia a frigore vexatur corculum? Dormi, o Iesule!».

⁴² Cfr. per esempio L. GAMBERO, *Maria nel pensiero dei teologi latini medievali*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2000, pp. 145-152.

⁴³ L'apoteigma, da attribuire forse al carmelitano Robert Berthelot, vescovo di Damasco (†1630) più che a san Bernardo di Chiaravalle, è stato reso celebre dal decimo capitolo del *Trattato della vera devozione* che Luis-Marie Grignon da Montfort compose attorno al 1712 e che uscì postumo nel 1843 (*Traité de la vraie dévotion à la sainte Vierge, par le vénérable serviteur de Dieu Louis-Marie Grignon de Montfort*, Paris, Gaume, 1843).

micans stella sanctitatis,
 haec rosa largitatis,
 pandens ianua pietatis,
 haec scala aeternitatis,
 vernans rosa charitatis;
 haec Maria est Deipara
 peccatorum adiumentum,
 angelorum oblectamentum,
 caelorum firmamentum,
 Trinitatis complementum.
 Celebremus decoram super sydera,
 laudemus odoram super aromata,
 cantemus saluberrimam super balsama;
 gaudentes tympanis,
 plaudentes cymbalis,
 psallentes organis,
 ovantes cytharis,
 laetantes musicis
 nostra resonent
 dulcisona carmina.
 Alleluia.

Un'ultima propensione all'opera nei mottetti dei decenni centrali del secolo, strettamente collegata alle precedenti, è infine la riduzione dello spettro tematico a poche aree di interesse: la passione di Cristo, il santissimo Sacramento, la lode dei santi e – dalla prospettiva dell'ascoltatore – i pericoli del mondo e del peccato. Si vedano i seguenti quattro testi risalenti al medesimo giro d'anni e assolutamente tipici del contenuto mottettistico di centinaia di composizioni analoghe:

G. CASATI, *Primo libro de' motetti concertati*, 1641

Salve, tremendum cunctis maiestatibus caput Domini nostri Iesu Christi,
 pro nobis spinis coronatus, et arundine percussus;
 salve, speciosissima facies Salvatoris nostri;
 salvete, benignissimi oculi, pro nobis lachrimis perfusi;
 salve, mellifluum os, gutturque suave, pro nobis felle et aceto potatum;
 salvete, aures nobilissimae;
 salve, collum humile, salve, dorsum sanctissimum;
 salvete, venerabiles manus et brachia, pro nobis in cruce extensa;
 salve, pectus mitissimum; salve, latus gratiosum, pro nobis lancea militis perforatum;
 salve, totum corpus Iesu Christi,
 pro nobis in cruce suspensum, vulneratum, mortuum, et sepultum.
 Semper laudabo te, adorabo te, invocabo te.
 O amantissima vulnera dulcissimi mei amatoris Iesu Christi,
 vulnerate me, rapite me, abscondite me, dealbate me, transfixite me.
 Scinde, Christe, cor meum passione tua;
 dolores tui penetrent intima mea; sentiam in corde vulnera tua;
 curram post te desiderio, et liquescam totus amore.

A. BERETTARI, *Motetti a voce sola*, 1643

O summa dulcedo divinae bonitatis et benignitatis,
o immensa caritas divinae largitatis, o stupenda prodigalitas
Dei et hominis Iesu Christi,
qui seipsum in cibum et potum fidelibus tradidit,
Deus homini, pater filio, Dominus servo,
rex maiestatis pauperulae creaturae in praemium datur.
Ave ergo, gloriosissima Christi caro; salve, dulcissime Christi sanguis,
salve, totum corpus, immensa deitas in aeternum utrique unita, mundi medicina:
salva nos te laudantes, vivifica nos caritatem tuam cantantes, protege nos a ruina.

M. CAZZATI, *Primo libro de' motetti a voce sola*, 1647

Exurge psalterium et cithara, exurge in iubilo, psallite, milites militantis Ecclesiae,
quia ascendit in caelum beatus N., verus Christi miles,
qui pugnando hostem debellavit in terra, et in caelum reportavit triumphum.
Ideo laetus excipitur a Deo cum palma coronatus et stolis albis amictus;
Angelorum chorus invitat eum dicentes:
Adiungite vos ergo caelestibus, et gaudete cum gaudentibus alleluia dicentes:
«Mirabilis Deus in sanctis suis, qui beatum hodie coronavit N., alleluia».

G. A. RIGATTI, *Motetti a voce sola. Libro secondo*, 1647

Fuge mundum, quaere Christum; fuge scelera, quaere gratiam: anima, obliviscere mundum.
Assurge, cor vanissimum, cor stolidissimum, ingratum cor;
te excita, te erige, evigila, anima perdita,
antea felix, modo infelix, ante sicura, profuga modo, ante beata, nunc miserrima.
Rede ad Iesum, carissima; rede ad Iesum, amantissima.
Ah, Iesu, dulcedo tan suavis, sero te gustavi, sero te cognovi, sero te amavi.
Ah, te teneam, anima animae; ah, te diligam, caritas ignea; ah, te sentiam, amor amabilis;
non te deseram ni me sanctifices,
non te relinquam ni beatifices,
non te dimittam ni benedicas in aeternum.

L'immaginario evocato, come si vede, coniuga la perdurante eredità della *devotio moderna* (unione della vita del singolo a quella di Gesù Cristo, culto dell'Eucaristia, ricorso confidente all'intercessione della Vergine e dei santi) con i temi dominanti della spiritualità e della controversistica posttridentina quali l'enfasi sulla presenza reale, il potere intercessorio appunto di Maria e dei santi, la necessità di porre sempre innanzi a sé il proprio peccato:⁴⁴ il tutto espresso nella prospettiva eminentemente soggettiva che abbiamo richiamato poco sopra.⁴⁵

⁴⁴ Si ricordi al riguardo l'obbligo, sancito dalla quattordicesima sessione del Concilio, di confessare almeno una volta l'anno tutti i peccati «distinti per genere e specie».

⁴⁵ Per un'introduzione alla spiritualità posttridentina, cfr. N. TERPSTRA, *Lay Spirituality*, in *The Ashgate Companion to the Counter-Reformation*, a cura di A. Bamji, G. H. Janssen e M. Laven, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 261-289.

8. Proprio quest'ultima, infine, diviene la nota dominante dei testi mottettistici dei trenta-quarant'anni successivi che accompagnano il genere verso la sua estinzione – che interviene, almeno nella forma 'voce sola e Basso continuo', *grosso modo* nei primi decenni del secolo XVIII. I testi delle raccolte esaminate a tale riguardo si possono infatti raggruppare in due categorie di massima:⁴⁶ quelli ripresi ancora una volta dalle fonti liturgiche, ridotti tuttavia ormai (quanto meno in senso statistico) pressoché alle sole antifone mariane; e i testi "altri", unificati, al di là delle disparità contenutistiche, dalla pressoché assoluta predominanza della prima persona singolare sul 'noi' di ascendenza rituale.

Nel gruppo di questi mottetti tardi spicca il *corpus* di composizioni di suor Isabella Leonarda; in esso la concentrazione sull'interiorità del soggetto e sul suo rapporto personale con il trascendente si esprimono normalmente al femminile in riferimento al sostantivo *anima* (espresso o sottinteso), sotto il quale trapela in controluce, in un lessico di sensualità latente ma al tempo stesso trasparente, la sensibilità dell'autrice e del mondo monacale in genere, che trova così una propria e riconoscibile voce anche in un contesto (ancora? eventualmente?) liturgico.⁴⁷ Il mottetto *Amans te* dalla raccolta del 1686 ne è un esempio emblematico e probante:

Amans te, mi care Iesu,
probat pectus poenas mille;
nimis dirae sunt scintillae,
quibus poenans langueo.
Tanta gratia est in te,
o mi dulcis Iesu care;
tuus vultus est fons amoris,
fornax vivida, vena fluida ardoris,
unde cara cum pupilla,
viva cum favilla,

⁴⁶ Cfr. M. SAVIONI, *Motetti a voce sola*, Roma, eredi Mascardi, 1676 (S1120; 2); I. LEONARDA, *Motetti*, op. 1 (la stampa è perduta; alcuni di essi sono conservati in copia manoscritta nella Zentralbibliothek di Solothurn in Svizzera (–; 2); EAD., *Motetti a voce sola parte con istromenti e parte senza*, op. 6, Venezia, stampa del Gardano, 1676 (I94; 3); EAD., *Motetti a una, due, tre e quattro voci parte con istromenti e parte senza*, op. 7, Bologna, Giacomo Monti, 1677 (I95; 1); EAD., *Motetti a voce sola*, op. 11, Bologna, Giacomo Monti, 1684 (I98; 2); EAD., *Motetti a voce sola*, op. 12, Milano, fratelli Camagni, 1686, (I99; 3); EAD., *Motetti a voce sola*, op. 14, Bologna, Giacomo Monti, 1687 (I101; 2, di cui uno con due testi alternativi); EAD., *Motetti a voce sola*, op. 15, Bologna, Pier Maria Monti, 1690 (I102; 1); G. B. BASSANI, *Motetti a voce sola*, op. 12, Venezia, Giuseppe Sala, 1692 (B1195; 3); *Sacre armonie a voce sola di diversi celebri autori*, Milano, Federico Vigoni, 1692 (1692¹; 2); G. B. BREVI, *Metri sacri. Motetti a voce sola*, op. 2, Venezia, Giuseppe Sala, 1692 (B4423; 4); G. N. BUCCELLENI, *Motetti a voce sola per il ss. Sacramento, et uno per la Beatissima Vergine*, op. 1, Roma, Mascardi, 1692 (B4856; 1); I. LEONARDA, *Motetti a voce sola*, op. 17, Bologna, Pier Maria Monti, 1695 (I104; 2); G. B. BREVI, *La devotione canora. Motetti a voce sola*, op. 8, Modena, Fortuniano Rosati, 1699 (B4429; 2); I. LEONARDA, *Motetti a voce sola con istromenti [e senza]*, op. 20, Bologna, Marino Silvani, 1700 (I017; 1); G. B. BASSANI, *Antifone sacre a voce sola con violini [e senza] per tutto l'anno, e due Tantum ergo*, op. 26, Bologna, Marino Silvani, 1701 (B1218; 1); G. A. SILVANI, *Motetti con le quattro antifone della B. Vergine a voce sola*, op. 9, Bologna, Marino Silvani, 1713 (S3445; 6); G. B. BREVI, *Tantum ergo a voce sola*, op. 9, Venezia, Fortuniano Rosati, 1725 (B4430; 4).

⁴⁷ Si vedano le ampie indagini – non limitate al mottetto a voce sola – di MONSON, *Disembodied Voices* cit. e di KENDRICK, *Celestial Sirens* cit.

amor care, reducis me.
 O vos chori ardent, ex vestro amante pectore ad me volet fax,
 ex inflammato corde currat amoris incendium;
 ah, si magis arderem in amore, quantum gauderem.
 Mea flammæ anima clamat in ardore et suspirat,
 te amando mens delirat,
 ardens poenat in fervore,
 te poenando tamen amat.
 Iam tu scis, o Iesu carissime,
 quod ardent pectora incendio grande:
 nam vides meum cor.
 Si sæpe poenando
 vel multum amando
 cor meum delirat,
 excusa tu me;
 da flammæ, ardore,
 poenas, dolores:
 nam ero contenta
 in toto per te.

Poco più avanti (ed è l'esito più noto) il mottetto a voce sola diviene stilisticamente, testualmente, formalmente e vocalmente una cantata sacra il cui *latinus grossus* eguaglia recitativi e arie (di norma con *da capo*) delle coeve cantate amorose e segna così – anche contenutisticamente – il momento di maggior distanza tra l'origine e la primitiva destinazione del genere e le parole effettivamente intonate – parole al cui confronto i più tardi esempi del genere dello stesso secolo, dai mottetti vivaldiani al mozartiano *Exultate, iubilate*, appaiono prototipi quasi retrospettivi di pertinenza liturgica. Si veda, a riprova di quanto affermato, un testo estratto quasi casualmente dalla *Devotione canora* del bergamasco Giovanni Battista Brevi (1699):

Amatae pupillae
 cessate lacrimare:
 ridete tranquillae,
 non tardate iubilare.
 Ecce in gaudio amoeno, in suavi quiete
 pro Iesu, meo sponso
 adorato, vivit anima mea,
 exultat et iubilat, cor meum.
 Dulcis Iesu, sponse care,
 te amo, te adoro;
 sine te non possum stare,
 toto corde te honoro.
 Eia ergo, anima mea, gaude,
 triumphâ, lætare, et carum Iesum
 læta festina semper cantare.
 Tam in vita quam in morte
 gaudebo fortunata
 sum contenta mea sorte,
 vivo felix et beata.
 Alleluia.

9. Percorsa quindi per intero, seppur a volo d'uccello, la traiettoria vitale del genere, poche parole sono sufficienti a chiudere lo studio e ad aprire la strada a future e più puntuali verifiche: il tragitto che il mottetto a voce sola percorre tra i secoli XVII e XVIII conferma, a mio avviso, l'assunto ipotetico dal quale eravamo partiti; il legame tra quel genere musicale e l'evento liturgico che (almeno al principio) lo conteneva è in effetti, per così dire, di compresenza temporale più che di conformità progettuale. In tale compresenza, il modello liturgico, per la sua stessa costituzione, sopporta la sovrapposizione di testi e musiche che con il rito hanno un legame generico più che un'impronta caratterizzante, e la musica apporta al rito quell'elemento affettivo ed emotivo che il regime dell'assistenza non consentiva (più) di cogliere nella liturgia. E ciò con buona pace delle reprimende ufficiali, come ad esempio l'*Editto sopra le musiche* emanato nel 1665 dalla Sacra Congregazione della visita apostolica, che non fanno ovviamente che confermare, e *contrario*, quanto la pratica di cantare testi extraliturgici durante qualsiasi azione liturgica fosse viva anche nella stessa città di Roma.⁴⁸ E che ciò avvenga progressivamente proprio tra Sei e Settecento è un'ulteriore conferma di quella tendenza che, al successivo volgere di secolo, porterà alla sostanziale irrilevanza del rito tanto nella vita di fede quanto nella riflessione teologica.⁴⁹

Con tutto ciò, come ha scritto Felice Rainoldi, un liturgista attento ai fatti della musica, non si può tuttavia

negare la complessiva adeguatezza della musica barocca alla ritualità magniloquente della liturgia controriformistica, né la sua coerenza con la concezione di un esemplare ordine monarchico e gerarchico che da

⁴⁸ «La Sacra visita apostolica [...] ordina e comanda che nelle musiche concertate con organo, che per l'avvenire si faranno nelle chiese ed oratorii di Roma mentre si celebrano i divini uffizii o sta esposto il santissimo Sacramento, si osservino puntualmente le cose seguenti. – Primo, che lo stile delle musiche da osservarsi nelle messe, salmi, antifone, motetti, inni, cantici, eccetera, come anche nelle sinfonie, sia ecclesiastico, grave e devoto. – Secondo, che nelle messe non si cantino se non le parole prescritte del messale romano negli uffizii correnti nella festa di ciascun giorno e nelle solennità del santo, e specialmente che dopo l'epistola non si canti se non il graduale o tratto, e dopo il Credo non altre parole che dell'offertorio, e dopo il Sanctus si canterà il Benedictus ovvero un motetto, ma con le sole parole che pone la Chiesa nel breviario o messale in onore del santissimo Sacramento. – Terzo, che nei vesperi oltre ai salmi e l'inno non si cantino se non l'antifone correnti secondo il prescritto del breviario, ed il medesimo si faccia nelle compiete. – Quarto, che quando sta esposto il Santissimo non sia lecito di cantar altre parole che quelle che son poste nel breviario o messale romano in onore del santissimo Sacramento, e volendosi cantare le parole della Scrittura sacra o di qualche santo padre debba prima prendersi l'approvazione speciale della Sacra Congregazione dei riti al prescritto della Costituzione [...] e che le parole dei santi padri debbano essere d'un solo, e non di molti santi padri uniti insieme. – Quinto, che non si canti a voce sola tanto grave quanto acuta tutto o parte notabile d'un salmo, inno o motetto: ma, non cantando a pieno coro, si canti alternativamente variando sempre il canto ora con voci pari, ora con gravi ed ora con acute. – Sesto, che le parole così del breviario o messale come della Scrittura sacra e de' santi padri si mettano in musica *ut jacent*, in maniera che non s'invertano né vi si frappongano parole diverse né si faccia alterazione alcuna. – Settimo, che in tempo di passione si canti senz'organo, conforme la rubrica e la Chiesa prescrive: *Editto sopra le musiche*, Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1665 (foglio singolo). Sulla valenza del documento si diffonde L. BIANCONI, *Il Seicento* (1982), 2ª ed., Torino, EDT, 1991, pp. 117-122; più in generale, cfr. D. ROCCIOLO, *La musica in tribunale: gli editti del Cardinale vicario nel Sei e Settecento*, in *La musica dei semplici. L'altra Controriforma*, a cura di S. Nanni, Roma, Viella, 2012, pp. 195-204.

⁴⁹ Cfr. GRILLO, *Liturgia fondamentale* cit., pp. 27-28.

Dio, supremo artista, attraverso capi e re, discende fino al clero e ai notabili civili, così, nelle chiese, capocoro e organista potranno e dovranno pontificare, destando a tratti maggior interesse del presidente; [...] il linguaggio melodico, librantesi sul basso continuo [...] acquisterà una tale eloquenza retorica e descrittivistica da rendere in qualche modo familiare ed accessibile al popolo la stessa lingua latina; [...] il contrasto timbrico, il tessuto contrappuntistico saranno in grado di dire, a modo loro, ma al pari di un qualificato predicatore, il senso della festa; la vasta gamma di convenzioni retoriche riuscirà a simboleggiare tutto il resto: il lutto, la lotta, il gaudio angelico.⁵⁰

Così facendo, la musica surrogava quel che, al tempo – ma in realtà fino a non molti decenni orsono –, una liturgia non compresa, non vissuta e sulla quale, per la più parte, i fedeli non fondavano la propria vita spirituale non era più in grado di dire né *per ritus* né tantomeno *per preces*. Eguagliava, per dirla altrimenti, l'anta esterna dell'iconostasi che nelle chiese bizantine separa il mondo dei celebranti dal mondo dei fedeli: al di là, il rito celebrato; al di qua, un rito immaginato, contemplato, pregato, percorso affettivamente in parallelo a quello ma non incisivo sulla fede e sull'agire. E se, in quella dicotomia, gli spiriti più illuminati, qualche secolo dopo le vicende che abbiamo osservato in questa sede, non poterono fare a meno di rinvenire una delle (cinque) “piaghe della Chiesa”,⁵¹ per moltissimi di coloro che in quei secoli, per convinzione o per obbligo, continuarono a frequentare quella stessa Chiesa, la musica fu al contrario – e per eccellenza – il balsamo che aiutava a sopportare quella piaga, e non di rado persino a non accorgersi di essa.

DANIELE SABAINO è professore ordinario di Musicologia e Storia della musica e direttore del Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia-Cremona, dove insegna tra l'altro Storia della musica dei riti cristiani. I suoi interessi di ricerca riguardano la filologia musicale e la critica testuale, l'organizzazione dello spazio sonoro e l'analisi della musica medievale e rinascimentale, l'opera di Juan Caramuel Lobkowitz e la musicologia liturgica nella storia e nell'attualità.

DANIELE SABAINO is Full Professor of Musicology and Music history and Head of the Department of Musicology and Cultural heritage of the University of Pavia-Cremona, where he teaches History of music of Christian rites, among other subjects. His research interests include music philology and textual criticism, the tonal organisation and analysis of medieval and Renaissance music, the works of Juan Caramuel Lobkowitz, and liturgical musicology in past and present times.

⁵⁰ F. RAINOLDI, “voce” *canto e musica*, in *Liturgia*, a cura di D. Sartore, A. M. Triacca e C. Cibien, Ciniello Balsamo, San Paolo, 2001, pp. 302-328: 316.

⁵¹ Il riferimento è ovviamente alla prima delle piaghe («la divisione del popolo dal clero nel pubblico culto») evidenziate da A. ROSMINI, *Delle cinque piaghe della Santa Chiesa*, ed. originale, Lugano, Veladini, 1848, p. 11.

GALLIANO CILIBERTI*
Conservatorio di musica “N. Rota”, Monopoli

“CANTARE IL VANGELO”.
L’IMPIEGO LITURGICO DEI DIALOGHI IN LATINO
NELLA ROMA DEL SEICENTO

RIASSUNTO – Se le *Historiae sacrae* di Carissimi erano eseguite dopo il terzo salmo nei vesperi (secondo la testimonianza del protonotaro apostolico Michel de Saint-Martin nel 1650), i dialoghi in latino venivano invece impiegati nella liturgia della messa (come testimoniano ben undici componimenti di Vincenzo Ugolini per la Cappella Giulia nel 1621). Il testo di queste composizioni era tratto dal Vangelo, rispecchiava il periodo liturgico e veniva adattato alla musica attraverso piccole modificazioni (a volte con veri e propri tagli che erano naturalmente adeguati alla funzionalità “drammaturgica” del brano). I dialoghi, sostituendo la semplice lettura dei passi evangelici da parte del celebrante, possedevano una forte carica descrittiva. I compositori (Sacchi, Massenzio, Catalano, Antonelli, Pace, Anerio, Quagliati, Ugolini, Ratti, Micheli, Cima, Stefanini, Antonelli, Molli, Mazzocchi, Marazzoli, eccetera) interpretavano il testo secondo le committenze ecclesiastiche (non rinunciando al proprio stile) e spesso affidavano voci diverse ai vari personaggi (per esempio, se nel racconto Gesù era presentato nella sua figura giovanile, la sua voce poteva essere affidata a una tessitura acuta, mentre altrimenti era preferita quella più grave).

PAROLE-CHIAVE: dialogo latino; musica sacra; Roma; liturgia; secolo XVII

“Singing the Gospel”: The Liturgical Use of Latin Dialogues in 17th-Century Rome

ABSTRACT – Whereas Carissimi’s *Historiae sacrae* were performed after the third psalm in vespers (according to the account by apostolic prothonotary Michel de Saint-Martin in 1650), the dialogues in Latin were instead used in the liturgy of the mass (as documented by eleven compositions written by Vincenzo Ugolini for the Cappella Giulia in 1621). The text of these compositions was taken from the Gospel, reflected the liturgical period, and was adapted to the music using small modifications (and sometimes significant cuts that were, naturally, appropriate to the piece’s “dramaturgical” functionality). Replacing the simple reading of Gospel passages by the celebrant, the dialogues had a powerfully descriptive character. The composers (Sacchi, Massenzio, Catalano, Antonelli, Pace, Anerio, Quagliati, Ugolini, Ratti, Micheli, Cima, Stefanini, Antonelli, Molli, Mazzocchi, Marazzoli, etc.) interpreted the text according to the details of each ecclesiastical commission (without relinquishing their own style) and often assigned different voices to the various characters (for example, if Jesus in the story was still young, his voice could be assigned to a high *tessitura*, otherwise a lower one was preferred).

KEYWORDS: Latin dialogue; sacred music; Rome; liturgy; 17th century

* ✉ ciliberti.galliano@gmail.com

Dobbiamo a due intellettuali francesi le testimonianze più importanti sulla musica sacra a Roma nel Seicento. Il primo è il protonotaro apostolico Michel de Saint-Martin, che riferì della pratica dei vesperi in S. Apollinare, testimoniando che si cantavano antifone in musica al vespro, sia prima sia dopo ogni salmo; che suonavano arpe, «turbe» di liuti, violini e altri strumenti; ma soprattutto che dopo il terzo salmo si eseguiva un mottetto della gloria dei beati, del dolore dei dannati o di altri soggetti, che potevano eccitare a servire Dio, cercando di adattare la musica alla poesia:¹

ils chantent à vèspres les antiennes en musique, et par passages auparavant, et après chaque pseume; par intervalle, ils font sonner des harpes, des turbes de luth, des violons, et autres instrumens; et après le troisième pseume, ils chantent un motet de la gloire des bien-hereux, de la peine des damnés, et autres suiets, qui peuvent exciter à servir Dieu, et tâchent d'accommoder la musique à la lettre.

L'importanza di questo passo è duplice. Da un lato, conferma la prassi romana di cantare le antifone prima e dopo il salmo inserendo tra questi brani «a intervallo» composizioni strumentali con un organico di arpe, liuti, violini e probabilmente gli strumenti del basso continuo. Dall'altro, Saint-Martin riferisce – e questo è il passo-chiave e più significativo – che dopo il terzo salmo erano di solito inseriti mottetti dialogici e probabilmente anche alcune *historiae* che avevano la vigorosa funzione di suscitare devozione e fede negli ascoltatori (*docere, delectare, movere* nel senso gesuitico della locuzione), in uno stretto rapporto drammaturgico tra parola e musica.² Non è un caso che Saint-Martin faccia anche esplicito riferimento a due oratorii di Giacomo Carissimi che probabilmente aveva ascoltato, ossia *Felicitas beatorum* [*«Exultabunt iusti»*] («un motet de la gloire des bienhereux», recita testualmente il passo) per tre Soprani, due Violini e Basso continuo,³ e

Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente saggio: B-Bc = Bruxelles, Conservatoire royal, Bibliothèque; D-Hs = Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek “Carl von Ossietzky”, Musiksammlung; F-Pn = Paris, Bibliothèque nationale de France, Département de la musique; GB-Lam = London, Royal Academy of Music, Library; GB-Lcm = London, Royal College of Music; GB-Lbl = London, British Library; GB-Ob = Oxford, Bodleian Library; GB-Och = Oxford, Christ Church Library and Archives; GB-T = Tenbury Wells, St. Michael's College Library; I-Bc = Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica; I-COd = Como, Archivio musicale del Duomo; V-Cvbav = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

¹ M. DE SAINT-MARTIN, *Le gouvernement de Rome, où il est traité de la religion, de la iustice et de la police*, Caen, Adam Caveller, 1652, p. 93.

² Cfr. K. G. FELLERER, *Affectus und effectus in der italienischen Monodie*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», XIV, n. 1, 1983, pp. 3-21 e XIV, n. 2, 1983, pp. 119-146; D. V. FILIPPI, *A Sound Doctrine: Early Modern Jesuits and the Singing of the Catechism*, «Early Music History», XXXIV, 2015, pp. 1-43.

³ Cfr. B-Bc, ms. 1057 (solo coro finale); D-Hs, ND VI 436.3 (n. 7); F-Pn, Rés. F-934 (C), cc. 88-102; F-Pn, Rés. F-1674 (1); GB-Lam, ms. 40, cc. 151-161; GB-Lam, ms. 42, cc. 1-17; GB-Lcm, ms. 1101/36, cc. 100-105; GB-Lbl, Add. 31472, cc. 42-49; GB-Lbl, Add. 31477, cc. 21^v-26^r; GB-Ob, Mus. D.26. cc. 145-163; GB-Ob, Mus. Sch. C.9, cc. 128-136; GB-Och, Mus.13, cc. 195-202; GB-Och, Mus.53, cc. 80-94; GB-T, ms. 335, cc. 173-183; GB-T, ms. 1423, cc. 17-45; I-COd, 1.V.9.

Damnatorum lamentatio [«*Turbabuntur impii*»]⁴ («un motet [...] de la peine des damnés») per Alto, Tenore, Basso, due Violini e Basso continuo. Quindi le *Historiae sacrae* di Carissimi erano eseguite dopo il terzo salmo dei vespri. Esse venivano perciò inserite anche nella liturgia delle ore e potevano non appartenere al genere paraliturgico, come altre tipologie oratoriali. Anzi è proprio all'interno del rito e non fuori che doveva essere suscitata dai Gesuiti quella interiore e salda devozionalità atta a fortificare la fede con *historiae* ricche di immagini retoriche ed *exempla* rilevanti da imitare nonché perseguire.⁵

La seconda testimonianza è di André Maugars, celebre suonatore di viola ma anche di organo che, assistendo verso la fine degli anni Trenta del Seicento ad alcune funzioni liturgiche celebrate nelle chiese romane, ebbe a sostenere nella celebre *Response* (pubblicata dopo il 1639) quanto la musica recitasse il Vangelo del giorno (la storia della samaritana, delle nozze di Cana, di Lazaro, della Maddalena, della passione) e come i cantori imitassero perfettamente i vari personaggi dialoganti con l'evangelista: «la musique recitoit l'Evangile du iour, comme l'histoire de la samaritaine, de la canané, du Lazare, de la Magdelaine, et de la passion de notre Seigneur: les chantres imitans parfaitement bien les divers personnages que rapporte l'Evangeliste».⁶ Egli, dunque, si meravigliava di come questa musica potesse sostituire la lettura quotidiana del Vangelo attraverso un vero e proprio dialogo tra i cantori intenti a interpretare i personaggi salienti del passo neotestamentario, mentre l'Evangelista fungeva da narratore o *Historicus*. Una tecnica liturgico-musicale ancora sconosciuta in Francia: la introdurrà Marc-Antoine Charpentier quasi trent'anni dopo e posteriormente al suo soggiorno romano. Da qui il comprensibile stupore di Maugars per un genere che non aveva mai ascoltato prima, giacché molti dialoghi prevedevano non solo lo stile recitativo (rilevabile del resto *ad abundantiam* anche nei melodrammi romani coevi), ma pure l'impiego diffuso della policoralità.

Per comprendere meglio il modo con cui questo tipo di musica esprimesse una spiritualità tutta protesa verso la devozione, la vita consacrata e la perfezione evangelica è opportuno far riferimento a quel contesto culturale propugnatore del nuovo indirizzo postconciliare. In tale quadro concettuale è possibile comprendere quanto l'oggettiva uniformità stilistica impiegata nei dialoghi (l'impiego di ampi recitativi per la declamazione del testo evangelico non esenti però da brevi *ensembles* vocali e da ritornelli strumentali, così come l'utilizzo della tecnica a più cori) fosse specchio non di una ripetitività fine a sé stessa, ma di un modo di esprimere ideologicamente forti senti-

⁴ Pubblicato in G. CARISSIMI, *Sacri concerti musicali a due, tre, quattro e cinque voci*, Roma, Mascardi, 1675 (RISM A/I C1222).

⁵ Cfr. TH. D. CULLEY - CL. J. MCNASPY, *Music and the Early Jesuits (1540-1565)*, «Archivum historicum Societatis Iesu», XL, 1971, pp. 213-245; T. FR. KENNEDY, *Jesuits and Music: Reconsidering the Early Years*, «Studi musicali», XVII, 1988, pp. 71-100; E. COSTA, *Musica e Gesuiti. Dal carisma degli inizi alle sfide della storia*, «La civiltà cattolica», III, n. 3869, 2011, pp. 373-384; D. R. M. IRVING, *Music in Global Jesuit Missions, 1540-1773*, in *The Oxford Handbook of the Jesuits*, a cura di I. G. Županov, New York, Oxford University Press, 2019, pp. 598-634.

⁶ [A. MAUGARS], *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, écrite à Rome le premier octobre 1639*, s.n.t., p. 12. Cfr. anche G. PASQUETTI, *L'oratorio musicale in Italia. Storia critico-letteraria*, Firenze, Le Monnier, 1906, pp. 239-241; D. ALALEONA, *Studi sulla storia dell'oratorio musicale in Italia*, Torino, Bocca, 1908, pp. 250-251; J. LIONNET, *André Maugars: risposta data a un curioso sul sentimento della musica in Italia*, «Nuova rivista musicale italiana», XIX, 1985, pp. 681-707: 686-689.

menti di pietà. Lo aveva intuito Maugars stesso dopo l'attento ascolto di queste composizioni: «Ie ne vous sçavrois loüer assez cette musique récitative, il faut l'avoir entenduë sur les lieux pour bien iuger de son mérite».⁷ Lo spazio acustico era dunque decisivo, secondo Maugars, per apprezzare la musica dei dialoghi. Sappiamo con certezza della loro esecuzione nella Cappella Giulia⁸ e nella chiesa del SS. Crocifisso,⁹ luoghi dove l'irradiazione multivettoriale delle risonanze delle voci, degli strumenti e degli organi spesso collocati nei diversi punti architettonici di questi spazi, poneva il "pubblico" dei fedeli in balia di vere e proprie dialettiche fluttuazioni di intensità sonora che influivano decisamente sulle emozioni così da porre gli ascoltatori in uno stato di rapimento uditivo permanente.

Il rapporto tra differenti distanze e la produzione del suono ovvero tra «idiomatiche indicazioni mensurali d'ambiente» costituiva un elemento evidente proprio in alcuni di questi brani.¹⁰ Nel dialogo dell'annunciazione, Grandi aveva previsto una voce celeste affidata a due soprani che ripetutamente cantavano – quasi "tropando" il testo evangelico – i primi versi dell'antifona per l'Immacolata Concezione *Tota pulchra*.¹¹ Nel dialogo della Trasfigurazione di Ugolini, Dio (Basso) appariva improvvisamente in una nuvola.¹² In quello del figliol prodigo di Mazzocchi il *Pater* (Basso), il *Filius senior* (Tenore) spettavano al primo coro; l'*Historicus* era impersonato dalle voci del secondo coro o, se rappresentato da parti solistiche (Soprano o Contralto), queste potevano essere distribuite tra primo e secondo coro; ma il *Filius prodigus* (Soprano) non apparteneva né al primo né al secondo coro, quindi doveva essere collocato nell'esecuzione in un punto diverso rispetto agli altri due gruppi.¹³

Tale articolazione multifonica soggetta alla spazialità dei luoghi sacri, consociava i suoni, li filtrava sino a farli pervenire da direzioni specifiche, ideate e spesso anche organizzate dall'autore,

⁷ [MAUGARS], *Response faite à un curieux* cit., p. 12.

⁸ Cfr. G. CILIBERTI, *I "Dialoghi" (c. 1620-1621) di Vincenzo Ugolini: nuovi documenti sugli antecedenti dell'oratorio latino a Roma*, in *Les histoires sacrées de Marc-Antoine Charpentier. Origines, contextes, langage, interprétation. Hommage à Patricia M. Ranum*, a cura di C. Cessac, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 47-62.

⁹ Cfr. GR. DIXON, *Oratorio o mottetto? Alcune riflessioni sulla classificazione della musica sacra del Seicento*, «Nuova rivista musicale italiana», XVII, 1983, pp. 203-222: 210-211.

¹⁰ V. CONSOLI, *L'articolazione direzionale nelle composizioni musicali. Progetti per cupole di suono*, in *Lo spazio della musica. Flessibilità e nuove configurazioni spaziali*, a cura di F. Castagneto e D. Radogna, Roma, Gangemi, 2005, pp. 25-33: 32.

¹¹ Cfr. A. GRANDI, *Missus est Gabriel* [«Dialogo»], nel suo *Primo libro de' motetti a due, tre, quattro, cinque & otto voci, con una messa a quattro voci accommodati per cantarsi nell'organo, clavicembalo, chitarrone o altro simile strumento con il basso per sonare [...] nuovamente dati in luce con privilegio*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1610 (RISM A/I G3417); ed. a cura di H. E. SMITHER, *Oratorios of the Italian Baroque, I: Antecedents of the Oratorio: Sacred Dramatic Dialogues, 1600-1630*, Laaber, Laaber, 1985, pp. 26-41. Cfr. anche FR. NOSKE, *Saints and Sinners: The Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon, 1992, pp. 19, 28.

¹² V. UGOLINI, *Assumpsit Iesus Petrum et Iacobum*, Perugia, Biblioteca privata, MS 2, cc. 69v-71r.

¹³ Cfr. D. MAZZOCCHI, *Homo quidam habuit duos filios* («Dialogo del prodigo»), nelle sue *Sacrae concertationes binis, ternis, quinis, octonis, novenisque vocibus [...] pro oratoriis modis musicis concinnata*, Roma, Giacomo Fei, 1664 (RISM A/I M1678); ed. nelle sue, *Sacrae concertationes*, a cura di W. Witzemann, Köln, Volk-Gerig, 1975, pp. 101-116. Cfr. anche NOSKE, *Saints and Sinners* cit., p. 73.

verso l'ascoltatore. Naturalmente l'intersezione sinestesica tra udito e vista costituiva il modo più arduo per coinvolgere la massa di devoti, rispetto magari a forme più semplici ma maggiormente partecipative praticate nei paesi protestanti come i corali. L'obiettivo finale, ovvero quello di cercare di fornire attraverso la musica «una soluzione al problema della salvezza dell'uomo visto per la prima volta come individuo»,¹⁴ risultava concettualmente simile nei due schieramenti, ma ne era molto diversa la risposta. Perciò la declamazione nei dialoghi di Marazzoli,¹⁵ l'omioritmia policorale in quelli di Ugolini,¹⁶ l'elaborazione delle parti nonché il loro movimento all'interno dei cori in Sacchi¹⁷ e in Domenico Mazzocchi, gli *ensembles* strofici in Graziani¹⁸ rappresentavano quegli espedienti tecnici funzionali non solo a esperienze compositive e stilistiche precipue della cosiddetta "scuola romana" (mai fisse e sempre in trasformazione durante tutto il Seicento), ma rispondevano anche a quell'«ut verba intelligerentur», concetto-base ideologico quanto estremamente generico sul piano della normativa pratica, degli indirizzi controriformistici.¹⁹

Sebbene il dialogo costituisca l'espressione di una forma musicale circoscritta non certo diffusa, essa probabilmente rappresentò una delle risposte più interessanti dal punto di vista artistico della nuova concezione della messa posttridentina. L'enfatizzazione del Vangelo attraverso la musica dava risalto alla celebrazione in quanto «sacrificio», e costituiva il punto centrale del cerimoniale liturgico atto a esaltare la simbologia più importante dell'insegnamento morale della Chiesa: quello «della conversione del pane e del vino nel corpo e nel sangue di Cristo».²⁰ Culturalità magisteriale, direbbe Paolo Prodi, dove l'incoraggiata *devotio* controriformistica poteva manifestarsi anche e soprattutto attraverso una inusitata "teatralità" della musica liturgica intesa quale nuova espressione di pietà o nuovo spettacolo di culto, precetti perfettamente rispondenti all'impianto concettuale generale del rinnovato corso tridentino.

Ne fu consapevole un importante musicista attivo a Roma durante i primi quarant'anni del Seicento: Vincenzo Ugolini. Egli entrò in contatto con l'ambiente devozionale, operando (nel periodo 1619-20) in diverse arciconfraternite e confraternite romane: quella della SS. Trinità dei Pel-

¹⁴ P. PRODI, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 271.

¹⁵ Cfr. M. MARAZZOLI, *Veni Iesus in civitatem Samariae*, in V-CVbav, Q. VIII. 188, cc. 18v-27v. Per la descrizione dettagliata del manoscritto si veggia W. WITZENMANN, *Autographe von Marco Marazzolis in der Biblioteca Vaticana (I)*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte VI*, a cura di F. Lippmann, «Analecta musicologica», VII, 1969, pp. 36-86: 66. Cfr. anche NOSKE, *Saints and Sinners* cit., p. 65.

¹⁶ Cfr. CILIBERTI, *I "Dialoghi"* cit., pp. 54-55.

¹⁷ Cfr. S. SACCHI, *Gabriel Angelus* («[Dialogus B. M. V.]»), in *Missa, motecta, Magnificat et litaniae B. M. V. Salvatoris Sacchi [...] cum basso continuato ad organum, nec non decem motecta diversorum excellentissimorum auctorum octonis vocibus*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1607 (RISM B/I 1607²). Cfr. anche S. FRANCHI (in collaborazione con O. SARTORI), *Annali della stampa musicale romana dei secoli XVI-XVII*, I/1: *Edizioni di musica pratica dal 1601 al 1650*, Roma, IBIMUS, 2006, pp. 43-48.

¹⁸ Cfr. B. GRAZIANI, *Filii prodigi oratorium*, in I-Bc, Q.43, cc. 149r-159r.

¹⁹ Cfr. O. MISCHIATI, «Ut verba intelligerentur»: circostanze e connessioni a proposito della «Missa papae Marcelli», in *Atti del Convegno di studi palestriniani*, a cura di F. Luisi, Palestrina, Fondazione «G. P. da Palestrina», 1977, pp. 415-426.

²⁰ Cfr. PRODI, *Arte e pietà* cit., p. 264.

legrini, quella di S. Maria del Pianto e quella di S. Maria di Monserrato.²¹ Da qui discende probabilmente l'attenzione del compositore ai generi musicali che potessero esprimere una forte venerazione religiosa quali il dialogo liturgico, forma cui dedicò intense energie nel momento in cui altri musicisti operanti nella Città Eterna ne pubblicavano esemplari significativi come Domenico Massenzio (1612),²² Abundio Antonelli (1616),²³ Ottavio Catalano (1616),²⁴ Vincenzo Pace (1617),²⁵ un anonimo (1618),²⁶ Giovanni Francesco Anerio (1619),²⁷ Paolo Quagliati (1620)²⁸ e

²¹ Cfr. G. CILIBERTI, "voce" *Ugolini, Vincenzo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, XCVII, 2020 (ultima consultazione della versione online: 5 giugno 2025).

²² Cfr. D. MASSENZIO, *Quanti mercenarii* («Dialogo a cinque voci»), nelle sue *Sacrae cantiones singulis, binis, ternis, quaternis, quinquisque vocibus, cum basso ad organum decantandae [...] liber primus*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1612 (RISM A/I M1309); stampa descritta in FRANCHI, *Annali* cit., pp. 132-134. J. LIONNET, *La musique à Saint-Louis des Français de Rome au XVII^e siècle*, «Note d'archivio per la storia musicale», n.s., III, 1985 (supplemento), pp. 91-94, e n.s., IV, 1986 (supplemento), pp. 103-104 (doc. n. 131), cita un esemplare di questa pubblicazione in un inventario di musiche di S. Luigi dei Francesi del 31 maggio 1631. Massenzio fu anche tra i *pueri cantores* di questa chiesa (1598-1600). Il dialogo è edito da SMITHER, *Oratorios* cit., pp. 42-51 (n. 7). Si veggia anche C. WINTER, *Studien zur Frühgeschichte des lateinischen Oratoriums*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XLII, 1958, pp. 64-76; H. E. SMITHER, *The Latin Dramatic Dialogue and the Nascent Oratorio*, «Journal of the American Musicological Society», XX, 1967, pp. 403-433: 430 (n. 7); NOSKE, *Saints and Sinners* cit., p. 73.

²³ Cfr. A. ANTONELLI, *Adiuro vos* («a 2, Basso e Soprano. Dialogo»), nelle *Selectae cantiones excellentissimorum auctorum, binis, ternis quaternisque vocibus concinendae a Fabio Constantino [...] collectae, liber primus, opus tertium*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1616 (RISM B/I 1616¹); stampa descritta in FRANCHI, *Annali* cit., pp. 232-234. Cfr. anche ALALEONA, *Studi sulla storia dell'oratorio* cit., pp. 247-248; SMITHER, *The Latin Dramatic Dialogue* cit., p. 430 (n. 14); NOSKE, *Saints and Sinners* cit., p. 52.

²⁴ Cfr. O. CATALANO, *Angelus ad pastores* («a 8. Dialogo pastorale per il Natale»), nelle sue *Sacrarum cantionum quae binis, ternis, quaternis, quinis, senis, septenis, octonis vocibus concinuntur cum basso ad organum [...] liber primus*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1616 (RISM A/I C1520); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 235-237. L. L. PERKINS, *Notes bibliographiques au sujet de l'ancien fond musical de l'église de Saint Louis des Français à Rome (d'après l'étude inédite d'Alberto Cametti concernant la chapelle musicale de cette église)*, «Fontes artis musicae», XVI, 1969, pp. 57-71: 67, cita un esemplare di questa pubblicazione in un inventario di musiche di S. Luigi dei Francesi del 1649; a tal proposito si veggia anche M. STAEHELIN, *Zum Schicksal des alten Musikalien-Fonds von San Luigi dei Francesi in Rom*, «Fontes artis musicae», XVII, 1970, pp. 120-127: 123. Cfr. anche ALALEONA, *Studi sulla storia dell'oratorio* cit., pp. 248-249; WINTER, *Studien* cit., p. 69; SMITHER, *The Latin Dramatic Dialogue* cit., p. 430 (n. 16); NOSKE, *Saints and Sinners* cit., p. 62.

²⁵ Cfr. V. PACE, *Unde ememus* («Dialogo. Cristo, san Giacomo [recte: sant'Andrea] e san Filippo») e *Domine quis habitabit* («In dialogo»), nei suoi *Sacrorum concentuum, qui singulis, binis, ternis quaternisque vocibus concinuntur [...] una cum basso ad organum, liber tertius, opus tertium*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1617 (RISM A/I P22); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 259-262. *Unde ememus* è edito in SMITHER, *Oratorios* cit., pp. 65-69. Cfr. anche ID., *The Latin Dramatic Dialogue* cit., p. 430 (n. 17); NOSKE, *Saints and Sinners* cit., p. 66.

²⁶ Cfr. *Ave gratia plena* («Dialogo, a 2 Canto e Alto»), nella *Scelta di motetti di diversi eccellentissimi autori a 2, a 3, a 4 et a 5 posti in luce da Fabio Costantini [...] libro secondo, opera quarta*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1618 (RISM B/I 1618³); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 278-280. Cfr. anche SMITHER, *The Latin Dramatic Dialogue* cit., p. 430 (n. 18); NOSKE, *Saints and Sinners* cit., pp. 57-58.

1627²⁹), Romano Micheli (1625),³⁰ Tullio Cima (1625),³¹ Giovanni Battista Stefanini (1626),³² Francesco Antonelli (1629)³³ e Antonio Molli (1638).³⁴ E i passi evangelici (cinque da Luca, tre da

²⁷ Cfr. G. F. ANERIO, *Gabriel angelus loquutus est* («in Annunciatione B. V.»), *Dic nobis angele Dei* («prima pars»), *Hostis Haerodes* [«Dialogo»] e *Saulus adhuc spirans* («in festo sancti Pauli apostolis»), nella sua *Ghirlanda di sacre rose musicalmente contesta & concertata a cinque voci*, Roma, Luca Antonio Soldi, 1619 (RISM A/I A1125); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 328-330. *Gabriel angelus loquutus est* e *Saulus adhuc spirans* sono pubblicati da SMITHER, *Oratorios* cit., rispettivamente alle pp. 100-108 e 109-121. Cfr. anche ID., *The Latin Dramatic Dialogue* cit., p. 431 (nn. 25-27); NOSKE, *Saints and Sinners* cit., pp. 60 e 83-84.

²⁸ Cfr. P. QUAGLIATI, *Una die vidi* («Dialogo a 3. Doi Soprani & Basso»), *Ardens est cor meum* («3 Canti in dialogo»), *Veniat dilectus meus* («Soprano e Tenore, o vero Soprano. Dialogo»), *Fili quid fecisti* («a doi & in fine a 4. Dialogo»), *Mulier cui plorans* («a 3 Canti. Dialogo») e *Saule* («a doi & a 4. Dialogo»), nei suoi *Motectis et dialogis binis, ternis, quaternis, quinis & octonis vocibus alternatim concinnendis. Quae omnia ita sunt in hoc eodem libro accommodata; ut singulis etiam vocibus cantu scilicet, vel tenore possint decantari*, Roma, Giovanni Battista Robletti, 1620 (RISM A/I Q10); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 384-387. Cfr. anche SMITHER, *The Latin Dramatic Dialogue* cit., p. 431 (nn. 28-31).

²⁹ Cfr. P. QUAGLIATI, *Exultate Deo* («Dialogo»), *Ecce nunc die* («Dialogo»), *Veniat dilectus meus* («Dialogo»), *Domine Iesu Christe* («Dialogo»), *Iubilare Deo* («Dialogo»), *Adiuro vos* («Dialogo»), *Dulcissima Virgo Maria* («Dialogo»), *O gloriosa Domina* («Dialogo»), *Cantate Domino ministri eius* («Dialogo»), *Ecce sacerdos magnus* («Dialogo»), *Quae est ista* («Dialogo»), *Miserenimi mei* («Dialogo»), *Ductus est Iesus* («Dialogo»), *Omnes gentes* («Dialogo»), *Venite filii* («Dialogo») e *Convertimini* («Dialogo»), nei suoi *Motetti e dialoghi a otto voci concertati con voci sole, con doi bassi seguiti per il primo & secondo organo [...] libro secondo*, Roma, Giovanni Battista Robletti, 1627 (RISM A/I Q11); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 582-584. Cfr. anche NOSKE, *Saints and Sinners* cit., pp. 64 e 74-75.

³⁰ Cfr. R. MICHELI, *Dialogus Annuntiationis B. M. Virginis vocibus viginti concinnendus, quarum bis sex personae aeterni Patris attributae sunt, et bina singulis aliis quatuor partibus Spiritui Sancto, Mariae Virgini, Angelo et Prophetarum*, Roma, s.e., [1625] (RISM A/I M2690); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 510-512. Il dialogo fu pubblicato quando il musicista era maestro in S. Luigi dei Francesi (1625-27) ed è stato edito in H. E. SMITHER, *Romano Micheli's "Dialogus Annuntiationis" (1625): A Twenty-Voice Canon with Thirty "Obblighi"*, in *Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte V*, a cura di Fr. Lippmann, «Analecta musicologica», V, 1968, pp. 34-91.

³¹ Cfr. T. CIMA, *Homo quidam fecit cenam magnam* («Dialogo. Canto, Alto, Tenore e Basso»), nei suoi *Motecta binis, ternis, quaternis quinquisque vocibus decantanda cum basso ad organum, liber secundus*, Roma, Luca Antonio Soldi, 1625 (RISM A/I C2231); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 517-519. Cfr. anche NOSKE, *Saints and Sinners* cit., p. 72.

³² Cfr. G. B. STEFANINI, *Heu me misera* («Dialogo a 2. Canto e Basso»), nei suoi *Motetti concertati a 2, 3, 4 & 5 voci, con il basso dell'organo, libro primo, opera settima*, Roma, Andrea Fei, 1626 (RISM A/I S4732); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 533-534.

³³ Cfr. F. ANTONELLI, *Ascendo ad Patrem* («Dialogo a due Soprani»), nella *Missa ac sacrarum cantionum binis, ternis et quaternis vocibus a trino fratrum germanorum Abundii, Francisci & Angeli Antonelliorum ingenio compositarum, liber quartus*, Roma, Giovanni Battista Robletti, 1629 (RISM B/I 1629⁶); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali* cit., pp. 626-628.

Giovanni e tre da Matteo) costituenti il corpus degli undici componimenti (tutti scritti per la Cappella Giulia nel 1621) ebbero per soggetto in otto casi la vita di Gesù (il ritrovamento di Gesù tra i dottori, le nozze di Cana, le tentazioni, la Trasfigurazione, il colloquio con la samaritana, l'annuncio della nascita di Gesù, Maria Maddalena al sepolcro, l'apparizione ai discepoli di Emmaus) e in tre le parabole (gli operai della vigna, il padre misericordioso o il figliol prodigo, il grande banchetto).³⁵

I testi evangelici di quattro dialoghi ebbero una notevole diffusione nell'Italia del Seicento: le tentazioni vennero musicate da Ignazio Donati nel 1618;³⁶ la parabola del padre misericordioso o del figliol prodigo fu messa in musica da Domenico Massenzio nel 1612³⁷ e da Domenico Mazzocchi nel 1664;³⁸ il colloquio con la samaritana da Marco Marazzoli (*post* 1651);³⁹ il dialogo dell'annunciazione ebbe una notevole fortuna e fu composto da Salvatore Sacchi (1607),⁴⁰ Severo Bonini (1609),⁴¹ Alessandro Grandi (1610)⁴² e Giovanni Francesco Anerio (1619);⁴³ la parabola del grande banchetto risulta musicata da Tullio Cima nel 1625⁴⁴ e da Lorenzo Ratti nel 1628 (ma trattasi di una versione a 8 voci dello stesso brano a 10 voci dello zio Ugolini).⁴⁵

³⁴ Cfr. A. MOLLI, *Beatus vir qui inventus est* («Dialogo»), in *Motetti e sinfonie a due, tre e quattro voci [...] opera prima*, Orvieto, Rinaldo Ruoli, 1638 (RISM A/I M2976); per la descrizione della stampa, cfr. FRANCHI, *Annali cit.*, pp. 769-770. Cfr. anche NOSKE, *Saints and Sinners cit.*, p. 95.

³⁵ Per le fonti autografe (Perugia, Biblioteca privata, MS 2), gli organici e la datazione rimando a CILIBERTI, *I "Dialoghi" cit.*, pp. 59-60.

³⁶ Cfr. I. DONATI, *Cum ieiunasset Iesus* («A 4, Alto, Tenor primus, Tenor secundus over Cantus & Bassus. In dialogo»), nei suoi *Concerti ecclesiastici a una, due, tre, et quattro con il basso per l'organo [...] opera quinta*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1618 (RISM A/I D3387); edito da SMITHER, *Oratorios cit.*, pp. 70-79. Cfr. anche ID., *The Latin Dramatic Dialogue cit.*, p. 431 (n. 19); NOSKE, *Saints and Sinners cit.*, p. 6.

³⁷ Cfr. qui la nota 22.

³⁸ Cfr. qui la nota 13.

³⁹ Cfr. qui la nota 15.

⁴⁰ Cfr. qui la nota 17.

⁴¹ Cfr. S. BONINI, *Missus est Gabriel* [«Dialogo»], nel suo *Primo libro de' motetti a tre voci commodissimi per cantare e concertare nel organo con ogni sorte di stromenti, con un dialogo della Madonna [...] e con il basso continuoato, per maggiore commodità [...] opera terza*, Venezia, Alessandro Raveri, 1609 (RISM A/I B3496); edito da SMITHER, *Oratorios cit.*, pp. 12-19. Cfr. anche ID., *The Latin Dramatic Dialogue cit.*, p. 429 (n. 2); NOSKE, *Saints and Sinners cit.*, pp. 9, 60.

⁴² Cfr. A. GRANDI, *Missus est Gabriel* [«Dialogo»], nel suo *Primo libro de' motteti a due, tre, quattro, cinque & otto voci, con una messa a quattro accommodati per cantarsi nell'organo, clavecimbalo, chitarone o altro simile stromento con il basso per sonare [...] nuovamente dati in luce con privilegio*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1610 (RISM A/I G3417); edito da SMITHER, *Oratorios cit.*, pp. 26-41. Cfr. anche NOSKE, *Saints and Sinners cit.*, pp. 19 e 28.

⁴³ Cfr. qui la nota 27.

⁴⁴ Cfr. qui la nota 31.

⁴⁵ Cfr. L. RATTI, *Homo quidam* [«Dialogo»], nelle sue *Sacrae modulationes nunc primum in lucem editae, pars secunda, una cum basso ad organum*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1628 (RISM A/I R332); edito da R. FR.

L'insegnamento morale delle parabole, nonché la narrazione della vita di Cristo costellata di *exempla* estremamente mirati (il ritrovamento di Gesù tra i dottori, le nozze di Cana, le tentazioni, la Trasfigurazione, il colloquio con la samaritana, l'annuncio della nascita di Gesù, Maria Maddalena al sepolcro, l'apparizione ai discepoli di Emmaus) pongono con forza la concezione della musica proclamata dalla controriforma, ovvero «racchiusa in una cornice che ne delimita il perimetro»⁴⁶ rituale e normativo ma pronta a esaltarne il contenuto spirituale ovvero l'area interna della stessa intelaiatura.

La scelta del Nuovo Testamento che andava a tramutarsi in un testo teatralizzato in musica collocava al centro di questa nuova costruzione formale e sonora la salvezza dell'anima dell'uomo e non più la *musica mundana*, quella delle lontane quanto impercettibili sfere celesti tipica del periodo preconciliare.⁴⁷ Il fatto che i dialoghi di Ugolini fossero eseguiti in momenti particolari della liturgia nella più importante basilica della cristianità, la Cappella Giulia di S. Pietro in Vaticano (ampliandone il repertorio di quegli anni), ribadisce ancor più la vocazione della Chiesa a essere «responsabile della salute delle anime».⁴⁸ La *salus animarum* avviene, dunque, anche attraverso l'enfaticizzazione musicale del Vangelo. Un modo per affermare con forza l'idea tutta controriformistica che vede nella capacità redentrice di Cristo, nella sua prioritaria funzione mediativa tra Dio e l'uomo, concretarsi nei sacramenti amministrati dalla Chiesa nel rispetto della disciplina ecclesiastica.

Circa l'effettiva collocazione di questi brani nella liturgia, Smither scriveva che «la posizione del dialogo latino cantato sembra essere stata quella del graduale o offertorio, del quale prendeva il posto».⁴⁹ Se si analizzano però le fonti liturgiche dei testi dei dialoghi e si confrontano con gli analoghi passi editi nel *Missale romanum*, si può rilevare quanto i brani impiegati in questi componimenti abbiano puntuale riscontro nel cerimoniale relativo alla *sequentia sancti Evangelii* (dunque parte integrante della liturgia della Parola) e di conseguenza risultino collocati nella celebrazione eucaristica tra l'Alleluia/tractus e il Credo, perciò subito dopo il graduale e prima dell'offertorio.

Questa chiara ubicazione consente di identificare con precisione il periodo liturgico in cui molti dialoghi – come quelli di Massenzio,⁵⁰ Ratti,⁵¹ Graziani,⁵² Marazzoli,⁵³ Domenico Mazzocchi⁵⁴ – furono eseguiti. In alcuni casi, ulteriori elementi significativi per la datazione delle fonti consentono di determinare anche il giorno esatto della loro esecuzione, come per i dialoghi di

CHAUVIN, *The "Sacrae modulationes" of Lorenzo Ratti opus 1628 (Book I and II)*, Ph.D. diss., New Orleans, Tulane University, 1970, II, pp. 228-246. Cfr. anche NOSKE, *Saints and Sinners* cit., pp. 5-6, 70-72.

⁴⁶ Cfr. PRODI, *Arte e pietà* cit., p. 260.

⁴⁷ *Ivi*, p. 273.

⁴⁸ *Ivi*, p. 269.

⁴⁹ H. E. SMITHER, *Storia dell'oratorio. L'oratorio barocco: Italia, Vienna, Parigi*, Milano, Jaca, 1984, p. 94.

⁵⁰ *Quanti mercenarii*, Sabato post dominicam II in quadragesima.

⁵¹ *Homo quidam*, Sabato post dominicam II in quadragesima.

⁵² *Homo quidam*, Sabato post dominicam II in quadragesima.

⁵³ *Venit Iesus in civitatem Samariae*, Feria VI post dominicam III in quadragesima.

⁵⁴ *Homo quidam*, Sabato post dominicam II in quadragesima.

Ugolini concepiti per la basilica di S. Pietro⁵⁵ o per quelli uditi da Maugars nell'oratorio del SS. Crocifisso.⁵⁶

Essendo la musica l'arte «che può dare alle parole quella capacità di influenzare la mente che esse non avrebbero ben oltre la catechesi e la predicazione»,⁵⁷ il testo evangelico impiegato nel corpus dei dialoghi si presenta sempre funzionale alla sua forza spirituale intrinseca e alle caratteristiche formali del genere, grazie soprattutto al necessario adattamento “drammaturgico” della *versio* presente nel *Missale romanum* (che, essendo di solito letta, aveva naturalmente dimensioni ampie). Gli interventi di rielaborazione testuale furono molteplici e sostanzialmente tendenti a valorizzare il rapporto diretto tra i personaggi, mitigando per quanto possibile l'intermediazione dell'*Historicus* (soprattutto quando questa appesantiva l'azione o risultava pleonastica). Nel dialogo del ritrovamento di Gesù tra i dottori e in quello delle nozze di Cana, ambedue intonati da Ugolini,⁵⁸ per esempio, i duetti tra Maria e Gesù vedono il testo originario notevolmente emendato rispetto a quello sottoposto alla musica tramite l'abbreviazione della parte dell'*Historicus*, assecondando altresì il senso emozionale dei due brani.

Questo processo di sintesi (riscontrabile sostanzialmente in tutti i dialoghi) interviene senza snaturare il racconto, alterare il significato spirituale o la pregnanza morale degli *exempla* contemplati nel passo evangelico. Restando intatta la sostanza del dogma teologico funzionale alla festività celebrata, nel contempo risulta favorito dal punto di vista teatrale non solo l'interscambio diretto tra tutti i personaggi, ma anche la parallela trasformazione della funzione dell'*Historicus*, coniugando il suo tradizionale ruolo di raccontare o di dare la parola ai personaggi nel dialogo, con quello più essenziale di introdurre e concludere la vicenda. Al contrario quando l'*Historicus* è rappresentato dal coro, come nel dialogo della Maddalena che piange fuori il sepolcro composto da Ugolini,⁵⁹ la sua funzione è quella di enfatizzare la conversazione tra gli angeli, la Maddalena e Gesù. In questo caso vengono evitate cesure (da qui l'affidamento della narrazione al coro), per accentuare il senso drammaturgico di una piccola ma efficace scena unitaria davanti al sepolcro.

Conseguenza degli accorciamenti considerevoli per motivi di eccessiva lunghezza è anche la modificazione semantica del testo evangelico. Questo può avvenire sia collegando passi distanti senza alcuna alterazione, omettendo semplicemente una porzione di testo, sia inserendo o sot-

⁵⁵ Cfr. *Cum factus esset Iesus* (Eu. Luc. 2, 42-52), Dominica I post Epiphaniam (10 I 1621); *Nuptie facte sunt* (Eu. Io. 2, 1-11), Dominica II post Epiphaniam (17 I 1621); *Quid hic statis* (Eu. Matth. 20, 6-16), Dominica in septuagesima (7 II 1621); *Ductus est Iesus in desertum* (Eu. Matth. 4, 1-11), Dominica I in quadragesima (28 II 1621); *Assumpsit Iesus Petrum et Iacobum* (Eu. Matth. 17, 1-9), Dominica II in quadragesima (7 III 1621); *Homo quidam habuit duos filios* (Eu. Luc. 15, 11-32), Sabato post dominicam II in quadragesima (13 III 1621); *Venit Iesus in civitatem Samarie* (Eu. Io. 4, 5-42), Feria VI post dominicam III in quadragesima (19 III 1621); *Missus est Angelus Gabriel* (Eu. Luc. 1, 26-38), In annuntiatione Beatae Mariae Virginis (25 III 1621); *Maria stabat ad monumentum* (Eu. Io. 20, 11-18), Feria V infra octavam Paschae (15 IV 1621); *Qui sunt hi sermones* (Eu. Luc. 24, 17-35), Feria II infra octavam Paschae (12 IV 1621); *Homo quidam fecit cenam* (Eu. Luc. 14, 16-24), Dominica II post Pentecosten (13 VI 1621).

⁵⁶ Cfr. DIXON, *Oratorio o mottetto?* cit., pp. 210-211.

⁵⁷ PRODI, *Arte e pietà* cit., p. 274.

⁵⁸ Cfr. V. UGOLINI, *Cum factus esset Iesus* e *Nuptie facte sunt*, Perugia, Biblioteca privata, MS 2, cc. 50v-53r e 53v-55r.

⁵⁹ Cfr. ID., *Maria stabat ad monumentum*, Perugia, Biblioteca privata, MS 2, cc. 90v-92r.

traendo lemmi nel rispetto, per quanto possibile, dei vocaboli presenti nel testo liturgico originario. Una comparazione tra i testi utilizzati da diversi compositori, e che ebbero maggiore diffusione, mostra quanto la tensione morale del messaggio neotestamentario, che costituisce anche la forza intrinseca della musica, venga flessa per appagare una devozionalità desiderosa di risposte e di precetti spirituali utili per le urgenze della vita quotidiana. Nel dialogo del figliol prodigo, per esempio, è molto interessante la maniera di elaborare la struttura del Vangelo realizzata nei componimenti di Graziani e di Charpentier⁶⁰ in cui molti passi-chiave originari vengono preservati (e in ciò i due componimenti trovano congruenza con quelli di Massenzio, Ugolini e Mazzocchi), ma dove il testo neotestamentario risulta sottoposto nel suo insieme a un processo di ampliamento tipicamente didascalico perché intento a esporre con maggior vigore la spiritualità del racconto quale cammino verso la perfezione. Ambedue i musicisti hanno lavorato in istituzioni ecclesiastiche governate dai Gesuiti, ed è quindi comprensibile la loro vicinanza a quella sensibilità spirituale tutta protesa a insistere sui valori educativi della pietà e della devozione. Questo processo di amplificazione del testo originario decreta però anche il definitivo tramonto del dialogo e la sua trasformazione definitiva in oratorio, forma pensata per un pubblico insaziabile di *exempla* utili per sopportare la dura esistenza quotidiana nonché sostenuto e appagato solo dalla meditazione taumaturgica sulle virtù mistiche.

La musica sembra così colmare un vuoto emozionale, una specie di bisogno psicologico che solo l'unione tra musica e devozione può guarire.⁶¹ Le voci dei personaggi del Vangelo con i loro timbri aiutano a lenire tale urgente afflato, stimolando l'immaginario metafisico e spirituale dell'ascoltatore. Per questa ragione la scelta dei registri vocali è molto importante. Nei dialoghi di Ugolini la parte di Cristo è affidata al basso/baritono, salvo che nel dialogo del ritrovamento di Gesù fra i dottori, dove viene eccezionalmente assegnata al soprano (ma qui si tratta di un fanciullo sapiente che parla tra i dottori),⁶² e in quello delle tentazioni a un tenore (individuando nel giovane Cristo una possibile voce maschile intermedia più chiara).⁶³ Così a Maria viene assegnato il registro più acuto di soprano nel dialogo dell'annunciazione (come fa anche Anerio) – probabilmente perché ancora giovane e senza la maternità di Cristo –, mentre quello più grave di contralto figura laddove ella interloquisce con l'autorevolezza di una madre con il figlio Gesù. Ai cori è dato il compito preferenziale della narrazione: ed è proprio in tale veste epifonemica che l'*Historicus* apre ben nove dialoghi liturgici degli undici composti da Ugolini, al fine di rendere immediatamente più comprensibili le parole del testo evangelico.

La musica sacra diventa così un rilevante percorso interno al misticismo postconciliare, costellato da un «pluralismo» di cammini spirituali e comunitari compatibili «con la struttura gerarchica e unitaria della Chiesa romana», nonché espressione «della grande vitalità e diversità degli Ordini religiosi».⁶⁴ Senza la musica resta quasi impossibile capire la spiritualità del Seicento.⁶⁵

⁶⁰ Cfr. M.-A. CHARPENTIER, *Filius prodigus*, H. 399, in F-Pn, *Mélanges*, IV, 29, cc. 70-80 e *Prélude pour l'Enfant prodigue*, H. 399a, in F-Pn, *Mélanges*, XVII, XXIII, cc. 40r-40v (21-22).

⁶¹ Cfr. PRODI, *Arte e pietà* cit., p. 273.

⁶² Cfr. qui la nota 58.

⁶³ Cfr. V. UGOLINI, *Ductus est Iesus in desertum*, Perugia, Biblioteca privata, MS 2, cc. 64v-66v.

⁶⁴ PRODI, *Arte e pietà* cit., p. 277.

⁶⁵ *Ivi*, p. 276.

GALLIANO CILIBERTI ha conseguito il dottorato in Musicologia nell'Università di Liegi e il diploma di post-dottorato nell'École Pratique des Hautes Études di Parigi; è docente di Storia della musica nel Conservatorio "N. Rota" di Monopoli. Con il volume *Musica e società in Umbria tra Medioevo e Rinascimento* (Turnhout, Brepols, 1998) si è aggiudicato il premio "Bertini Calosso" indetto dalla Deputazione di Storia patria per l'Umbria. Tra le sue ultime pubblicazioni figura la monografia *Music Patronage in Italy* (Turnhout, Brepols, 2021).

GALLIANO CILIBERTI earned a Doctorate in Musicology from the University of Liège and a Post-Doctoral degree from the École Pratique des Hautes Études in Paris; he is a professor of History of music at the Conservatory "N. Rota" of Monopoli. With the volume *Musica e società in Umbria tra Medioevo e Rinascimento* (Turnhout, Brepols, 1998) he won the "Bertini Calosso" prize awarded by the Deputazione di Storia patria per l'Umbria. One of his latest publications is the volume *Music Patronage in Italy* (Turnhout, Brepols, 2021).

MARIATERESA DELLABORRA*
Conservatorio di musica “G. Verdi”, Milano

DALLA PARTE DEL TEORICO: STILI E TRADIZIONI MUSICALI A CONFRONTO

RIASSUNTO – Tra il 1600 e il 1799 sono oltre 850 i trattati musicali, di cui circa 400 dedicati alla musica sacra. Essi trattano temi come l'insegnamento del canto, le regole compositive e il ruolo liturgico della musica. Nel Settecento, si osserva un'attenzione costante alla corretta pratica liturgica e alla trasmissione del repertorio, spesso idealizzando un passato rigoroso. Trattati come quelli di Magri, Vallara, Illuminato da Torino, Capalti, Riccati, Zulatti e altri mostrano approcci diversi: da posizioni conservatrici a tentativi di semplificare la teoria; alcuni, come Riccati, adottano linguaggi più moderni e un approccio nuovo alla disciplina. Nonostante la varietà, emerge un panorama omogeneo, con esigenze simili in diverse città italiane.

PAROLE-CHIAVE: canto; teoria musicale; prassi esecutiva; armonia

From the Theoretician's Side: Comparing Musical Styles and Traditions

ABSTRACT – Between 1600 and 1799, there were more than 850 musical treatises, approximately 400 of which were devoted to sacred music. They address topics such as teaching singing, compositional rules, and the liturgical role of music. In the 18th century, there was a continuous focus on proper liturgical practice and the transmission of repertoire, often idealizing a rigorous past. Treatises such as those by Magri, Vallara, Illuminato da Torino, Capalti, Riccati, Zulatti and others show different approaches: from conservative positions to attempts to simplify theory; some, like Riccati, adopted more modern languages and a fresh approach to the discipline. Despite this variety, what takes shape is homogeneous landscape showing similar needs in different Italian cities.

KEYWORDS: singing; music theory; performance practice; harmony

* ✉ mariateresadellaborra@gmail.com;  <https://orcid.org/0000-0002-6052-141X>

Dalla trattatistica fiorita tra il 1600 e il 1799 sono oltre 850 i trattati che affrontano le questioni più disparate: dall'estetica alla teoria musicale, dalla composizione alla realizzazione del basso continuo, dalla prassi esecutiva all'organologia. Tra questi, stando a una prima ricognizione, quasi 400 sono espressamente concentrati sulla musica sacra, che approcciano da prospettive molto diverse e di cui trattano molteplici aspetti quali, per esempio, la modalità di insegnamento e apprendimento del canto, i precetti compositivi, il gusto e le caratteristiche proprie del repertorio liturgico, i principi pratici a uso dei cantori, le speculazioni sulle antiche liturgie.¹

Si intende qui mostrare un piccolo squarcio delle tematiche affrontate in questo panorama vastissimo, soffermandosi solo su quelle che paiono più interessanti e relate al tema generale, evidenziando in particolare quegli argomenti più inconsueti o quegli elementi meno battuti e dunque peculiari. Considerata la messe di testi sia a stampa sia manoscritti censiti, l'attenzione si concentrerà sul Settecento.²

Ecco l'elenco completo dei testi all'interno dei quali si sono trascelti quelli esaminati:

Tab. 1 – Elenco dei trattati settecenteschi che discutono di musica sacra e che si sono esaminati ai fini del presente lavoro (in calce alla tabella sono indicati i manoscritti per i quali non è disponibile la datazione, con l'indicazione della metà del secolo di riferimento).

anno	AUTORE, <i>Titolo</i> , dati editoriali, ovvero natura del documento con relativa collocazione
1700	F. M. VALLARA, <i>Primizie di canto fermo</i> , Modena, Antonio Capponi
1701	FRA G. RUFFA, <i>Introduttorio musicale per ben approfittarsi nel canto figurato, con regole utili a' principianti, comodo e dilettevole a' professori che insegnano. Quarta opera</i> , Napoli, Novello De Bonis
1702	C. CAPRANICA, <i>Brevis et accurata totius musicae notitia (quam Caesar Capranica anno 1591, Romae in paradigmate efformavit: anno vero 1700. Panormi a quodam authore variis mendis typis deprompta; quamque S. T. D.) d. Vincentius Navarra [...] emendate in lucem editit</i> , Palermo, Domenico Cortese
1702	D. SCORPIONE, <i>Istruzioni corali non meno utili che necessarie a chiunque desidera essere vero professore del canto piano [...] Opera settima</i> , Benevento, Stamperia arcivescovile
1703	G. CHITI, <i>Compendio</i> , ms, I-Rli, Musica C 9
1703	D. MAGRI, <i>Notizia de' vocaboli ecclesiastici, con la dichiarazione delle cerimonie & origine delli riti sacri, voci barbare e frasi usate da' santi padri, concili e scrittori ecclesiastici [...] sesta impressione</i> , Venezia, Paolo Baglioni, 1703

Queste sono le sigle RISM impiegate nel presente saggio: I-Ac = Assisi, Biblioteca Comunale, Fondo antico; I-Bc = Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica; I-LUi = Lugo, Biblioteca dell'Istituto musicale pareggiato "G. e L. Malerbi"; I-Nc = Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica "S. Pietro a Majella"; I-Nn = Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III"; I-Pca = Padova, Biblioteca Antoniana; I-Rli = Roma, Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana; I-Rn = Roma, Biblioteca Nazionale Centrale.

¹ Per una visione circa la produzione trattatistica italiana fiorita tra i secoli XIV e XVIII, si consulti www.itmi.it.

² I testi sono indicati in ordine cronologico. I trattati anonimi sono elencati sulla base del titolo. Dei manoscritti si indica la biblioteca di riferimento e la relativa segnatura, quando nota. In generale, nel caso di testi a stampa si fa riferimento solo alla prima edizione coll'eccezione di ristampe rivedute e ampliate che presentino dati oggettivamente diversificati dalla versione originaria.

- 1707 F. M. VALLARA, *Scuola corale nella quale s'insegnano i fondamenti più necessari alla vera cognizione del canto gregoriano*, Modena, Antonio Capponi
- 1708 R. M. BRUGNOLI, *Ammaestramenti e regole universali del canto fermo*, Bologna, per li Peri all'Insegna dell'angelo custode
- 1711 A. ADAMI, *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Cappella pontificia tanto nelle funzioni ordinarie che straordinarie*, Roma, Antonio de' Rossi
- 1713 G. CHITI, *Ad maiorem Dei gloriam, die XXIX mensis iunii ann. S. MDCCXIII. Hieronymus Chiti Carletti presbiter senensis scribebat Romae, et ex Musurgiae vigiliis haec pretiosa collecta Petri Aloysii Praenestini, aliorumque principum musicae scientiae, in hoc libello propizia manu exaravit*, ms, I-Bc, G.7
- 1713 D. CASIGNOLI, *Regole di canto fermo*, ms autogr., I-Bc, F.88
- 1715 F. S. SANTORO, *Scola di canto fermo, nella quale s'insegnano facilissime e chiare regole per ben cantare e componere, non meno utile che necessaria ad ogni ecclesiastico*, Napoli, Novello De Bonis
- 1717 ANSELMO DA GRECCIO, *Regole di canto fermo*, ms, I-Ac, mss n. 592/1
- 1719 O. ALESSANDRI, *Modo facilissimo per imparare a cantare e conoscere le regole del canto fermo [...] copiato ed accresciuto in qualche parte da don Girolamo Chiti per suo divertimento nelle vacanze autunnali del 1744*, ms, I-Bc, I.46
- 1721 F. M. VALLARA, *Teorico-prattico del canto gregoriano*, Parma, Giuseppe Rosati
- 1722 G. FEDELI, *Principii di canto fermo*, Cremona, Marc'Antonio Dal Re
- 1724 D. A. CASELLI, *Il canto fermo in pratica per uso di qualsivoglia sorte di religiosi e religiose che bramano con un metodo facilissimo e breve imparare il canto gregoriano per il buon concerto e regolamento de' cori*, Roma, Caterina Chracas
- 1724 F. M. VALLARA, *Primizie di canto fermo [...] ristampate, corrette e ridotte in miglior forma da lo stesso autore, con altre addizioni di necessità a chi professa e desidera la vera cognizione di tutti i principii e fondamenti di questo angelico canto*, Parma, Giuseppe Rosati
- 1726 M. COFERATI, *Scolare addottrinato nelle regole più necessarie a sapersi del canto fermo, estratte dal "Cantore addottrinato" [...] Opera data in luce da Jacopo Antonio Mariottini sacerdote fiorentino, con nuova aggiunta e correzione. Sesta impressione*, Firenze, Bernardo Paperini
- ca. 1730 G. F. BECATTELLI, *Istruzione dell'organo*, ms, I-Bc, F.8
- 1732 C. A. PORTA FERRARI, *Il canto fermo ecclesiastico spiegato ai seminaristi di Ferrara*, Modena, Bartolomeo Soliani
- 1733 *Regole di canto fermo, compendio*, ms, I-Nn, 54.3.25
- 1733 F. A. VALLOTTI, *Trattato de' tuoni modali sì ecclesiastici e corali, che musicali e armoniali*, ms autogr., I-Pca, A.VI.0541
- 1736 *Compendium regularum generalium cantus ecclesiastici regularis seu plani. Pro instructione novitorum secundum usum ff. Ordinis praedicatorum*, Roma, Geronimo Mainardi
- 1736 F. VITARINI, *Regole e principii del canto fermo*, Urbino, stamperia della Venerabile Cappella del ss. Sacramento per Girolamo Mainardi
- 1745-46 G. CHITI, *Principii e regole più necessarie per il canto gregoriano, divisi in due trattati e suoi capitoli*, ms autogr., I-Bc, G.3
- 1756 D. M. MANNI, *Della disciplina del canto ecclesiastico antico. Ragionamento*, Firenze, Giovanni Battista Stecchi
- 1757 G. FEDELI, *Regole di canto fermo ovvero gregoriano*, Cremona, Pietro Ricchini
- 1759 G. D. TRITTO, *Libro di canto fermo*, ms autogr., I-Nc, Rari 2.5.25(4)
- 1761 S. T. BENDINI, *Cantore brevemente istruito nel canto fermo e l'organista nel rispondere al coro*, Firenze, Francesco Moücke

- 1761 G. SANTARELLI, *Informazione*, Roma, stamperia del Komarek
- 1779 F. A. VALLOTTI, *Della scienza teorica e pratica della moderna musica libro primo*, Padova, Stamperia del Seminario appresso Giovanni Manfrè
- 1788 L. V. BELLÌ, *Dissertazione sopra li pregi del canto gregoriano e la necessità che hanno gli ecclesiastici di saperlo, con le regole principali e più importanti per bene apprendere, lodevolmente praticarlo ed in esso ancora comporre. Opera diretta alli signori chierici del V. Seminario vescovile tuscolano*, Frascati, nella stamperia del Seminario
- 1788 I. D. FOGLIETTI, *Il cantore ecclesiastico, ossia metodo facile per imparare il canto fermo secondo le regole francesi ridotte in italiana favella ed ampliate*, Pinerolo, Giuseppe Peyras e Giacinto Scotto
- 18¹ *Regole di canto fermo*, ms, I-Rn, MSS musicali
- 18¹ *Del canto fermo*, ms, I-Bc, P.137
- 18¹ *Avvertimenti per li otto toni nell'organo*, ms, I-Bc, P.124/13
- 18² *Regole di canto fermo*, ms, I-Bc, P.140/4
- 18² *Regole di canto fermo*, ms, I-Bc, P.140/2
- 18² *Regole di canto fermo*, ms, I-Bc, P.134/7
- 18² *Modo di unir l'organo al coro*, ms, I-Bc, K.21
- 18² *Intonazioni di canto fermo*, ms, I-Bc, P.134/12
- 18² *Regole per accompagnare su l'organo*, ms, I-Bc, P.139/7
- 18² *Trattato di canto fermo*, ms, I-Bc, H.74
- 18² *Regola per il canto fermo*, ms, I-Bc, I.44
- 18² *Cantore ecclesiastico*, ms, I-Bc, P.137
- 18² G. MARTINI, *Regole per sonare sul cembalo o organo*, ms autogr., I-Bc, I.50
- 18² *Regole per sonare organi*, ms, I-Bc, P.135
- 18² *Nota de' toni pel canto fermo*, ms, I-Bc, P.138
- 18² *Regola pel canto fermo*, ms, I-LUi
- 18² *Regole pel canto fermo gregoriano*, ms, I-Bc, E.27
- 18² *Regole per intonare li otto toni*, ms, I-Bc, K.80
- 18² F. DE PULZONI, *Decisione di una difficoltà vertente intorno alla musica corale*, ms, I-Bc, E.21

Va evidenziata innanzitutto la varia tipologia di titolazioni dalla quale discende la molteplicità di contenuti dei numerosi testi: semplici regole per imparare bene il canto partendo dai rudimenti della grammatica musicale, con o senza esempi di applicazione; testi che si limitano a spiegare solo i principii teorici senza esercizi esplicativi; dotte dissertazioni, spesso in latino, esclusivamente speculative sul concetto di consonanza e dissonanza; altri libri che, invece, spiegando le regole, si addentrano anche in riflessioni sul significato e sull'uso più confacente del canto, il suo ruolo e l'importanza nella liturgia e nella vita stessa del fedele, manuali di liturgia che tangenzialmente si occupano di aspetti musicali. Pur nell'eterogeneità del materiale, non potrà sfuggire come durante l'intero secolo XVIII si manifesti un costante interesse per la corretta pratica nell'ambito della liturgia e la trasmissione del repertorio, reiterando precetti e principii e, in generale, commiseraando lo stato presente della pratica musicale in confronto a un passato fulgido e più rigoroso, vissuto nel rispetto delle regole.

Nella *Notizia de' vocaboli ecclesiastici* di Domenico Magri, primo in esame perché cronologicamente più arretrato, almeno due lemmi possono interessare il nostro caso. Innanzitutto viene

specificato che *cantus* deve essere termine rigorosamente sacro, senza contaminazioni con parole e forme né profane né strumentali come le sinfonie:³

Il concilio tridentino raccomanda con parole molte pesanti il non permettere nelle chiese canti profani, oltre che alcuni autori gravissimi stimano esser peccato mortale il mescolar musiche profane ne' divini offici [...]. Ma il male è passato tant'oltre in alcune città che pubblicamente nella messa et offici divini si cantano madrigali volgari con rossore di chi sente, il che accusa la crassa e supina negligenza de' prelati e la poca modestia et ignoranza delli religiosi, che permettono cose tali nelle loro chiese, nelle quali si cantano dialoghi e parole discordanti dall'offizio divino con replicate, indevotte e tediose sinfonie. Questo viene espressamente vietato dal cerimoniale con le seguenti parole: «Cavendum autem ne sonus organi sit lascivus aut impudus, nec cum eo proferantur cantus qui ad officium quod agitur non spectent, ne dum profani aut ludicri, nec alia instrumenta musicalia praeter ipsum organum addantur».

Il riferimento alla tradizione cinquecentesca, a testi autorevoli e strettamente legati al cerimoniale suffraga le affermazioni del teorico, che adduce, come ulteriore esempio, le scelte dei padri della Congregazione dell'Oratorio di Roma che «mai permettono che nelli divini offici si cantino altre parole se non quelle delle antifone prescritte dalla Chiesa, escludendo ogni sorte di sinfonia con molto decoro et edificazione degli uditori». Inoltre papa Alessandro VII

con una speciale costituzione sotto gravissime pene ordinò alli maestri di cappella che nelle chiese non si cantassero dopo il salmo se non le antifone correnti con più di una sol voce. Il che si osserva rigorosamente in tutte le chiese di Roma. Doverebbono tutti li zelanti prelati ad esempio del Sommo Pastore con censure dar il bando dalle chiese alle ariette profane et alle villanelle mascherate sotto sembianza di salmi.

Il secondo termine su cui porre attenzione è *hoqueta* di antica memoria, che si concretizza nel cattivo uso dei moderni cantori di prediligere canti nuovi o di interrompere o inframmezzare il canto con *hoqueti* e, per così dire, quasi di profanarlo con discanti e mottetti, anziché riprodurlo nell'antica, solenne e severa modalità, determinata da andamenti lenti e valori larghi.⁴

Si fa menzione di questa “voce” nell'Estravagante di Giovanni vigesimo secondo ragionandosi della corruttela de' moderni cantori: «Notis intendunt fingere suas, quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur; nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnumquam inculcant; adeo ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant [...]». Si deriva questo vocabolo dal nome francese *hoquet*, che significa singulto, per denotare il sospiro che fanno i cantori per posare et interrompere la voce.

Dalla *Scuola corale* di Vallara è utile apprendere la divisione della musica in «semplice [...], o vero canto piano composto da san Gregorio, san Leone, sant'Ambrogio, sant'Ilario, don Guido», che consiste nella voce d'uno ovvero più cantori che cantano all'unisono, e la composta, che è il

³ D. MAGRI, “voce” *cantus*, nella sua *Notizia de' vocaboli ecclesiastici, con la dichiarazione delle cerimonie & origine delli riti sacri, voci barbare e frasi usate da' santi padri, concili e scrittori ecclesiastici* [...] sesta impressione, Venezia, Paolo Baglioni, 1703, pp. 86-88: 87-88.

⁴ MAGRI, “voce” *hoqueta*, nella sua *Notizia de' vocaboli ecclesiastici* cit., pp. 229-230.

canto figurato «per esser composto di varie figure e consonanze».⁵ Esso «nasce dall'armonia e concento di più voci differenti». Il testo è molto concentrato sulla spiegazione delle nozioni teoriche, ma non disdegna di fornire alcune prescrizioni per una corretta esecuzione del canto gregoriano nel rispetto della sua sacralità. Ben otto sono gli avvertimenti che dettaglia. Tra i più significativi per il nostro argomento appaiono questi:⁶

si lascino le gorgie gutturali, mentre con la loro lentezza rendono tardo e stentato il canto. Si sfuggano i trilli e passaggi, per essere viziosi nel canto fermo «e» praticati solamente nel canto figurato; mentre rendono vano il canto, divertiscono dalla divozione, dando allettamento all'orecchio, non allo spirito. Oltre che alterano il canto fermo, che tale si chiama per la fermezza e gravità che di sua natura tiene e vuole [...] Non si contrapunteggi nel cantare la *Salve*, salmi e altri canti: e questo presento come primo precetto del canto fermo.

Illuminato da Torino fornisce invece un vero e proprio repertorio specifico per l'esecuzione dei brani durante la settimana santa, dopo aver precisato che ha diviso gli argomenti in due libri nettamente distinti per cercare di «render facile ciò che sembrava difficile»:⁷

Il primo colle lamentazioni e co' trattati in composizione adattata per coloro che professano *canto fratto*, quali sono parecchie altre religioni, e parecchi [*sic!*] cori così d'ecclesiastici, come di confraternite secolari; il secondo colle medesime lamentazioni e co' medesimi trattati in puro *canto gregoriano*, già praticato in molti cori, in particolare francescani.

Si evidenzia così una distinzione di opere a seconda dei contesti e degli ambienti culturali, con una predilezione per il mantenimento della tradizione antica da parte di alcuni Ordini più osservanti.

La struttura del *Canto fermo ecclesiastico spiegato ai seminaristi di Ferrara*, che Carlo Antonio Porta Ferrari, sacerdote bolognese, mansionario e musicista nella Cattedrale di Ferrara e maestro di canto nel seminario, indirizza espressamente al vicario generale monsignor Clemente Righi, ricalca quella più ricorrente dei testi presi in esame.⁸ A una parte generale, nella quale sono dichiarate le finalità della compilazione, fanno seguito gli argomenti: il modo di leggere le note, la divisione e la proprietà dei toni, il modo di riconoscerli nei vari brani. Lo scopo di Porta Ferrari è quello di scrivere semplicemente «un metodo non solo agevole e chiaro, ma adatto ancora alla capacità dei giovani studenti» assai più «di quel che farebbe un trattato sublime e profondo, intelligibile soltanto da' professori già provetti, e inutile affatto per coloro che vogliono ammaestrarsi sufficientemente nel canto».⁹ Sottolinea di aver tralasciato volutamente di tracciare l'origine e la storia del canto, concentrandosi direttamente sulle sue caratteristiche e sul modo in cui deve essere eseguito, nonché

⁵ F. M. VALLARA, *Scuola corale nella quale s'insegnano i fondamenti più necessari alla vera cognizione del canto gregoriano*, Modena, Antonio Capponi, 1707, p. 4.

⁶ *Ivi*, pp. 138-139.

⁷ ILLUMINATO DA TORINO, *Canto ecclesiastico facile della settimana santa*, Venezia, Giacomo Tomasini, 1729, *Benigno lettore*, p. [6].

⁸ Cfr. C. A. PORTA FERRARI, *Il canto fermo ecclesiastico spiegato ai seminaristi di Ferrara*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1732.

⁹ *Ivi*, *Al lettore studente*, pp. VI-VIII: VI.