

ANNALI DI STORIA BRESCIANA 5

Cultura musicale bresciana
Reperti e testimonianze di una civiltà

a cura di Maria Teresa Rosa Barezzani e Mariella Sala



Ateneo di Brescia
Accademia di Scienze Lettere ed Arti

MORCELLIANA

© 2017 Editrice Morcelliana
Via Gabriele Rosa 71 - 25121 Brescia

Prima edizione: dicembre 2017

Redazione a cura di Enrico Valseriati
Indice dei nomi a cura di Marcello Mazzetti e Livio Ticli

Crediti fotografici:

Bologna, Biblioteca Universitaria
Brescia, Biblioteca Civica Queriniana
Brescia, Musei Civici di Arte e Storia
Brescia, Museo Diocesano
Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo
Cremona, Biblioteca del Seminario Vescovile
Londra, British Library
Londra, British Museum
Oxford, Bodleian Library
Tolosa, Musée Paul-Dupuy
Tunisi, Museo del Bardo

Gli *Annali di storia bresciana*, promossi dall'Ateneo di Brescia,
sono realizzati con il contributo della

UBI Fondazione CAB

www.morcelliana.com

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm), sono riservati per tutti i Paesi. Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941, n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana n. 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org

ISBN 978-88-372-3155-2

LegoDigit srl - Via Galileo Galilei, 15/1 - 38015 Lavis (TN)

«Quando de quintis terzisque calabat in unam octavam»

*Per una storia della prassi esecutiva della musica sacra
a Brescia nel tardo Cinquecento**

Il nostro contributo, inaspettatamente, si svolgerà *à rebours* e precisamente prendendo le mosse da una testimonianza lontana sia cronologicamente sia topologicamente dalla città di Brescia al volgere del secolo XVI. Tuttavia, sia ben inteso, questa stravaganza non «si fa per puro volere del bizzarro»¹ bensì per mettere a fuoco fin dal principio le tappe salienti del nostro itinerario, necessariamente “fuori pista” perché si prefigge di evidenziare alcuni rapporti fra oralità e scrittura, prassi esecutiva e compositiva, pedagogia e pratica del contrappunto, funzione ed esecuzione del canto liturgico nel tardo Rinascimento e improvvisazione.

Ed eccoci, dunque, a riportare per esteso le parole di un padre della storiografia musicale, Giovambattista Martini, con cui nel 1774 vergava il suo *Esemplare o sia saggio fondamentale [...] di contrappunto*².

«Tra le Composizioni fatte da' Maestri dell'Arte sopra del Canto fermo, sono singolari quelle sopra degl'Introiti, che vengono usati, specialmente dalle Cattedrali, ed altre Chiese nelle principali Solennità. In due modi praticarono questa sorta di Composizioni, il primo fu che sopra del Canto fermo cantato per lo più dai Bassi, le altre parti vi componevano all'improvviso, formando una sola Melodia assieme tutti i Soprani, l'istesso tutti i Contralti, così pure tutti i Tenori, venendo a formare col Basso un Contrappunto a quattro Voci, come con mio gran piacere, ed ammirazione intesi cantare nel 1747 dai Cantori Pontifici in Roma nella Basilica Patriarcale di S. Gio: Laterano il giorno dell'Ascensione di N. S. G. C., qual modo di cantare vien chiamato *Contrappunto alla mente*. Ritrova-

* Sebbene il contributo nasca da un quotidiano studio congiunto e un proficuo confronto fra gli autori, per ragioni prettamente accademiche abbiamo convenuto di dividere idealmente lo scritto in due parti: Marcello Mazzetti ha curato la redazione del testo (pp. 223-244, 248-252); Livio Ticli ha curato le Appendici (pp. 253-293) che contemplano il reperimento delle fonti, l'edizione del testo musicale, nonché il contributo testuale relativo ai rapporti fra Herbst, Marenzio e l'ambiente romano trattato alle pp. 245-247. Per le Biblioteche contenenti i materiali musicali citati, si utilizza la consueta sigla RISM di cui si riportano anche le segnature specifiche per le raccolte a stampa.

¹ Lodovico Castelvetro, *Ragioni d'alcune cose segnate nella Canzone di Messer Annibal Caro "Venite a l'ombra de gran Gigli d'oro"*, Andrea Arrivabene, Venezia 1560, p. 83.

² Giovambattista Martini, *Esemplare o sia Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto*, I, Lelio dalla Volpe, Bologna 1774.

si esposte le Regole per comporre tal Contrappunto da Pietro Aaron (Toscan. Music. lib. 2 Cap. 21)³ Zarlino (Inst. Harmon. P. 3 Cap. 58)⁴ P. Lodov. Zacconi (Pratt. di Musi. Lib. 2 Cap. 34)⁵, e da altri, ma singolarmente da Gio: Maria, e Bernardino Nanini in un Tratt. MS⁶. Queste Regole, apprese esattamente dai Cantori, vengono a formare tanti Componimenti di Musica, all'improvviso, e che devono servire di Esempio, e stimolo ai Maestri di Musica, e Compositori a sempre più applicarsi allo studio, e impossessarsi delle vere Regole della loro Arte. L'altro modo è quello, che riscontrasi nel presente Esempio praticato da questo Autore, e da altri, singolarmente del P. Costanzo Porta Minor Conventuale⁷. Considerando questi Maestri, che non è facile il provvedere le Cappelle di Cantori tutti capaci di comporre l'accennato *Contrappunto alla Mente*, così chiamato per distinguerlo dal Contrappunto scritto, che nominarono *ad videndum* (Giovanni del Lago Introdut. de Musica)⁸, si applicarono a comporli, e darli alla luce colle Stampe per comodo de' Cantori⁹.

Il *Saggio fondamentale*, giusto per rimembrarne l'ascendenza, doveva costituire, come sottolinea Elisabetta Pasquini nell'introduzione all'edizione anastatica¹⁰, il quinto volume della sua monumentale *Storia della musica* ma, per ragioni contingenti dovute in parte a questioni editoriali in parte politiche, egli si vide costretto a scinderlo dalla parte storica. Per ora, ci basterà sottolineare come il piano editoriale primigenio – prevedendo la giustapposizione di un trattato di composizione ad una disamina prettamente storiografica – sancisse definitivamente che il contrappunto,

³ Pietro Aaron, *Thoscanello de la musica*, Bernardino e Matteo de' Vitali, Venezia 1523 (vd. I-Bc, B.9).

⁴ Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, s.n., Venezia 1558 (vd. I-Bc, C.39a).

⁵ Lodovico Zacconi, *Prattica di Musica*, II, Alessandro Vincenti, Venezia 1622 (vd. I-Bc, C.34).

⁶ Martini sicuramente allude ai mss. I-Bc, B.125 e B.124 (olim codd. 041 e 035), cc. 22v-24r e *passim*: «Questa Regola serve per imparare à fare contrapunto à mente tanto sopra quanto sotto il canto fermo». Secondo le annotazioni di Gaetano Gaspari, l'antigrafo di questi esemplari appartenuti e annotati da padre Martini, dovrebbe essere di mano di Orazio Griffi, «Cappellano Cantore della Cappella Pontificia, il quale notovvi d'averlo finito di copiare il 5 ottobre 1619».

⁷ Vale la pena sottolineare come un forte interesse per questi *loci* specifici, a livello di prassi esecutiva e compositiva, non fosse circoscritto alla sola erudizione martiniana, ma si riscontra (come probabile antigrafo del maestro bolognese?) anche in Giuseppe Paolucci, *Arte Pratica di contrappunto*, I, Antonio de Castro, Venezia 1765, pp. 226-235, in cui viene commentato il contrappunto di Costanzo Porta sul canto fermo dell'antifona *Angelus autem Domini* per l'Ufficio della domenica di Pasqua. Lo stesso esempio è ripreso anche da G. Martini, *Esemplare*, pp. 164-165 come modello compositivo per l'ottavo tuono.

⁸ Giovanni del Lago, *Breve introduzione di musica misurata*, Brandino e Ottaviano Scotto, Venezia 1540 (vd. I-Bc, B.105). Effettivamente l'autore, nel corso della sua disamina sulle «Regole di Musica molto necessarie a qualunque si diletta di sappare [sic] la pratica di canto misurato», tratta solo e specificamente di “composition del contrapunto” e “del contrapunto ad videndum”. Posto che il trattato si configuri come ristretto di regole e precetti ben lunghi da una sistematizzazione degli argomenti, è chiaro, anche dal lessico utilizzato, che l'autore si stia riferendo alla composizione scritta e non improvvisata.

⁹ G. Martini, *Esemplare*, pp. 57-59.

¹⁰ Id., ed. anast. a cura di Elisabetta Pasquini, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2012, p. 2.

a quelle date, fosse lettera morta. O, più precisamente, fosse percepito come qualcosa di vetusto, più degno di erudito interesse che di pratica necessità e, certamente, apprezzabile solo da chi avesse maturato una notevole riflessione pedagogica sulla *musica disciplina*, tale da ritenere che questa scienza non dovesse cadere definitivamente nell'oblio. E, sicuramente, padre Martini poteva annoverarsi in questa schiera di epigoni, asserendo che:

«Fin da quando la Musica Ecclesiastica in Contrappunto cominciò a seguire le tracce della Musica Concertata accompagnata dall'Organo, e da altri Strumenti, e particolarmente dalla Musica Profana, e Drammatica, a poco a poco venne mancando il gusto, e l'uso del Canto fermo, e in progresso di tempo dalla non curanza è passato al positivo disprezzo, talmentechè a' giorni nostri vien considerato come cosa affatto insulsa, e da Uomini senza gusto [...]. Con tutto ciò però nè lo svantaggioso giudizio, che del Canto fermo hanno formato questi valenti Compositori, nè la stima, benchè grande, che loro professò hanno sopra di me fatta tal'impressione da smovermi dal concepito mio disegno di esporre in questo Libro ai Giovani Studiosi dell'Arte del Contrappunto questo mio sentimento: *Che per apprendere, e impossessarsi dell'Arte del Contrappunto, è necessario comporre sopra del Canto fermo* [...]. Molto più poi richiedesi la cognizione del Canto fermo nei Compositori, imperocchè dovendo comporre *Introiti, Antifone*, ed altre Opere obbligate al Canto fermo, come suol praticarsi nelle Chiese Cattedrali, Collegiate, &c., senza una tal cognizione le loro Composizioni saranno parti mostruosi [sic], pieni di difetti, e insoffribili all'udito»¹¹.

A quanti fossero ancora scettici sulla nostra asserzione circa il destino del contrappunto – della sua didattica e della sua funzione a partire dal secolo XVII –, basterà correlare la vicenda martiniana al sofferto apprendistato intrapreso da un Beethoven ventenne sotto il magistero dell'anziano Joseph Haydn: possiamo solo intuire quanto al giovane Ludwig apparisse pedante e sterile lo studio delle *species* contrappuntistiche (probabilmente mediate dal noto *Gradus* di Fux)¹² – grammatica così avulsa dalla realtà compositiva di un'epoca in cui aveva già visto la luce la celebre cantata per la morte dell'imperatore Giuseppe II¹³.

A noi, tuttavia, non importano affatto le velleità di carriera di giovani talenti capricciosi che, nel corso del secolo XVIII, si lamentavano di una didattica troppo conservativa. Ci interessa, invece, distillare le informazioni di queste fonti tardive per identificare specifici contesti in cui maggiormente vi fosse una vitale osmosi fra diverse pratiche esecutive fonda-

¹¹ *Ibi*, pp. v-vii.

¹² Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Johannis P. Van Ghelen, Vienna 1725.

¹³ L'episodio è ricordato in Rob Wegman, *What is counterpoint?*, in *Improvising Early Music. The History of Musical Improvisation from the Late Middle Ages to the Early Baroque*, a cura di Rob Wegman - Johannes Menke - Peter Schubert, Leuven University Press, Leuven 2014, pp. 9-16.

te sul canto fermo, comprenderne ragioni e identità, e in quale misura esse si nutrissero di quella irriducibile antinomia fra oralità e scrittura vigente nelle cosiddette arti del tempo.

Fin da ora, siamo in grado di seguire una pista delineata da un gruppo particolare di brani che Martini definisce «singolari» in forza di una specifica collocazione liturgica e per il genere e i contesti in cui si sogliono praticare – generalmente presso le chiese cattedrali e collegiate durante specifiche solennità. Le due citazioni, più sopra estrapolate dal saggio sul contrappunto di Martini, sono totalmente coerenti fra loro, dal momento che, entrambe, elencano le antifone di Introito e quelle dell'Ufficio come luoghi «singolari» in cui i cantori e i compositori dovevano maggiormente attenersi all'esecuzione su canto fermo. Nello specifico, Martini menziona due compositori: Placido Falconio Asolano, monaco benedettino cassinese professore presso il convento di Sant'Eufemia di Brescia¹⁴, e Costanzo Porta, frate minore conventuale cremonese ben più noto del primo ai contemporanei e ai posteri¹⁵. Ma per comprendere a fondo le ragioni dell'aggettivo «singolari», utilizzato da Martini per questi brani, sarà opportuno compiere un ulteriore passo indietro e spendere alcune riflessioni sul “come” venissero eseguiti gli introiti e le antifone dell'Ufficio. L'introito, che solitamente copriva i riti di ingresso, le *preces* ai piedi dell'altare e l'atto penitenziale, veniva di norma eseguito in canto piano o sostituito da un mottetto¹⁶ e/o una sonata d'organo¹⁷; le antifone dell'Ufficio, invece, prevedevano l'abbreviazione della parte in canto piano prima del salmo e la ripetizione completa in coda o la sostituzione con un sacro concerto¹⁸ o una sonata d'organo che fungesse da collettore “tuonale” fra un salmo e l'altro. L'abbondanza di raccolte mottettistiche così come di raccolte di canzoni da sonare pubblicate fra '500 e '600 per gli organici

¹⁴ La prima citazione di Martini si riferisce a Falconio, commentando la versione a cinque voci del suo introito *Sancti tui* per la comune dei martiri durante il tempo pasquale.

¹⁵ Il trattato di Martini analizza ben nove brani di Porta: otto antifone dell'Ufficio corrispondenti ad ognuno dei modi e il graduale di Pasqua *Haec dies* come esempio di tono irregolare.

¹⁶ Si veda almeno Anthony Cummings, *Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV/1 (1981), pp. 43-59.

¹⁷ Vd. le prescrizioni date da Adriano Banchieri, *L'organo Suonarino. Primo Registro*, Riccardo Amadino, Venezia 1605, pp. 2, 21, 38. Il compositore bresciano Valerio Bona lamenta, nella prefazione alla propria raccolta di introiti del 1611, la deprecabile abitudine di liquidare l'introito o l'ingresso (riferendosi probabilmente, con questo secondo termine, alla sua pregressa esperienza in territorio ambrosiano) «passandola (come si dice) con una sonata d'Organo, o d'altri stromenti» o di sostituirlo con «ogn'altra cantilena, ché propria a quella solennità». In effetti, se solo si osserva il dato quantitativo di canzoni da sonare sia in raccolte specificamente strumentali sia all'interno di miscellanee sacre composte e/o stampate a Brescia, ci si accorge della diffusione pandemica di questo genere. Per uno sguardo di insieme, si rinvia a Marina Toffetti, *Musica strumentale e committenza in area bresciana. Titoli e dediche delle canzoni strumentali fra Cinque e Seicento*, «Philomusica on-line», xv/1 (2016), pp. 457-512.

¹⁸ Cfr. ad es. Claudio Monteverdi, *Sanctissimae Virginis missa senis vocibus ac vesperae pluribus decantandae*, Riccardo Amadino, Venezia 1610.

(vocali e strumentali) più disparati sottolinea non solo come queste forme fossero il luogo di sperimentazione compositiva per eccellenza, ma anche la loro estrema versatilità¹⁹. L'altro versante di massiccia produzione a stampa di musica sacra investe i cicli inerenti gli ordinari della Messa e dei salmi – principalmente di vesperi e compieta²⁰ – per coprire le festività maggiori dell'anno liturgico. È, dunque, dall'analisi quantitometrica delle pubblicazioni di musica sacra che emerge la “singolarità” sottolineata da padre Martini, ovvero la scarsa frequentazione in sede compositiva dei testi del *Proprium Missae* (introiti e, come vedremo, alleluia) e dell'Ufficio (antifone vespertine) col fine di legare al testo liturgico la specifica occasione rituale – problema, certamente, che va considerato non solo sotto l'aspetto tecnico-compositivo ma anche di mercato. Alla luce di un nostro censimento bibliografico, è emerso che fra 1560 e 1620 sono solamente una trentina le edizioni di musica sacra che si occupano di musiche specificamente pensate per queste occasioni «singolari» e, fatto curioso, Costanzo Porta, che assieme al bresciano Placido Falconio era stato citato dal Martini, compare solo per i suoi introiti del 1565²¹, 1566²² e 1588²³ e non per le antifone vespertine. Per il momento, però, limitiamoci a considerare questo numero esiguo di libri a stampa e il particolare sottoinsieme – qualora esista – di autori, editori e occasioni legate a Brescia.

1. INTROITVS ET HALELVIAH | Qui in festis solennibus in consuetudinem sacrosanct[a]e Rom. Ecclesi[a]e | per Annum cantantur, | A' IOHANNE CONTINO CAPELLE BRIXIENSIS | *Magistro compositi, Et nunc primum in lucem editi.* | Cum quinque vocibus. | [stemma] | *Venetijs, Apud Hieronymum Scottum.*1560.²⁴.

¹⁹ Si vedano per questi generi rispettivamente il recente incremento di interesse verso il mottetto in età post-tridentina, dato dal convegno *Mapping the Post-Tridentine Motet* presso l'Università di Nottingham (UK) 17-19 aprile 2015, i cui atti sono in corso di pubblicazione (vd. Marcello Mazzetti - Livio Ticli, *Canons regular in post-Tridentine musical landscape: Floriano Canale's Sacrae cantiones of 1581*, www.palmachoralis.org/?p=2706, ultima visita 19 marzo 2017) e lo storico articolo di Stephen Bonta, *The Use of Instruments in Sacred Music in Italy 1560-1700*, «Early Music», XVIII/4 (1990), pp. 519-535.

²⁰ Si veda almeno John Bettley, “L'Ultima Hora Canonica Del Giorno”: *Music for the Office of Compline in Northern Italy in the Second Half of the Sixteenth Century*, «Music & Letters», LXXIV/2 (1993), pp. 163-214.

²¹ Costanzo Porta, [*Musica in introitus missarum?*], Francesco Rampazetto, Venezia 1565, RISM: PP 5173a. Esemplare a stampa apparentemente conservato in un unicum incompleto (solo B) presso la Privatbibliothek del Dr. Erwin Reuben Jacobi e che rappresenterebbe la *princeps*.

²² Costanzo Porta, *Quinque vocum musica in introitus missarum*, Claudio e Fausto Betanio Correggio, Venezia 1566, RISM: P 5174, P 5176.

²³ Id., *Quinque vocum musica in introitus missarum*, Angelo Gardano, Venezia 1588, RISM: P 5177, P 5175.

²⁴ RISM: C 3534. Ringraziamo la dottoressa Mariella Sala per la cordiale assistenza nel reperire e consultare la riproduzione in microfilm dell'esemplare, conservato presso il fondo Meli dell'Emeroteca Civica Queriniana di Brescia.

Questa raccolta, che rappresenta anche il primo esemplare a stampa in assoluto di queste «singolari» sillogi, si riferisce alla vestizione in canto figurato degli introiti e alleluia curati da Giovanni Contino che, da sempre legato all'ambiente della cattedrale bresciana, colà portava a compimento, nel 1560, il secondo mandato come maestro di cappella, prima di trasferirsi a Mantova, sempre con la stessa qualifica, presso la basilica ducale di Santa Barbara²⁵. Ai fini del nostro ragionamento, non sarà affatto superfluo ricordare che l'autore, nel suo periodo di apprendistato presso la scuola corale della cattedrale, fu allievo di Giovanni Maria Lanfranco. Fra le peculiarità della raccolta, interamente fondata sul canto fermo, si annovera l'introito *Puer natus* che presenta sia il canto fermo sia la polifonia in proporzione sesquialtera maggiore. L'utilizzo, infatti, di tale proporzione nella musica a stampa su canto fermo è solitamente riservato a specifiche sezioni (finali, amen, alleluia) e mai all'intero testo.

2. [fregio] | INTROITVS ET ALLELVIA | PER OMNES FESTIVITATES | TOTIVS ANNI CVM QVINQVE VOCIBVS | Placidi Falconij Asulani. | [stemma cardinalizio] | Venetijs Apud Filios Antonij Gardani. | 1575.²⁶

L'edizione, che annovera al suo interno l'introito citato da padre Martini nel suo saggio di contrappunto, risulta essere, assieme alla precedente di Contino, la più esaustiva, presentando 53 polifonie sul canto fermo degli introiti e alleluia per tutto il corso dell'anno. È tuttavia il formato e la disposizione a libro corale a rendere però unica questa raccolta, dal momento che queste caratteristiche non si sono più riscontrate in altre stampe relative a questo genere musicale²⁷.

3. INTROITVS MISSARVM | OMNIVM MAIORVM SOLEMNITATVM | TOTIVS ANNI, | & Alleluia, ac Musica super cantu plano. | OLIM PER EXCELL. MVSICVM D. IOANNEM MATTHAEVM | ASVLAM VERONENSEM EDITI. | NVNC VERO, NE PERIRENT, A' VEN. P. F. VIGILIO TARSIA | Brixien. Minoritan. Observ. Vicario, ac Chori Moderatore D. Ioseph Bixi, | Iterum Typis Impressorum demandati. | PSALMIS IMMVTATIS, ADIECTISQ. INTROITV CVM ALLELVIA MISSAE | Seraphici FRANCISCI necnon diuina Cantione in laudem D. Raph. Arch.

²⁵ Vd. Iain Fenlon, voce *Contino, Giovanni*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, ultimo accesso 19 marzo 2017 (www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06352).

²⁶ RISM: F 86.

²⁷ La disposizione a libro corale per questi brani specificamente composti su canto fermo è molto più frequente nelle raccolte transalpine e spagnole. Cfr. a titolo di esempio, l'esemplare manoscritto datato 1578, proveniente dal convento benedettino di Sant'Afra di Augsburg contenente introiti e alleluia di Giovanni Matteo Asola e Ippolito Chamaterò, e un paio di brani di Johannes Eccard (*Terribilis est locus iste*, cc. 90v-97r e il Kyrie della Beata Vergine, cc. 196v-200r), sempre su canto fermo: D-As, ms. Tonk. Schlett. 26.

| *QVATTVOR* [stemma] *VOCVM.* | *BRIXIAE, APVD THOMAM BOZZOLAM. M. D. LXXXIII.*²⁸.

Questa edizione ampliata degli introiti e alleluia di Giovanni Matteo Asola, la cui *princeps* risale al 1565, è assai interessante perché curata da Vigilio Tarsia, direttore del coro del convento dei minori a Brescia (oggi chiesa di San Giuseppe), che ne affida l'impressione ai tipi di Tommaso Bozzola. Non sappiamo se, nello specifico, questa edizione sia stata sorvegliata dall'autore – e il «ne perirent» ci fa propendere più per il no –, ma quello che desta interesse è l'associazione di un'opera ad un contesto specifico come quello dichiarato nel paratesto. È probabile che il collegamento fra l'autore e il curatore sia avvenuto per il tramite di Raffaele Gaffurio Lonatese, giacché Asola fa riferimento nella prima edizione dei suoi introiti alla cittadina di Lonato tramite Pietro Francesco Zino, canonico veronese a cui l'opera è dedicata.

4. [fregio] | *CANTVS.* | *MISSAE, INTROITVS,* | *AC MOTECTA* | *QVATTVOR VOCIBVS* | *NEC NON QVIBVSCVNQVE* | *ORGANORVM SONIS* | *AC-COMMODATAE,* | *A D. FLORIANO CANALI BRIX.* | Organa modulante, nunc primum in | *lucem editæ.* | [stemma] | *BRIXIAE, Apud Thomam Bozzolam. 1588.*²⁹.

Quest'opera è di per sé interessante perché composta dal bresciano Floriano Canale³⁰, canonico regolare della congregazione di San Salvatore che, dopo l'apprendistato a Venezia sotto Adrian Willaert e il consueto pellegrinaggio attraverso le diverse case della confraternita, rientrò nel monastero di San Giovanni Evangelista di Brescia nel 1585. Inoltre, l'organizzazione del contenuto è del tutto peculiare: si tratta di tre messe plenarie (ossia comprensive di *Proprium* e *Ordinarium*) con la presenza di introiti e alleluia su canto fermo, e alcuni mottetti sostitutivi per l'offertorio, l'elevazione o il *communio* – con puntuali indicazioni fornite dall'autore. Quello che stupisce maggiormente è che la vestizione polifonica della messa dei defunti, anch'essa completa, non sia su canto fermo – come ci saremmo attesi – ma su materiale di libera invenzione. È altresì presente, come explicit della raccolta, l'introito polifonico su canto

²⁸ RISM: A 2546.

²⁹ RISM: C 770.

³⁰ Sull'importanza di Floriano Canale, sulla sua produzione musicale e sull'apporto della congregazione dei canonici regolari di San Salvatore si vedano, a fianco dello studio complessivo sui musicisti di quest'ordine religioso in Oscar Mischiati, *La prassi musicale presso i canonici regolari del Ss. Salvatore nei secoli XVI e XVII e i manoscritti polifonici della biblioteca musicale «G. B. Martini» di Bologna*, Torre d'Orfeo, Roma 1985, i nostri più recenti e circostanziati contributi: Marcello Mazzetti - Livio Ticli, *Le Sacrae Cantiones a 4 voci di Floriano Canale (1581)*, «Philomusica on-line», xv/1 (2016), pp. 700-756 e *Reconsidering Floriano Canale's Works and the Role of Canons Regulars in the Late Renaissance*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», xxxv/1-2 (2014), pp. 199-224.

fermo *Gaudeamus omnes*, privo però della continuazione del formulario per tutti i santi o per la Beata Vergine.

5. INTROITVS | QVI IN SOLLENNITATIBVS | MAIORIBVS, ET PRAECIPVORVM SANCT: | FESTIS PER TOTIVS ANNI CIRCVLVM | in Ecclesia decantari solent, cum Versiculis & Do-|xologia, Harmonicis numeris & Vocibus | Quinque Concinnati. | A THEODORO RICCIO BRIXIANO ITALO | Serenissimi Borussorum Ducis &c. Chori Musici Magistro | [marca tipografica] | Venetijs Apud Angelum Gardanum | M. D. LXXXIX.³¹.

L'autore di questa raccolta fu maestro di cappella presso la chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Brescia dal 1560 al 1567. Dopo aver lavorato a Ferrara, Vienna e Dresda, fu assunto dal Margravio Giorgio Federico di Ansbach-Brandeburgo che, divenendo reggente del ducato di Prussia, lo mandò a Königsberg nel 1587. Colà divenne protestante e strinse rapporti di amicizia con Johannes Eccard, anch'egli protestante³² e compositore di musica su canto fermo³³.

6. [Cornice con scomparto:] ALTO | SECONDO CHORO | LI DILETTEVOLI | INTROITI | DELLA MESSA | A DOI CHORI | *Breui, facili, & ariosi, con il partito delli Bassi* | Modernamente composti, per cantare, & sonare in Concerto | nelle Solennità maggiori dell'Anno, | DA VALERIO BONA | Musico in S. Francesco di Brescia. | OPERA XVIII. | [marca tipografica] | IN VENETIA, | *Appresso Giacomo Vincenti. M DC XI.*³⁴.

Questa raccolta, non completamente valutabile a causa dell'incompletezza degli esemplari a stampa pervenutici, è particolarmente interessante per la presenza della partitura organistica che serviva come sussidio per l'accompagnamento degli introiti a doppio coro. Dalle preziose indicazioni inserite nei paratesti si evince non solo quanto la pratica di eseguire gli introiti su canto fermo fosse un evento eccezionale a queste date e come essi venissero deprecabilmente sostituiti da una canzone strumentale o da un mottetto poco pertinente con il testo antifonico, ma anche che tali improvvisazioni o composizioni su canto fermo, seppur composte da «Autori nell'arte gravissimi», fossero la cagione, per «la longhezza de' tempi, o 'l tedio de' Cantori» di tale «tralasciamento sì sconvenevole». Così, dice l'autore:

«hò composto io questi Introiti novellamente à doi Chori, e nel comporre de' quali, hò havuto l'occhio fisso, e alla brevità, e alla facile Armonia; si che e per l'una non si generi tedio, e per la seconda, se ne prendi diletto».

³¹ RISM: R 1291.

³² Cfr. Walter Blankenburg, Norbert Dubowy, voce *Riccio, Theodore* in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, ultimo accesso 7 febbraio 2017 (www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23369).

³³ Cfr. *supra*, nota 27.

³⁴ RISM: B 3432.

Negli avvertimenti, poi, «Alli honorati organisti», Bona prescrive l'attenzione che deve essere posta dal maestro di cappella e dai cantori nel prendere l'intonazione dall'organista che, a seconda della composizione, presenterà alcune note del canto fermo dell'introito specifico.

7. LIBRI PRIMI | IN QUO VESP. MISSA | VIVORVM, ET | DEFUNCTORUM | Introitus cum Alleluia, Motecta, Litanía VIRGINIS | MARIAE, cum falsis Bordonibus. Una cum [se]ctione, Gravium Partium omnia vocibus | paribus continentur. | Gregorio Zuchino Brixiensi Monacho [Cassinensi, Et Divi] Georgij Venetiariu professo. | [marca tipografica] | [Venetiis, Apud Iacobum Vincentium, 1613?]³⁵.

Anche quest'opera, purtroppo, non è affatto valutabile nella sua interezza a causa dello stato di grave incompletezza dell'esemplare polacco pervenutoci (che presenta solo la parte di alto). È tuttavia assimilabile per contenuto e frontespizio all'opera di Floriano Canale che presenta, nella sua raccolta del 1588, la stessa offerta variegata di forme liturgiche e tecniche compositive associate alla Messa.

8. ROSARIO MVSICALE | DELLA SACRATISSIMA | IMPERATRICE DEL CIELO, | Nel quale si contengono una Messa à Doi Chori con un terzo Choro aggiunto à beneplacito, tutti li Salmi che si cantano | al Vespro della B. Vergine, doi mute de Litanie, | doi Motetti, il Te Deum, una Canzone con alcuni Introiti. | DEDICATO | ALLI MOLTO ILL.^{RI} CONFRATELLI DELLA | COMPAGNIA DEL SANTISS. ROSARIO DI ANCONA | *DEL MOLTO R. P. PIETRO LAPPÌ MAESTRO DELLA MVSICA | Di S. MARIA delle Grazie di Brescia.* | OPERA XXI. | CANTO [marca tipografica] Primo Choro | STAMPA DEL GARDANO. | IN VENETIA, M. DC. XXIX. | Appresso Bartholomeo Magni³⁶.

Le due raccolte, rispettivamente di Valerio Bona e Pietro Lappi, compositore di origini fiorentine che fu maestro di cappella a Santa Maria delle Grazie a Brescia dal 1593 al 1630³⁷, sono state inserite nella nostra rassegna non tanto perché stilisticamente riconducibili alla musica su canto fermo che, a quanto pare, veniva già percepita come vetusta, tediosa e poco dilettevole, bensì per l'accento al momento liturgico degli introiti e per il fatto che, a livello editoriale, potesse essere ancora interessante

³⁵ Il cui unicum, rappresentato dalla sola parte dell'*Altus* peraltro mutilo, è conservato in PL-Kk.

³⁶ Quest'opera miscellanea, con segnatura RISM: L 699, include due introiti, *Gaudeamus omnes* e *Salve sancta parens*, e il testo *Salve Radix Sancta salve mundi gloria o Maria flos virginum* di cui si è riscontrata l'occorrenza solo per la tardiva *Missa Sancti Rosari* in Benigno Comolli, *Un codice ambrosiano-monastico della Badia di Ganna*, «Rivista della Società Storica Varesina», VIII (1964), pp. 89-98: 95.

³⁷ Jerome Roche - Elizabeth Roche, *Voce Lappi, Pietro*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, ultimo accesso 19 marzo 2017 (www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16020).

citare nei frontespizi la presenza di queste «singolari» composizioni. Si tratta, infatti, di raccolte che fanno ampio uso dello stile concertato il quale, secondo Martini, fu la vera causa del progressivo mancamento di gusto per «l'uso del Canto fermo».

Il nostro accorto lettore, tuttavia, si starà chiedendo con una certa impazienza, il movente del commentario a queste raccolte che, seppur «singolari», non paiono, di per sé, strettamente pertinenti ad una trattazione sulle pratiche improvvisative così frequenti nel tardo Cinquecento. Un'avventata risposta potrebbe capziosamente indurre a pensare che queste raccolte riguardanti nello specifico il *Proprium Missae* potrebbero costituire una traccia scritta di elaborazioni polifoniche estemporanee, come effettivamente qualche studioso ha tentato recentemente di fare³⁸, fraintendendo la lettera dedicatoria della raccolta di introiti di Ippolito Chamerò del 1574³⁹. Ma siamo proprio sicuri che questi brani rappresentino una “istantanea” di un contrappunto improvvisato su canto fermo? O, al più, un tentativo di “nobilitare” grazie alla scrittura, una pratica ritenuta, al volgere del secolo XVI, pedante e poco “dilettevole”?

In effetti, potremmo essere ammaliati da questa ipotesi, accostando quello che già nel 1555 Nicola Vicentino sosteneva a proposito del miglior contrappunto alla mente:

«Il cantar alla mente sopra il canto fermo nelle chiese fa buono udire quando i compagni sono bene concertati e che tutte le parti tengono i suoi termini [...] et sarà difficil cosa che non naschino de gli errori, et non pochi. Il vero contrapunto, ò per dir meglio la vera compositione sopra il canto fermo sarà che tutte le parti, che si cantano alla mente, siano scritte, et anchora il Compositore che comporrà quello, non avrà poca fatica à far quella compositione, corretta, et senza errori, et tanto più quanto sarà à più di quattro et cinque voci»⁴⁰.

A sentire l'artefice dell'archicembalo che, esplicitamente, parla da una prospettiva compositiva, le pratiche improvvisative, in virtù dei «non pochi errori» che ne derivano, dovrebbero essere tutte rettificate dalla scrittura in quanto il «vero contrappunto [...] sopra il canto fermo» sarà quello che riporta «tutte le parti, che si cantano alla mente» per iscritto. Facile, dunque, sarebbe dirocciare su un passo teorico del genere, istituendo triviali correlazioni con il repertorio fin qui discusso.

³⁸ R. Wegman, *What is counterpoint?*, pp. 48-68.

³⁹ Ippolito Chamerò, *Li introiti fondati sopra il canto fermo del basso*, erede di Girolamo Scotto, Venezia 1574, RISM: C280.

⁴⁰ Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Antonio Barre, Roma 1555, lib. IV, cap. XXIII, p. 80. Il passo ebbe una grande fortuna perché veicolato dalla principale epitome zarliniana di Orazio Tigrini, *Compendio della Musica nel quale brevemente si tratta dell'Arte del Contrapunto*, Venezia, 1588, lib. IV, cap. XI, pp. 115-116 che copia *sic et simpliciter* il passo in questione. Ricordiamo, a latere, che Tigrini ebbe contatti con Floriano Canale durante il soggiorno del canonico regolare bresciano presso i chiostrini di Sant'Ambrogio e San Secondo a Gubbio.

Tuttavia, sarà bene ricordare che Brescia, fin dal secolo XV, fu ricettacolo di importanti *scholae* dotate di sistemi pedagogici all'avanguardia e che ebbero un'importante tradizione sia manoscritta sia a stampa⁴¹. Una didattica, dunque, specificamente indirizzata ai *pueri cantores*, ben radicata sulla *musica practica* e sulle necessarie competenze che un maestro di musica doveva impartire ai giovani soprani, come si evince dall'apertura della parte quarta del celebre trattato di Giovanni Maria Lanfranco:

«Ai Reverendi Messer Pre Bartholomeo Bertuzzo Mansionario, & Messer Pre Valerio Durante, Cantori nel Duomo di Brescia. Sarete honorati, & Reverendi miei (& così vi prego) di torre il patrocinio di questi pochi principii di Contrapunto: quasi così disposti havemo per più commodo nostro, volendoli insegnare a i nostri Soprani: accio che col tempo (come già cominciato hanno di fare) possano seguire le pedate de i vostri Contrapunti: & di quei del nostro molto reverendo (medesimamente di questo Choro Mansionario) Messer pre Antonio di Marinoni, sostenuti dal Balsich Chorista: & dal nostro Crivello Cremonese Tenorista: & parimente Chorista»⁴².

Lanfranco, umanista ed erede dell'importante tradizione teorica tracciata da Prosdocimo de Beldemandis, John Hothby, Johannes Gallicus, Ramis de Pareja, Franchino Gaffurio, Giovanni Spataro e Pietro Aaron⁴³, aveva molto ben chiare le modalità di trasmissione del sapere musicale e, dunque, la sua trattazione risulta utilissima ai nostri fini in quanto specificamente rivolta alla formazione pratica dei giovani *cantores* – termine tecnico e titolo professionale che richiamava un bagaglio di competenze assai più esteso di quanto viene richiesto oggidi ai cantori moderni. Scorgiamo, infatti, dalle *Constitutiones Capellae Pontificiae* del 1545 che le qualità richieste ai cantori papali comprendevano ben più della buona *dispositione* di voce e della lettura della musica:

⁴¹ Siamo estremamente riconoscenti all'autrice per averci permesso di leggere in anteprima il suo prezioso contributo sulla tradizione teorica e pedagogica musicale in seno alla comunità francescana di Brescia dove furono attivi frate Bonaventura da Brescia, Aiguino Illuminato e Valerio Bona. Per la puntuale analisi delle opere teoriche di questi illustri personaggi, rinviamo il lettore più assiduo a Maria Teresa Rosa Barezzi, *L'insegnamento della teoria musicale presso i francescani di Brescia (secoli XV-XVI)*, «Brixia sacra», XXI/1-4 (2016), pp. 183-227.

⁴² Giovanni Maria Lanfranco, *Scintille di Musica che mostrano a leggere il Canto Fermo, & Figurato, Gli accidenti delle Note Misurate, Le proportioni, I Tuoni, Il Contrapunto, Et la divisione del Monochordo, Con la accordatura de varii instrumenti, Dalla quale nasce un Modo, onde ciascun per se stesso imparare potrà le voci di Ut Re Mi Fa Sol La. La Sol Fa Mi Re Ut*, Lodovico Britannico, Brescia 1533.

⁴³ Per un'affascinante presentazione degli argomenti, per le questioni organologiche e linguistiche legate al celebre trattato di Lanfranco (cfr. la nota precedente) si rinvia al contributo di Elena Ferrari Barassi, *Giovanni Maria Lanfranco teorico degli strumenti musicali e il suo tempo*, «Philomusica on-line», xv/1 (2016), pp. 353-422.

«Primo considerandum est si cantor examinandus habeat bonam et perfectam vocem; secundo si cantet bene cantum figuratum; tertio, si cantet sufficienter contrapunctum; quarto si cantet bene cantum planum; quinto, si sciat bene legere»⁴⁴.

Inoltre, è noto che abilità simili erano richieste non solo per essere ammessi nell'ambito cappella musicale dell'epoca ma anche per contesti "più ordinari" come la cattedrale di Parma, le cui costituzioni risalgono al 4 novembre 1564. Abbiamo preso Parma, come altro esempio significativo, in quanto Lanfranco, originario di quella città, prestò servizio come maestro di cappella presso l'importante istituzione della Steccata. Dalle parole di Lanfranco, riportate più sopra, e dalle competenze necessarie per potersi definire professionalmente *cantor*, si scorge come il bagaglio tecnico legato alla pratica del contrappunto – a differenza di quello che oggi si può immaginare (e apprendere in conservatorio) – fosse fondato su pratiche improvvisative. Il contrappunto, infatti, ci appare come materia nettamente distinta dal canto figurato, di cui si richiede normalmente una buona lettura dalle "particelle" e/o dal libro di coro e pertiene, dunque, l'esecuzione di musica scritta (*contrapunctum ad videndum*).

È necessario che i *cantores*, poi, sappiano cantare «sufficienter contrapunctum», quasi a dire che viene loro richiesto solamente l'applicazione dei rudimenti del contrappunto alla mente, dal momento che il perfezionamento di quest'arte si otterrà esclusivamente cantando "in compagnia", man mano, dunque, che crescerà l'affiatamento fra i membri della cappella. E questo dato emerge a chiare lettere anche dagli intenti di Lanfranco, che pare giustificare le sue poche *Scintille* di contrappunto essendo certo che i soprani (ossia i *pueri*) matureranno in quest'arte seguendo le «pedate dei [...] contrappunti [realizzati da maestri e cantori esperti]».

È curioso sottolineare fin d'ora le molteplici espressioni per riferirsi al contrappunto improvvisato su canto fermo: il già citato "contrappunto alla mente", "contrappunto in compagnia" nonché il simile "contrappunto a campagna" citato nelle poco considerate *Regole* del francescano Giovanni Avella che, sinteticamente, ricorda:

«In due modi si può far' il contraponto; a campagna; & osservato. A campagna si dice, quando più Contrapontisti sopra il canto fermo cantano ognuno a suo modo il grave, e per l'acuto, e sopr'acuto, con questo però, che non dovranno fare ligature, ne durezza, perché facendo un Contrapontista la durezza o ligatura, può esser che l'altro sopra la stessa nota, per la libertà faccia consonanza, e così fra li Contrapontisti sarebbe dissonanza grande, e col canto fermo, seconde bruttissime»⁴⁵.

⁴⁴ Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, III, Typis San-Blasianis, s.l., 1784, p. 382.

⁴⁵ Giovanni Avella, *Regole di musica [...] con le quali s'insegna il Canto Fermo e Figurato, [...] il modo di fare il contrapunto, di comporre l'uno e l'altro canto, di cantare alcuni canti difficili e molte cose nuove e curiose*, Francesco Moneta, Roma 1657, p. 145. Titolo che,

E il termine “a campagna” o “in compagnia” che suona così dispregiativo se confrontato con il contrappunto “osservato”, sarà invece ciò che sopravvivrà di quest’arte, se consideriamo ad esempio la famosissima lettera di Pietro della Valle a Lelio Guidiccioni che loda il suonare “in compagnia” purché scevro di quegli artifici – sebbene più «scientifici» – propri del contrappunto osservato⁴⁶.

Un’altra espressione interessante, relativa al contrappunto alla mente, è offerta da Pietro Aaron, già citato da padre Martini in relazione ai maestri che parlarono di questa prassi esecutiva, nella forma di “cantare a libro” che sottintende la forma partecipiale “aperto”, come si legge nei dizionari italiani fin al secolo XIX: “cantare a libro aperto” alluderebbe, dunque, alla pratica del cantare a prima vista (all’improvviso) su un libro di canto fermo, termine che trova un corrispondente nel dialetto bresciano «cantà a prima ista» registrato dal Melchiori⁴⁷. E l’indugiare sulla figura di Pietro Aaron, nel nostro excursus sul contrappunto alla mente, si rende necessario non solo per il già noto richiamo fatto da padre Martini in apertura ma, soprattutto, per il sicuro soggiorno bresciano che il maestro fiorentino svolse per sciogliere alcune questioni poste dai cantori della cattedrale⁴⁸. In questo periodo di tempo, durante il quale dimorò *in alternatim* presso le famiglie Martinengo e Caprioli⁴⁹, poté quasi con certezza apprezzare le doti di cantori locali se, nel suo elenco dei celebri «cantori a libro», menzionò «Maestro Girolamo Lorino da Chiari, maestro di cappella in Brescia» giustapposto al «Signor Conte Lodovico Martinengo» primo fra i «cantori al liuto» – pratica, quest’ultima, che, seppur da camera, aveva strette connessioni col cantare all’improvviso.

Inoltre, come controparte alla terminologia in lingua volgare utilizzata dai teorici fin qui analizzati, merita attenzione l’accezione latina *in contrapuncto* presente, fra le altre fonti, nelle già citate *Constitutiones Pontificiae*: tale lemma allude certamente al cantare all’improvviso e non

di per sé, inquadra perfettamente il problema: la divisione del canto in “fermo” e “figurato”, e il contrappunto che è materia assai diversa dalla composizione delle melodie liturgiche e della polifonia. Insomma il contrappunto, che si fa alla mente, è totalmente diverso da quello osservato che pertiene la composizione.

⁴⁶ La lettera di Pietro della Valle è consultabile all’interno dell’opera enciclopedica di Giovanni Battista Doni, *Lyra Barberina*, II, Stamperia Imperiale, Roma 1763, pp. 249-264.

⁴⁷ Giovanni Battista Melchiori, Voce *cantà a prima ista*, in *Vocabolario Bresciano-Italiano*, I, Franzoni e Socio, Brescia 1817, p. 116 e contrapposto a *cantà a orecia*, per indicare un canto eseguito da cantori privi di cognizioni di grammatica musicale.

⁴⁸ Si veda per questa questione Pietro Aaron, *Lucidarium in Musica*, Girolamo Scotto, Venezia 1545, p. 23: «Et per quanto si estende il nostro discorso, è giudicato che coloro, i quali procederanno nel modo di sopra detto, saranno degni di emendatione, perché mentre badano solamente a schivare le mutationi, tal loro credere dannà l’arte & contradice a’ naturali processi, le quali dubitationi nacquerò fra gli eccellenti musici della capella del Domo della magnanima & honorata città di Brescia».

⁴⁹ Cfr. Bonnie Blackburn - Edward Lowinsky - Clement Miller, *Correspondence of Renaissance Musicians*, Clarendon Press, New York 1991, n. 64.

al contrappunto scritto o posto “in cartella”, dal momento che si trova sempre in contrapposizione all’esecuzione *in cantu plano majore*, espressamente richiesta per la resa del canto liturgico senza alcuna tecnica di amplificazione polifonica.

Siamo, finalmente, a trattare nello specifico di uno dei “ferri del mestiere” del *cantor*, epiteto che, nell’età d’oro dell’artificio contrappuntistico scritto, indicava non solo un professionista nella lettura e interpretazione del canto figurato – delle composizioni, tanto per intenderci modernamente! – ma anche nella realizzazione all’impronta di un tessuto polifonico basato sul canto liturgico. Per le ricadute anche sulla prassi esecutiva del nostro saggio, abbiamo voluto anche presentare le testimonianze teoriche che riportano un parere negativo sul contrappunto alla mente: esse, all’unanimità, sottolineano come i molteplici errori, risultanti nel tessuto polifonico complessivo, siano difficilmente evitabili dal momento che tutti i cantori che “sortiscono” il contrappunto – nostro calco dal tecnicismo latino *sortisare*, *sortisatio* – sono impegnati nella lettura del canto fermo al basso. Ma perché è così importante la parte del basso? Perché essa è la parte che, nel contrappunto alla mente a più di una voce, deve necessariamente tenere il canto liturgico e, dunque, come sottolinea Lanfranco nella trattazione di questo tema, «il Contrappunto fatto di sopra [alla melodia liturgica] è proprio del Contrapuntista Ecclesiastico: Percioche per fondamento del Contrappunto il canto Fermo da i Choristi con voce grave: & bassa nel grave proferto vien»⁵⁰.

La definizione di Lanfranco, dunque, ci viene in aiuto nella valutazione delle otto sopracitate raccolte di contrappunti fondati sul canto fermo per comprendere se esse avessero potuto costituire una memoria grafica di pratiche esecutive non scritte. Ebbene, l’ipotesi viene rigettata specialmente prendendo in considerazione gli introiti e alleluia di Placido Falconio, in quanto è la voce del tenore a detenere la melodia liturgica e non quella del bassus! Certamente, il layout a libro corale – più comune nelle raccolte manoscritte – sottolinea l’eccezionalità di quest’opera bresciana e riconduce, rispetto alle edizioni in parti staccate, ad una spazialità e a una prassi più vicina a quella scaturita dal contrappunto alla mente (fig. 1). Tuttavia, la scelta di affidare il canto liturgico alla voce interna del tenore – opzione che, a sentire Aiguino Illuminato da Brescia e i detrattori del contrappunto improvvisato, andrebbe sempre preferita in sede compositiva – scaccia, o almeno dovrebbe, ogni possibilità di leggere queste «singolari» raccolte come “istantanee” di pratiche, per loro natura, effimere.

Fra le trascrizioni riportate in appendice II, ove si presenta una giustapposizione in chiave comparativa di diversi contrappunti realizzati da diversi autori quali Chamaterò (trascr. 1), Falconio (trascr. 2), Asola

⁵⁰ G.M. Lanfranco, *Scintille di Musica*, p. 117.

(trascr. 3) e Canale (trascr. 4) sul medesimo canto fermo *Gaudeamus omnes* (cfr. Appendice I, tav. 1), è possibile, dunque, constatare come la versione a cinque voci di Falconio si discosti, per le ragioni appena evidenziate, dalle altre. Tuttavia, le raccolte a stampa e manoscritte evidenziano anche una terza possibilità, ovvero che il canto liturgico si collochi non solo al basso o in una voce interna, ma anche nella voce del cantus – parte estrema ma, in questo caso, all’acuto⁵¹. È possibile che la scelta di collocare il canto liturgico all’acuto alluda, come per il basso, ad una pratica di amplificazione polifonica alla mente? In effetti, risulta assai più verosimile un’allusività compositiva verso tale pratica estemporanea, rispetto ad una possibile scrittura a posteriori di un contrappunto improvvisato. A suffragare questa nostra asserzione è sempre Lanfranco che, presentando il risvolto della medaglia della sua «mano del Contrappunto fatto di sotto [il canto fermo]» afferma:

«Ma la sotto datta [sic] Mano sia per gli Compositori principianti, Overo per colui che solo⁵² nel Choro il Contrappunto far volesse. La onde sotto eela, per fin a Gammaut, altre tante Consonanze vi sono: quante ne sono da Gammaut: ad eela: ma di posizioni differenti»⁵³.

Non sarà sfuggito all’arguto lettore che il Lanfranco abbia indirizzato le due diverse “mani” per il contrappunto a musicisti “prattici” diversi: uno schema mnemonico delle consonanze per il contrappunto fatto sopra il canto fermo, indirizzato indistintamente verso tutti i «Contrappuntisti Ecclesiastici», mentre lo schema inverso, con il canto fermo all’acuto, risulta specificamente pensato per i «Compositori principianti» e, in seconda battuta, per coloro che volessero fare contrappunto «solo nel Choro». Una sorta di spartizione di competenze, non necessariamente gerarchizzate a meno che non si voglia intravedere nel contrappunto alla mente – insegnato a tutti i cantori come abilità corporativa necessaria per svolgere le

⁵¹ Analizzando le stt. RISM: C 280, A 2546, contenenti rispettivamente introiti di Ippolito Chamaterò e Giovanni Matteo Asola e costituenti i parziali antigrafici del manoscritto miscelaneo D-As, ms. Tonk. Schlett. 26, è possibile rilevare le versioni polifoniche sui canti fermi, posti indifferentemente al basso o al canto, degli introiti *Vultum tuum deprecabuntur* (per la festa della Circoncisione di N.S. e per l’Annunciazione), *Viri Galilaei* (Ascensione), *Salve Sancta Parens* (per le feste della Natività, della Visitazione, della Purificazione e dell’Immacolata Concezione di Maria).

⁵² È interessante rilevare l’ambiguità lessicale, almeno per noi moderni, evocati dal significante «solo» inserito in questa frase di Lanfranco: «Overo per colui che solo nel Choro il Contrappunto far volesse». L’autore potrebbe intendere due possibilità: 1. In funzione di avverbio: che questa mano occorra “solamente” a colui che non desidera far altro che cantare contrappunto alla mente in coro (senza, dunque, accedere agli studi compositivi); 2. Con funzione predicativa: che questa mano occorra a colui che “da solo” (senza altri compagni che improvvisano altre linee melodiche sopra il canto piano) realizza un contrappunto alla mente. Di fronte a questa adiaforia di significato, non ce la sentiamo di propendere per una o l’altra interpretazione essendo entrambe valide.

⁵³ G.M. Lanfranco, *Scintille di Musica*, p. 118.

mansioni corali di base – un certo grado di propedeuticità alla composizione oppure un semplice grado progressivo di difficoltà nello svolgere dapprima il contrappunto sul basso e, solo maturata una certa esperienza, quello sotto il canto. Inoltre, Lanfranco, obbligandoci sempre per la sua laconicità manualistica a leggere fra le righe, pare ritenere dello stesso livello i compositori principianti e i contrappuntisti esperti in grado di improvvisare sotto il canto fermo. Un’informazione, a nostro avviso, vitale per recuperare modernamente una pedagogia storicamente informata basata sulle fonti teoriche e pratiche.

A questo punto, la presenza sporadica di canti fermi nella linea del *cantus* all’interno delle raccolte di contrappunti sul *Proprium Missae* avrebbe un significato prettamente compositivo: trattandosi, infatti, di testi di antifone impiegate perlopiù durante le celebrazioni mariane, il compositore avrebbe attuato, nella collocazione del *cantus firmus* all’acuto, una scelta simbolica dall’esegesi abbastanza prevedibile.

Prima di passare a ragionare sulla pedagogia – ammesso che esista – del contrappunto alla mente e, seppur in astratto, sull’effetto complessivo prodotto da questi contrappuntisti, vorremmo spendere un paio di parole sulla *vexata quaestio* dell’esecuzione del canto liturgico in epoca tardo rinascimentale, come sempre partendo da una considerazione di tipo lessicale. Ci si potrebbe chiedere perché mai non utilizzare l’inflazionatissimo termine “canto gregoriano” per designare la melodia liturgica tradizionale alla base dei nostri contrappunti. Ebbene perché, in prima istanza, ci troviamo – a detta dei moderni gregorianisti – nell’epoca più buia per quanto concerne l’estetica e il decoro della monodia liturgica e, dunque, per far loro un grande favore, non ci addenteremo minimamente all’interno di quel ginepraio interpretativo fondato sulla pseudoscienza della semiologia gregoriana e sul grado degenerativo delle melodie (e dei codici liturgici), coincidente, guarda caso, col progressivo allontanamento da un fantomatico “archetipo melodico”, tanto intriso di oralità da renderne risibile l’invocazione⁵⁴. Per noi, più interessati a confrontare i testi con i contesti che li hanno prodotti al fine di comprenderne onto e filogenesi, anche per un recupero attuale a fini di ricerca sulla prassi esecutiva di un dato repertorio, è preferibile l’utilizzo del termine “canto liturgico” – certamente più antistorico e asettico del precedente – per definire una melodia generata per l’amplificazione tradizionale della Parola di Dio e della sua esegesi (ad es. l’innodia) che, a seconda delle coordinate spazio-tem-

⁵⁴ Si vedano, per questa questione, almeno i contributi di David Hughes, *Evidence for the Traditional View of the Transmission of the Gregorian Chant*, «Journal of the American Musicological Society», XL (1987), pp. 381 e ss.; Id., *The implication of Variants for Chant Transmission*, in *De musica et cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper: Helmut Huckle zum 60. Geburtstag*, a cura di P. Kahan - A. Heimer, Olms, Hildesheim-Zurich-New York 1993; David Hiley, *Western Plainchant. A handbook*, Clarendon, Oxford 1993, p. 371.

porali, ha subito gli effetti dell'inculturazione per sopravvivere⁵⁵. E uno dei fenomeni più evidenti di inculturazione del canto liturgico occidentale è dovuto proprio ad un suo prodotto, la polifonia, che, nel corso dei secoli, ha derivato la sua grammatica attraverso l'improvvisazione contrappuntistica su una linea melodica tradizionalmente anteriore, più o meno stabilizzata in una versione "dialettale" fortemente dipendente dagli usi e costumi rituali, linguistici e sociali di una determinata comunità ecclesiale – ed è bene ricordare che i codici musicali restituiscono solo una pallida versione della più complessa realtà performativa. Che, alla fine del Cinquecento, i "dialetti" liturgici avessero di gran lunga rallentato il loro processo di espansione secondariamente all'impulso centralizzante del Concilio di Trento, è cosa abbastanza certa. È interessante, tuttavia, comprendere in quale forma si fossero cristallizzati. Come abbiamo brevemente accennato, questo processo di cristallizzazione è la risultante di un secolare confronto fra monodia liturgica e polifonia generata da quella mirabile arte dialettica che, in musica, prende il nome di contrappunto. E, come ogni arte fondata non sull'estetica ma sulla retorica, ha da sempre necessitato di regole per un qualsivoglia decorso. Il primo elemento generativo è, dunque, il ritmo, fattore che toglie l'arte musicale dal totale arbitrio. Perché due melodie possano dialogare nel tempo, risulta necessario definirne il ritmo. Questo processo di mensuralizzazione della melodia ha, di fatto, determinato la nascita di due figli del canto liturgico: il canto piano e il canto figurato. Così, il canto liturgico, nell'essere fondamento di una nuova linea melodica, ha seguito un graduale e fisiologico processo di appianamento, ossia tutti i suoni costituenti il canto liturgico sono divenuti solidi pilastri per una sempre più ricercata architettura contrappuntistica – certamente più varia, dal punto di vista ritmico e melodico perché udibile con maggiore facilità, essendo più acuta. Tuttavia, il canto liturgico, seppur potenzialmente generatore di una testura polifonica, anche in epoca rinascimentale ha conservato una sua esecuzione monodica, priva di contrappunto (si veda sopra *cantu plano majore*). Sono molteplici le fonti che registrano le occasioni in cui espressamente veniva vietata l'esecuzione in contrappunto e, tali ragioni, non sono generalizzabili dal momento che dipendono dai cerimoniali e dagli specifici statuti delle diverse comunità religiose regolari e secolari. In conclusione di questa parentesi terminologica vorremmo riportare un'ulteriore distinzione circa le diverse denominazioni del canto liturgico. Solitamente, infatti, si tende

⁵⁵ In effetti, dopo una storia quasi bimillenaria, possiamo decretare che l'inculturazione del canto liturgico occidentale, sotto l'azione di forze di segno opposto – da un lato il purismo ceciliano e dall'altro la corrente progressista sdoganata dal Concilio Vaticano II – è del tutto terminata. La volontà solesmense di applicare un criterio non solo storico ma pragmatico di ritorno al passato, relegando secoli di storia del canto liturgico a fenomeno puramente degenerativo, ha causato paradossalmente una irreparabile discontinuità con la stessa tradizione che essi si illudevano di presidiare.

a considerare come sinonimi, a causa di una discordanza delle fonti teoriche che si accentua nella seconda metà del Cinquecento, i termini di “canto piano” e “canto fermo”, entrambi designanti il canto liturgico in epoca rinascimentale e successiva.

Se, Lanfranco, infatti, non utilizza affatto il termine “canto fermo” nella distinzione classica delle specie di canto (o musica), affermando che:

«Musica piana è la prolatione delle note semplici, & uniformi, che non possono ne accrescere, ne decrescere per che il suo tempo è intero, & indivisibile. Musica misurata è la diversa quantità delle note, che crescono per moltiplicazione, & decrescono per divisione, secondo che loro comandano i tre gradi del genere quantitativo, cioè Modo, Tempo, & Prolatione»⁵⁶.

Così fa lo stesso Valerio Bona:

«Musica plana, è quella, che egualmente si canta con figure uniformi, come brevi con brevi, ò semibrevis con semibrevis, & simili. La Musica figurata, è quella che vien cantata con figure di diverso valore»⁵⁷.

Zarlino, invece, istituisce senza troppi scrupoli questa sinonimia:

«Musica Piana si dimanda quell'harmonia, che nasce da una semplice & equale prolatione nella cantilena, la quale si fa senza variatione alcuna di tempo, dimostrato con alcuni Caratteri, o figure semplici, che Note li musici pratici chiamano; le quali ne si accrescono, ne si diminuiscono della loro valuta: imperoche in essa si pone il tempo intero & indivisibile, & da i Musici volgarmente è chiamato Canto Piano, overo Canto fermo; il quale è molto usato da i Religiosi nelli divini uffici»⁵⁸.

Intercambiabilità, che sarà seguita, senza troppi indugi, da quasi tutti i teorici dalla seconda metà del Cinquecento in poi come, ad esempio, Aiguino Illuminato da Brescia:

«Hora ritrovasi nella Musica pratica havere duoi membri, overo due particole principali: [...] la prima particola dunque sarà chiamata Canto fermo, o vuoi dire Canto piano, & questa nel suo processo, considera nella pronuntiatione, del tempo Musico, intiero, cioè non in parti diviso. La seconda particola sarà chiamata Canto figurato»⁵⁹.

Sarebbe a nostro giudizio, più corretto e vantaggioso – sia per ragioni di chiarezza, sia per comprendere quanto il contrappunto alla mente fosse

⁵⁶ G.M. Lanfranco, *Scintille di Musica*, p. 1.

⁵⁷ Valerio Bona, *Regole del Contraponto et compositione brevemente raccolte da diversi Autori*, Bernardo Grasso, Casale Monferrato 1595, p. 2.

⁵⁸ G. Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, p. 18.

⁵⁹ Aiguino Illuminato, *Il tesoro illuminato di tutti i tuoni di canto figurato*, Giovanni Varrisco, Venezia 1581, c. 1v.

strettamente relato alla prassi del canto liturgico – considerare i due termini sotto questa distinzione ben esposta da Adriano Banchieri:

«Quest’uso di Canto Fermo, non viene scritto in Autori Antichi, si come habbiamo nel Toscanello di Pietro Aarone, & Altri; ma quello chiamavano CANTO PLANO, à differenza del Canto Figurato, il quale è Veloce nel cantare, rompendo le Semibreui à gusto della Composizione, Canto Plano adunque intender devesi quando il Choro semplicemente da gli Cantori vien modulato; Similmente nominandolo Canto Fermo, questo è uso più Moderno introdotto nelle Capelle di Musici, & Cantori periti, che sopra questo fanno Contraponti Figurati, & esso nella di lui Semibreve sta fermo. Cioè à dire. Canto Plano semplicemente Cantato, à passi lenti. Et Canto Fermo, mentre se gli fu contraposto sopra»⁶⁰.

Di estremo interesse è rilevare che il canto liturgico, a seconda della presenza o assenza di polifonia – intesa in termini di contrappunto alla mente «fatto di sopra» –, determini l’allotropia terminologica “canto fermo/canto piano”, utile per comprendere nei cerimoniali locali eventuali richieste o divieti in merito all’improvvisazione polifonica su canto liturgico.

Risulta, dunque, evidente che la notazione del canto piano, da cui leggevano⁶¹, dipendesse direttamente dai libri liturgici in uso in una specifica istituzione ecclesiastica. Qualora, poi, i cantori decidessero di realizzare contrappunti alla mente, risultava di estrema importanza che venisse stabilito con precisione il valore da attribuire a ciascuna nota del canto fermo e quali figure mettere nel *tactus* – pena il moltiplicarsi degli “errori” già intrinsecamente correlati all’improvvisazione, come Vicentino non manca di ricordare. Così, infatti, ammonisce Lanfranco:

«Et perché il tempo di questo canto [piano] è considerato intero: & non divisibile: come quello del misurato: da molti choristi buoni: accio che il contrapuntista si assicura: la misura si pone in due note ugualmente cantate: & alcuna volta in una sola con la imaginata elevatione: & depositione: o pur con la imaginata ternaria divisione: laonde: pur che misura se osservi: faccia ciascuno a suo modo»⁶².

⁶⁰ Adriano Banchieri, *Cantorino utile a novizzi, e Chierici Secolari, e Regolari, principianti di Canto Fermo alla Romana*, Heredi Bartolomeo Cochi, Bologna 1622, p. 17: «Differenza trà il Canto Fermo & Plano. Annotazione al Primo Documento».

⁶¹ Cfr. la già citata lettera di Pietro della Valle (cfr. *supra* nota 46), in cui l’autore dà per certo che i cantori ecclesiastici leggessero la musica: «noti, VS., che nelle Chiese, ed in altri luoghi dove è necessario di cantare, e sonare con le carte inanzi, i Musici ne’ Cori sempre si cuoprono con panni, o con gelosie, acciochè non siano veduti» (p. 260). Questa informazione, apparentemente scontata, non lo è affatto se si considera, invece, che i codici liturgici specialmente in epoca medievale non erano affatto libri da cui eseguire il canto liturgico: si veda Giacomo Baroffio, *I libri con musica sono libri di musica?*, in *Il Canto Piano nell’era della stampa*, Atti del Convegno internazionale di studi sul canto liturgico nei secoli XV-XVIII (Trento – Venezia, 9-11 ottobre 1998), a cura di Giulio Cattin - Danilo Curti - Marco Gozzi, Provincia autonoma di Trento-Servizio Beni librari e archivistici, Trento 1999, pp. 9-12.

⁶² G.M. Lanfranco, *Scintille di Musica*, p. 33. È interessante che il Credo Cardinalis (o Patriarchino) sia descritto da Franchino Gaffurio con queste parole: «Sunt et qui notulas huiusmodi plani cantus aequae describunt et commensurant figuris mensurabilis consideratio sicut

E, poco più sotto, rammenta come non tutti i canti piani siano idonei a supportare un contrappunto di sopra. Appartengono a questa categoria tutti quei brani come il Credo, che presentano anche figure romboidali di semibreve e di minime nere, più riconducibili al canto fratto o misto⁶³ che al canto fermo (vedi Appendice I, tav. II).

«La nota chiamata mezzana è quella: che si parte con la sua forma dalla semplice: & dalla composita: perciò che essa si forma in figura di Semibreve: & non mai sola. Perilche o due: o più se ne figura in questo modo. Le quali medesimamente nella misura del tempo alle altre sono eguali: abenche alcuni in proportione dupla contra le altre le mandano, come nel Credo cardinale: & in altri luoghi si comprende: il qual uso non è buono per lo contrapuntista: ne è secondo la mente del primo conduttore del canto fermo»⁶⁴.

Dalla lettura di queste fonti, non è difficile ricostruire il filo che collega questo trattato bresciano alle più antiche e articolate sillogi sul ritmo e la scansione *equaliter* del canto piano. Di queste, citeremo il capostipite perché ad opera del parmense Giorgio Anselmi, probabile fonte di Gaffurio che ne glossa l'unico esemplare manoscritto arrivato fino a noi⁶⁵:

«Cantor neque admodum accelerans cantum vel in longam vocem protrahens pedis anteriora quatit immota calce, vel manum admovet manui aut dorso discipuli quantum potest equaliter»⁶⁶.

E viene quasi istintivo porre questa citazione come didascalia a due immagini, molto simili, inserite negli scritti di Franchino Gaffurio⁶⁷ (cantori che leggono dal leggio, a sinistra) e Bonaventura da Brescia⁶⁸ (cantori

longas, breves ac semibreves, ut constat in Symbolo cardineo et nonnullis prosis atque hymnis: quod Galli potissime ad orationem modulorum prononciationem ipsa diversitate concipiendam celeberrime prosequuntur», così come il veronese Biagio Rossetti nel suo *Libellus de rudimentis musices* del 1529 lo prenderà come emblema di canto piano che utilizza valori della musica misurata: «Notas aequae describunt et commensurant figuris cantus mensurabilis, ut longas, breves ac semibreves, ut constat in Symbolo cardineo vel patriarchino, et in prosis et hymnis».

⁶³ Un contributo rilevante per il fenomeno del canto fratto in area bresciana è dato da Marco Gozzi, *Due codici francescani del tardo Quattrocento in Biblioteca Queriniana*, in *Musica e liturgia nel Medioevo bresciano (secoli XI-XV)*, a cura di Maria Teresa Rosa Barezzani - Rodobaldo Tibaldi, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 2009, pp. 541-567.

⁶⁴ G.M. Lanfranco, *Scintille di Musica*, p. 33.

⁶⁵ E.F. Barassi, *Giovanni Maria Lanfranco*, p. 383.

⁶⁶ Giorgio Anselmi, *Dieta tertia de cantabili harmonia*, in Id., *De musica*, testo e commento a cura di Giorgio Massera, Olschki, Firenze 1961, p. 171.

⁶⁷ Franchino Gaffurio, *Practica musicae*, Giovanni Pietro Lomazzo, Milano 1495, c. Alr. Tre edizioni di questo mirabile trattato furono curate da Angelo Britannico a Brescia: 23/09/1497, 13/08/1502 (stamperia di Bernardino Misinta) e 31/05/1508.

⁶⁸ Bonaventura da Brescia, *Regula Musice Plane*, Giorgio de Rusconi Milanese, Venezia 1516 (esemplare I-Bc, A. 60). La princeps bresciana è trådita dall'unicum I-Bc, A. 57 sotto il nome di Id., *Breviloquium musicale*, Angelo Britannico, Brescia 1497. Per la fortuna e il contenuto di questo trattato si rimanda al già citato contributo M.T. Rosa Barezzani, *L'insegnamento della teoria musicale presso i francescani di Brescia*.

rivolti verso il leggio, a destra), entrambe illustranti molto bene la disposizione spaziale dei cantori nell'eseguire canto fermo per il «comodo del contrappunto».

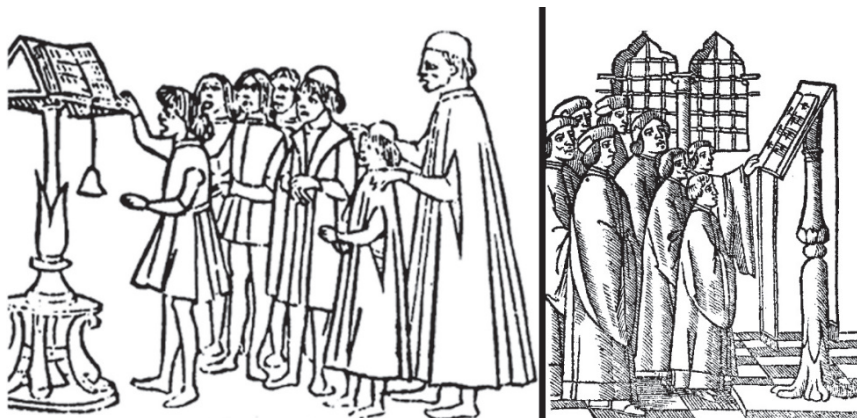


Figura 1 - Xilografia a sinistra, tratta da Franchino Gaffurio, *Practica Musicae*, Lomazzo, Milano 1496 e xilografia a destra tratta da Bonaventura da Brescia, *Regula Musicae Plane*, Giorgio de Rusconi Milanese, Venezia 1516

Fra le due xilografie, spicca certamente quella di Gaffurio per quanto concerne l'illustrazione del tenere il tempo con le mani (e coi piedi?) da parte dei cantori, pratica tanto deprecata oggi e ritenuta puramente amatoriale, quanto all'epoca assai conveniente e prescritta in sede teorica col fine di misurare e mantenere il tempo: non a caso, Anselmi chiamerà questo movimento, estremamente fisico, col nome di *mensura* – antecedente terminologico del latino *tactus* e volgare *tatto*, che se nel Quattrocento e primo Cinquecento vedeva comunemente inserita la figura della breve nel moto della mano, a partire dalla metà del Cinquecento osserverà la standardizzazione della figura di semibreve. Uno dei passaggi più significativi di questo slittamento di figure nel *tactus* è offerto da Giovanni Spataro nel suo trattato sulla sesquialtera del 1531 che registra a chiare lettere come «la mensura del tempo: la quale (primamente da li Antiqui era costituita in la breve): è stata permutata (da li successori) in la semibreve: & (per tale modo) la breve: la quale prima: aveva rasone di tempo: fu convertita in natura di modo minore/o vero di longa»⁶⁹.

Il tipo di notazione, dunque, che supporta il contrappunto alla mente, è, come abbiamo rilevato a più riprese, quella del canto piano. Ci preme evidenziarlo perché anche la notazione musicale gioca un ruolo chiave nella separazione di queste pratiche esecutive e delle specifiche competenze richieste per affrontare la «musica plana» e la «musica figurata».

⁶⁹ Giovanni Spataro, *Tractato di Musica*, Bernardino de Vitali, Venezia 1531, cc. B1v-B2r.

Per la prima è necessaria la conoscenza del canto liturgico unita a competenze di base del contrappunto improvvisato al fine di ottenere estemporaneamente una risultante polifonica qualora sia prescritto o, almeno, non vietato dal cerimoniale. Per la seconda, invece, è opportuna una conoscenza delle figure musicali diverse che i compositori hanno utilizzato per notare ritmi e metri all'interno di composizioni polifoniche scritte. Che poi, anche per la musica figurata, la versione polifonica "d'autore" fosse solo un punto di partenza e non d'arrivo, ce lo dimostrano i trattati di ornamentazione e diminuzione che, dal Cinquecento, si fanno strada nella manualistica musicale. Ci preme, così, indugiare un poco sugli «Essempi delli passaggi delle consonanze et dissonanze et d'altre cose pertinenti al compositore»⁷⁰, offerti dal francescano Valerio Bona da Brescia. Si tratta, come già dal titolo si può evincere, di una silloge di esemplificazioni musicali che, implicitamente, corredano le sue «Regole del Contraponto», uscite solo da un anno (1595) e, tuttavia prive del classico corredo musicale alle descrizioni teoriche riportate: dobbiamo, infatti, leggere gli *Essempi* del 1596 con le *Regole* a fianco, per comprendere la ratio con cui la seconda e ultima opera teorica di questo autore vide la luce.

L'interesse maggiore per queste due inscindibili epitomi sta nell'esplicita dichiarazione d'uso: Bona, infatti, nella dedica del 1595 a Germano Alliardo, tenorista e corista nel Duomo di Vercelli, asserisce che l'opera ha visto la luce «per facilità di Pietro Antonio, vostro [di Germano Alliardo] figliuolo». Si tratta, dunque, di una testimonianza preziosa per immergerci nella pedagogia del contrappunto alla mente, delle sue regole basilari e dei suoi rapporti con la composizione. Abbiamo già rilevato, grazie a Lanfranco, come le competenze richieste al «Contrapuntista Ecclesiastico» fossero in comune – e, possiamo dire, propedeutiche – allo studio della composizione. Valerio Bona, in entrambe le sue opere mette in evidenza, sia a livello paratestuale, sia nel decorso della trattazione, come intenda rivolgersi al «Contrapuntista» e al «Compositore». Trattasi di banale endiadi o di due figure ancora ben distinte come descritte da Lanfranco sessantadue anni prima? Per rispondere a questa domanda, basta leggere qualche pagina delle *Regole*. Nella distinzione delle varie figure professionali – diremmo noi moderni – che la *musica disciplina* contempla, Bona espone espressamente questo concetto:

«Hora senti. Si chiamarà Musico, quello (parlando del Musico pratico) il quale saprà comporre à tre, quattro, e più voci. Uno dunque, che cantarà un'altra parte sopra il canto figurato ò sopra il canto fermo, non si chiamarà Musico poichè è gionto alla cognizione di porre le consonanze e dissonanze insieme? No, ma si chiamarà Contrapontista, non essendo passato più oltre. Ti ho voluto dir anco

⁷⁰ Trattato stampato a Milano da Francesco e Simon Tini nel 1596 quando il frate era ancora «Maestro della Musica» presso il convento di San Francesco di Milano.

questo, acciò tu non erri, come molti errano, & hanno errato, chiamando Musici, quelli che semplicemente cantano, & solamente il Contraponto sanno. Et dopo che siamo a parlar del Cantore, ti voglio dire qual egli si sia, & qual sia l'ufficio suo. Sappi, dunque, che il Cantore, è quello, che solamente ha cognitione delle figure, de modi, tempi, prolazioni, e propotioni, che dalli Musici pratici, nelli loro canti, sono usate. Deve anco il Cantore, con soavità cantare, mandando fuori la voce soavemente, & proportionatamente senza gridare, come fanno alcuni al tempo d'hoggi. E però volendo tu esser buono Compositore, bisogna prima, che tu sij buono Cantore & buono Contrapontista. Quello, che deve sapere il buono Cantore, già te l'ho detto di sopra, & quello che deve sapere un buon Contrapontista, hora te lo dirò, ascolta bene»⁷¹.

Pare che quanto espresso da Bona, sia in totale continuità non solo con Lanfranco, ma anche con quanto richiesto dalle *constitutiones* delle diverse cappelle musicali sparse per il continente cristiano. Egli, infatti, menziona la necessaria buona qualità vocale del cantore a guisa del «*si habet bonam et perfectam vocem*» pontificio, la conoscenza degli elementi del canto figurato come i tempi, le figure musicali diverse e le proporzioni facendo eco al «*si cantet bene cantum figuratum*», e la necessità di conoscere i precetti del contrappunto che, a quanto pare, era una competenza discriminante sia per poter essere definiti buoni cantori, sia per aspirare allo studio della composizione. In breve, la conoscenza del contrappunto, alla fine del Cinquecento, costituisce sia il punto di arrivo per chi intenda eccellere nell'arte del canto sia il punto di partenza per chi intraprenda lo studio compositivo, fermo restando, almeno per Bona, che il buon compositore è senz'altro buon cantore e buon contrappuntista (vd. Appendice I, tav. 3).

Impossibile, dunque, voler vedere nei «passaggi delle consonanze et dissonanze», che costituiscono le prime trenta pagine delle *Regole* e le rispettive prime quindici degli *Essempi* di Bona (ossia esattamente la metà di entrambi gli scritti), un bagaglio tecnico di esclusiva pertinenza compositiva. Ed errano anche i musicologi nel ritenere questo trattato un compendio utile unicamente al contrappunto scritto senza, invece, considerare che esso è anche un preziosissimo e dettagliato manuale di contrappunto alla mente. Per non cadere in simili abbagli, basterebbe fidarsi delle parole dell'autore che distingue gli esempi a due voci dei corretti passaggi del contrappunto, dal «Duo» che, invece, «si fa in modo di Composizione, aspettando pause nel principio, nel mezzo, & secondo che occorre»⁷² e di cui non dà alcun esempio. Inoltre, il termine «passaggi», a queste date, non fa altro che evocare a gran forza l'ornamentazione vocale e strumentale di composizioni preesistenti – pratica già ricordata più sopra che rinvia anch'essa all'improvvisazione. È chiaro che, oggi, par-

⁷¹ V. Bona, *Regole*, p. 3.

⁷² *Ibi*, p. 31.

rebbe quasi impossibile credere che il cantore e il compositore ricevesse la stessa didattica del contrappunto. Tuttavia, anche fonti più tardive e di diversa area geografica ci forniscono utili indicazioni circa il tempo dedicato all'esercizio e allo studio del contrappunto alla mente: «mezza hora nel contrapunto sopra il canto fermo» – da non confondersi con l'«hora nel ricevere e mettere in opera i documenti del contrapunto sopra la cartella» –, è l'addestramento quotidiano imposto da Virgilio Mazzocchi ai suoi allievi romani⁷³. Il risultato di questo *training* doveva essere simile a quello descritto da Scipione Cerreto che, ritrovandosi «nell'alma Città di Roma [...] nell'anno 1573 et anco nel 1601, à tempo della Santità di Papa Clemente Ottavo, nella sua Cappella, senti un Contraponto molto arteficioso, che se fosse stato scritto à penna non posseva migliorare più di quello ch'era fatto all'improvviso»⁷⁴. Sebbene l'episodio si riferisca certamente alla cappella papale, non sfuggirà l'appartenenza a quegli ambienti di Luca Marenzio che, alle dipendenze del cardinale Luigi d'Este, produsse la maggior parte dei suoi madrigali proprio a Roma; componimenti che, seppur profani, Johann Andreas Herbst⁷⁵ aveva descritto come esempi ragguardevoli di contrappunto alla mente⁷⁶ contestualmente agli esempi tratti dalla sua traduzione in lingua tedesca della celebre silloge di Giovanni Battista Chiodino del 1610⁷⁷. E all'ambiente romano è riconducibile con certezza anche il prezioso quaderno manoscritto⁷⁸, riportante i precetti sul contrappunto alla mente offerti da Giovanni Maria Nanino e dal fratello Bernardino ai propri discenti (vedi Appendice II, trascr. 5). Rimane la questione aperta circa il luogo e le date in cui Marenzio acquisì quelle specifiche competenze che gli permisero di elevarsi da ottimo contrappuntista al «più dolce cigno d'Italia»: al momento, possiamo solo supporre che egli abbia affinato tali ferri del mestiere alla scuola brescia-

⁷³ Giovanni Andrea Angelini Bontempi, *Historia Musica*, Costantini, Perugia 1695, p. 170.

⁷⁴ Scipione Cerreto, *Dialoghi armonici per contrapunto e per la composizione*, I-Nc, ms. 1626, cc. 34v-35r.

⁷⁵ Johann Andreas Herbst, *Arte Pratica & Poëtica, Das ist, Ein kurtzer Unterricht, wie man einen Contrapunct machen und componiren sol lernen*, Anthonio Hummen, Frankfurt 1653. Herbst aveva già affrontato la questione dei Loci communes e del contrappunto alla mente nel suo precedente trattato, Id., *Musica Poëtica sive Compendium Melopoëticum*, Jeremia Dümler, Nürnberg 1643. Per l'edizione e traduzione in lingua italiana, lo studio e il commento critico si rimanda a Livio Ticli, *L'insegnamento della composizione nella "Musica Poëtica" di Johann Andreas Herbst*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Pavia-Cremona, Facoltà di Musicologia, rel. Rodobaldo Tibaldi, a.a. 2005/2006.

⁷⁶ Per un approfondimento della questione, si veda Philippe Canguilhem, "Ad imitatione sortisationis". *Il contrappunto a mente e i madrigali di Marenzio*, in *Luca Marenzio e il madrigale romano*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 9-10 settembre 2005), a cura di Franco Piperno, Fondazione Accademia nazionale di Santa Cecilia, Roma 2007, pp. 145-167.

⁷⁷ Giovanni Battista Chiodino, *Arte pratica latina et volgare di far Contrapunto à Mente e à Penna*, Riccardo Amadino, Venezia 1610.

⁷⁸ Di cui padre Martini possedeva due copie nella propria biblioteca, cfr. *supra*, nota 6.

na di Contino⁷⁹, autore già citato da noi per essere stato il primo a pubblicare una raccolta di introiti in contrappunto su canto fermo.

Prima di giungere all'epilogo di questo serrato excursus di testi e contesti che ci hanno permesso di (ri)valutare non solo la portata del contrappunto alla mente sulla prassi esecutiva del canto fermo ma anche i suoi sviluppi in sede compositiva (il caso di Marenzio è davvero interessantissimo e meriterebbe di essere analizzato in quest'ottica anche per la sua produzione sacra), vorremmo rievocare le parole di Zacconi circa le diverse "scuole" di contrappunto alla mente che ci permettono di valutare anche da un punto di vista qualitativo i diversi approcci "pedagogici" alla disciplina:

«Per molto e molto ch'io col tempo m'habbia praticato e conversato con Musici valent'huomini maturi e buoni, e veduto lo stile che loro teneano ad insegnar di Contrapunto à i Scolari loro, non hò mai veduto c'habbino tenuta maniera lodevole e facile in insegnare à i Scolari loro di far Contrapunto alla mente: ma tenendolo diverso; chi non gli l'ha insegnato se non con dirgli impara da te stesso col imaginarti prima quello che tu vuoi estendere su la Cartella, che pigliandone tu pratica, ne diverrai patrone e possessore. E chi gli l'ha mostrato nella persona sua, intanto che; facendo allo Scolare cantar il Canto fermo, eglino stesso contrapuntizzandovi sopra, diceano: senti, si fa così, e si fa colà. Altri anco interrogando lo Scolare con dirgli. Che cosa fareste tu sopra queste quattro note; pensa bene nella tua mente quello che tu vi vuoi fare, e poi fammelo sentire senza che qui in Cartella tu me ne facci mostra e nota alcuna [...]. Anch'io, quando da principio mi posi a quella impresa d'imparar di Musica, andando à Scuola dal Maestro di Capella di Pavia nell'anno 1583. per sei mesi continui ch'io v'attendessi, non potetti mai haver gratia di poterlo imparare, e me ne morivo di gola per dire come si suol dire. Onde per un mio negozio convenendomi andar à Mantova, ov'era Maestro di Capella Hippolito Baccusi, andando da lui, e narrandoli il desiderio mio, e quanto ch'io bramavo, veduto c'hebbe prima due mie lettioni in Cartella, un giorno mi menò da un suo Scolare, al quale egli insegnava di Contrapunto alla mente, e quivi cantandovi alcuni Madrigaletti, fece cavar fuori un libretto di Canto fermo, & egli stesso cantando il detto Canto fermo, disse à me, attendete, & osservate quello che questo vi è per fare. E detto giovine, cominciandovi a cantar sopra, viddi che caminando dalla Terza alla Quinta, dalla Quinta alla Terza, toccando quando la Sesta, e quando l'Ottava molte di quelle cose che facea lui, haverei saputo far anch'io. E perché il Canto fermo era curto e breve, finito ch'egli hebbe di far Contrapunto, m'interrogò e disse. Fatevi ancor voi un poco quello che v'ha fatto lui; e dandomi l'animo di poterlo fare, comminciai à dirvi quel tanto ch'io vi havevo osservato e tenuto à mente»⁸⁰ (cfr. esempio di Zacconi in Appendice II, trascr. 6).

Di questo episodio, che mostra nella coloristica maniera degli antichi i diversi approcci (più o meno efficaci) alla didattica del contrappunto

⁷⁹ Ottavio Rossi, *Elogi storici di bresciani illustri*, Bartolomeo Fontana, Brescia 1620.

⁸⁰ L. Zacconi, *Prattica di Musica*, p. 84.

alla mente, vorremmo ritenere due interessanti informazioni: la città di Mantova – dove fu maestro di cappella il bresciano Giovanni Contino dal 1561 – e il modo di fare contrappunto del giovane scolaro di Baccusi «caminando dalla Terza alla Quinta, dalla Quinta alla Terza, toccando quando la Sesta, e quando l'Ottava» che rievoca un particolare passaggio del Baldus del mantovano Teofilo Folengo che nel 1508 entrò a far parte della congregazione benedettina cassinese presso il monastero di Sant'Eufemia di Brescia ove fu attivo anche il nostro Placido Falconio (citato al n. 2 delle raccolte bresciane di introiti):

«Inde Iacopinus, chiamatis undique praetis,
coeperat in gorga messam cantare stupendam;
subseguitant alii magnisque cridoribus instant.
Protinus *Introitum* spazzant talqualiter omnem,
ad *Chyrios* veniunt, quos miro dicere sentis
cum contrapunto, veluti si cantor adesset
master Adrianus, Constantius atque Iachettus.
Hic per dolcezzam scollabant corda vilanis,
quando de quintis terzisque calabat in unam
musicum octavam noster Iacopinus, et ipsas
providus octavas longa cum voce tirabat.
Gloria in excelsis passat, iam *Credo* propinquat,
quod, si Iosquinus cantorum splendor adesset,
imparasset enim melius componere messas»⁸¹.

Pare, davvero, che il Folengo avesse ben chiaro tutto e molto prima di noi! Egli, infatti, impiega correttamente tutti i tecnicismi musicali – senza dimenticarne uno! – per spiegare sinteticamente come frate Iacopino stava cantando la messa: «cantare in gorga» allude, infatti, allo stile di «contrapunto» diminuito, padroneggiato a tal punto dall'esecutore, che avrebbe potuto gareggiare con uno dei più grandi «master cantor» fra cui Adrian Willaert, Costanzo Festa e Iachet de Mantua. Si noti che il terreno di confronto fra Iacopino e i grandi capiscuola della polifonia cinquecentesca è il contrappunto all'improvviso e non la composizione: sono infatti usate le stesse parole di Zacconi per descrivere questo sublime canto improvvisato, che scioglieva il cuore del popolo per il suo procedere con abilità dalle quinte e dalle terze verso l'ottava, tirandole lungamente a tal punto che se fosse stato presente il più fulgido fra i *cantores* – Josquin des Prez – avrebbe imparato a comporre meglio le messe!

E che questo modo di cantare sciogliesse non solo il cuore degli astanti, ma riscontrasse ammirazione anche presso abili compositori quali Adriano Banchieri, è dimostrato da questo estratto dalla Cartella Musicale:

⁸¹ Teofilo Folengo, *Baldus*, I, edizione moderna a cura di Mario Chiesa, UTET, Torino 2006, p. 410.

«ESEMPIO DI COMPONERE VARIE VOCI sopra un Basso di Canto Fermo, che faccia con le parti in mano, effetto di un vago Contrapunto alla mente. Capriccio nuovo facile, & reuscibile con buone regole del P. D. Adriano Banchieri Monaco Olivetano.

Non hò dubbio alcuno, che gli Contrapunti sopra il Canto Fermo ne gl'Introiti di Costanzo Porta, & Gio. Matteo Asola, similmente sopra le Antifone Vespertine d'amendui i Girolami, Diruta & Lambardo, si come di presente quelli di diversi Musici d'Italia composti a richiesta di Lodovico Viadana, non sieno degni di molta lode; Tutta via essendo questi composti con le buone, & osservate regole musicali, si devono nominare Contrapunti Osservati, & non alla mente; i quali non fanno quel sentire all'udito de gl'ascoltanti, che in quelle Capelle dove sono buoni Musici & Cantori si sente; Et perche siamo su le novità mi pare in preposito produrre una nuova invention che all'orecchio faccia effetto del contrapunto alla mente con gl'avvertimenti da osservarsi, di dove volendo un Compositore fare un Introito, che rendi una gratiosa pienezza avanti la Messa con molta facilità, & poco studio potra operare quanto qui sotto si dirà, & che tal contrapunto sia per far buono & meraviglioso effetto la ragione, e chiara come per esempio. In Roma nella Capella di N.S. Nella S. Casa di Loreto & altre infinite Capelle, mentre cantano il Contrapunto, alla mente sopra il Basso, niuno fa quello che cantar deve il compagno, ma tutti, con certe osservazioni tra di loro conferite rendono un udito gustosissimo, & è questa una Massima generale, cantino pure cento variate voci (per così dire) consonantemente sopra il Basso tutte accordano, & quelle cattive più Quinte Ottave, stravaganze & urtoni sono tutte gratie che rendono il vero effetto del Contrapunto alla mente»⁸².

Banchieri, finalmente, ci fornisce la corretta chiave di lettura per le raccolte a stampa di contrappunti su canto fermo che abbiamo elencato nella prima parte del nostro contributo: essendo esse composte «con le buone, & osservate regole musicali» non «fanno [infatti] quel sentire all'udito de gl'ascoltanti, che in quelle Capelle dove sono buoni Musici & Cantori si sente». In breve, si tratta di composizioni “troppo corrette” per poter essere considerate “istantanee” di un contrappunto alla mente anche se, sicuramente, erano apprezzate e ricercate da alcuni compositori come Lodovico Viadana che, a quanto pare, aveva bandito un *call for scores*, all'attenzione di «diversi Musici d'Italia» non solo sul canto fermo degli introiti ma anche delle antifone vespertine – opera già felicemente intrapresa da padre Costanzo Porta, ma non sulle antifone ricercate dal Viadana⁸³:

⁸² Adriano Banchieri, *Cartella Musicale nel canto figurato, fermo, & contrapunto*, Giacomo Vincenti, Venezia 1614, pp. 230.

⁸³ Come si è già accennato, le *Antifone* di Costanzo Porta circolarono solo attraverso testimoni manoscritti: il più prezioso è il ms. I-Bc Q. 115, appartenente alla congregazione renana, che «contiene 129 antifone a 4 v. dell'autore cremonese per i vesperi di 38 domeniche e feste (*proprium de tempore, de sanctis e commune sanctorum*), per la massima parte concordanti con il Ms. 3 della Biblioteca Comunale di Assisi ed edita in Costanzo Porta, *Opera Omnia*, XII [a cura di Siro Cisilino - Johannis Luisetto, Biblioteca Antoniana, Assisi 1966]: si veda O. Mischiati, *La prassi*, p. 108.

«[Adriano Banchieri al Sig. Ottavio Vernizzi, organista in S. Petronio] Mi vien reso un piego con una inclusa a V.S. diretta dal P. Lodovico Viadana, e per quanto mi riguarda significa, desidera da lei un contrapunto alla mente con trè parti Soprano, Alto, e Tenore sopra il Bosco [sic] del canto Fermo alle Antifone Vespertine proprie di San Martino, si come da me quelle di S. Michele. Io non sò, come s'intenda contrapunto alla mente in partitura, poiché à me pare premeditato ovvero osservato, ne questo mai farà contrapunto alla mente, ricercandosi, che un cantore non sappia dell'altro. Io per tanto voglio farlo à mio modo, che sarà comporre sopra il Fermo un soprano spezzato, e libero poi un Alto, e poi un Tenore, e chi volesse per maggior Empitura, potrà duplicare, e triplicare Soprani, alti, e tenori, dove che quella innelligenza di parti tra di loro, e separate in accordo col Bosco [sic], Qui s'udrà effetto reale di contrapunto alla mente, e ciò sortirà da quelle più ottave, quinte, urtoni, e scordanze»⁸⁴.

Queste ultime testimonianze di Banchieri, non solo risultano di estremo interesse da un punto di vista storiografico, rimarcando la veridicità della richiesta da parte di Viadana, ma rivelano qualità importanti del contrapunto alla mente, di cui si apprezzavano e ricercavano stravaganze, urtoni, [di]“scordanze” che, per il loro statuto non scritto, rientravano senz'altro nella doppia accezione del termine “gratia”, ossia diletto ma anche concessione (alla stretta osservanza delle regole). La questione, poi, della discordanza fra le voci, ossia un procedere di diversi contrappunti non regolati fra loro ma solo soggetti al canto fermo del basso, costituisce una conferma alla nostra teoria che vedrebbe nella grandissima percentuale di trattati di contrappunto, una precettistica valida non solo per il livello base della composizione, ma anche per il livello avanzato della *prattica in Choro*. A nostro avviso, non è un caso che la didattica contrappuntistica veicolata dai trattati si arresti quasi sempre all'esemplificazione tramite *bicinia*, riservando alla composizione a più voci una disamina alquanto più scarna: si potrà, così, derivare la destinazione d'uso di molti manuali di contrappunto privi di un esplicito indirizzo, sulla semplice base del numero delle voci trattate. Comprendiamo, ora, con maggiore facilità che una frase del genere «Li contrappunti sono Lettioni di D. Giacinto da Brescia, revisti dall'Autore [Adriano Banchieri] suo Maestro»⁸⁵, rimandi, senza ombra di dubbio, ad una pedagogia contrappuntistica che prevedeva – per gli esempi migliori realizzati alla mente – un trasferimento su carta – “in cartella”⁸⁶: l'allievo poteva, così, ripetere

⁸⁴ Adriano Banchieri, *Lettere armoniche*, Girolamo Mascheroni, Bologna 1628, p. 84.

⁸⁵ Id., *La Banchierina [...] opera utilissima alli figlioli, per acquistarne il nome di sicuro Cantore*, Alessandro Vincenti, Venezia 1623, pp. 36-39.

⁸⁶ Non sfuggiranno, per quanto concerne il termine “cartella” i costanti riferimenti lessicali, etimologici e dialettali all'ornato, allo scritto, al ricamo, alla presenza di un testo (testura) ossia una trama tutt'altro che effimera e che lascia una traccia nel tempo attraverso il segno. Si veda, ad esempio, la voce *Cartela* e il denominale *Cartelà* bresciani per il lavoro al tombolo in G.B. Melchiori, *Vocabolario Bresciano-Italiano*, 1, p. 127.

questi passaggi anche durante lo studio *ad videndum*, per meglio ricordare le “forme” generate dai moti del canto fermo (si veda l’Appendice II, trascr. 7). Banchieri, inoltre, ci aveva promesso un decalogo per comporre un contrappunto che produca un effetto simile a quello alla mente di cui riportiamo il testo completo:

«1. Si ponghi il Basso del Canto Fermo in Cartella trasportato (come fanno gli compositori) al tuono chorista secondo l’uso ordinario, & questo in tante semibreui per doversene cantare una per battuta larga.

2. Sopra tal Canto Fermo vi si tessa una voce sola di Soprano, che faccia effetti discendenti di Minime, Semiminime, riposi, & crome come più piace, & tal Soprano particolarmente sia copiato.

3. Similmente sopra l’istesso Canto Fermo si componga un Tenore che faccia effetti ascendenti con note simili al Soprano, & questo sij copiato.

4. Resta il Contralto qual potassi fare di note sincopate, cioè Semibreui che cantino contro battuta in Terze o quinte, ovvero Minime Saltanti all’in sù, ovvero all’in giù & questo pure venghi copiato.

5. Volendo più Voci di nuovo sopra il Basso si componghi un Soprano contrario al di sopra, similmente Tenore & Alto, rinterzando & rinquartando le voci & contrapunti tutte così in Duo.

6. Si fughino le Durezze aspre, legature, Seste, & Cadenze, ma baldanzosamente si canti per gradi ovvero Salti di Terze, Quinte, & ottave.

7. Cantando un Soprano alla Decima del Basso in quantità farà bene.

8. Alla fine per dui battute s’osservi che le voci facciano empitura di Terza, Quinta, Unissono, & ottave tutta perfetta pienezza & Armonia.

9. Alla quantità di voci s’aggiunghino Bassi in corrispondenza Tromboni, ovvero Violoni; che tutto è buono.

10. Et per ultimo si potrà dare un Basso copiato dal Canto Fermo, all’Organista, che con ripieno corrispondente nell’Organo agiungerà duplicata vaghezza.

Et chi farà un Introito simile, senz’altro farà una bellissima entrata & aletamento a gli ascoltanti; Di questo Contrapunto non porto esempio in atto pratico giudicandolo superfluo potendo ogni compositore farne con molta facilità quanti pare, & piace»⁸⁷.

Vorremmo concludere questo contributo ricollegandoci al punto di partenza ossia padre Martini, il cui rigore storiografico ci ha permesso di non naufragare fra le simplegadi dell’oralità e della scrittura musicale. Mantenendo sempre una mano sulla ruota dialettica delle fonti, infatti, abbiamo intrapreso l’accostamento a categorie concettuali come “ornamentazione” e “contrappunto” non in chiave antitetica, dal momento che il meccanismo di “autopoiesi” polifonica innescato dal canto fermo, permise l’esistenza delle più complesse architetture musicali fra Medioevo, Rinascimento e... l’epoca di Mozart, di cui si conserva presso l’Accademia Filarmonica di Bologna (si veda l’Appendice II, trascr. 8), l’esperimen-

⁸⁷ A. Banchieri, *Cartella Musicale*, p. 231.

mento d'esame d'ammissione consistente in un contrappunto sul canto fermo dell'antifona al magnificat *Quaerite primum Regnum dei*, datata 9 ottobre 1770 e retaggio di una tradizione a cavallo fra prassi non scritta e *res facta vera e propria* che interessò certamente anche Brescia sia per la rilevante tradizione pedagogica legata all'ambiente francescano, sia per le moltissime tracce emerse dalla lettura di cronache e raccolte musicali di cui oggi si tenta il recupero in chiave pedagogica (e non solo storica) presso il Dipartimento di Musica Antica da noi diretto, della Scuola Diocesana di Musica "Santa Cecilia" di Brescia.

APPENDICE I

TAVOLE A COLORI



Tav. 1 – Brescia, Museo Diocesano, ms. α c. 38r: incipit dell’antifona d’introito *Gaudemus omnes* (foto © di Gardaphoto SRL Salò, cortesia del Museo Diocesano di Brescia)

136

ho / iō mīi mōe vīb cāto

die genū te

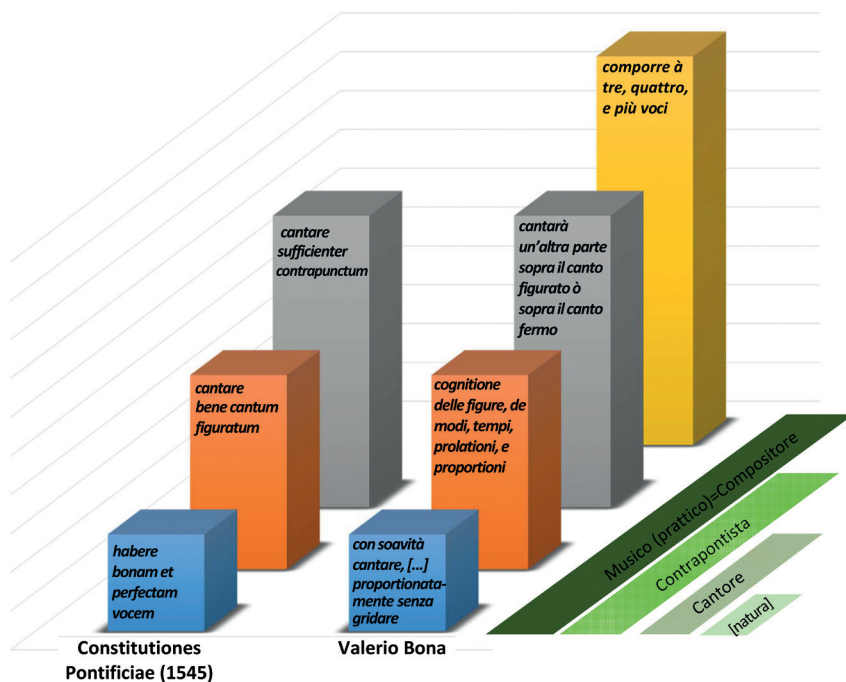
P Atrē oipotentē fac-

torē celi ⁊ ter re vīfibi lū

oīnz ⁊ i vīfibi lū. Et i vni

s

Tav. 2 – Brescia, Museo Diocesano, ms. λ c. 136r: incipit del Credo *Cardinalis*
(foto © di Gardaphoto SRL Salò, cortesia del Museo Diocesano di Brescia)



Tav. 3 – Schema delle competenze delle diverse figure professionali in ambito musicale citate dai trattatisti

APPENDICE II

TRASCRIZIONI

Gaudeamus

Venezia, 1574

Ippolito Chamaterò

Trascrizione a cura di Livio Ticli

RISM/A: C 280

CANTO | LI INTROITI FONDATI | SOPRA IL CANTO FERMO | DEL BASSO | Con li versetti et gloria patri, con le risposte de contraponti, secondo l'or-|dine del Messal nouo, per tutte le feste maggiori et altre feste | nell'anno a 4. a 5. & a 6. voci, Comodi a Cantori | a misura breue & anco alla ordinaria. | Dell'Eccellente Musico M. HIPPOLITO CHAMATERO' di | Negri Cittadino Romano. | Nouamente posti in luce. | [Marca Tipografica] | IN VINEGGIA. | APPRESSO L'HEREDE DI GIROLAMO SCOTTO | M D L XXIII

De Assumptione Beatae Mariae ac Festiuitate omnium Sanctorum. a 4.

The musical score is written in C major, 4/4 time, and consists of five staves. The top four staves are for the voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the fifth staff is for the basso continuo. The lyrics are: 'Gau-de-a - - mus Om - nes in do - mi no om - nes'. The score includes a first ending bracket over the final measure of the vocal parts.

4

in do - - - - - mi - no om - nes

in do - mi no om - - - - nes in do - mi -

nes in do - mi - no di - em fe -

mi - - - - -

8

in do - - - - - mi no di - - - - - no di - - - - - em fe - stum di - em

no di - - - - - em fe - stum di - em

stum ce - le - bran - tes ce - le - bran - - - - tes di -

no di - - - - em fe -

12

em fe - - - - - stum ce - - - - - le - bran - tes ce -

fe - stum ce - le - bran - - - - - tes ce -

em fe - - - - - stum ce - le - bran - tes ce -

stum ce - - - - le - - - - bran - - - -

16

le - bran - tes in ho - no - re in ho -
le - bran - - - tes in ho - no - re be - a - tae
le - bran - tes in ho - no -
tes in ho - no - - - re

20

no - re be - a - tae ma - ri - ae vir - gi - nis de cu -
ma - ri - ae vir - gi - nis vir - gi - nis de cu - ius
re be - a - tae ma - ri - ae vir - gi - nis de cu -
be - a - - - tae Ma - ri - - - ae

24

ius as - sum - ti - o - ne de cu - ius
as - sum - ti - o - ne de cu -
ius as - sum - ti - o - ne as - sum - ti - o - ne:
vir - gi - nis de cu -

28

as - sum - ti - o - - - ne gau - - - dent an -
 ius as - sum - ti - o - ne as - sum - ti - o - ne gau -
 de cu - ius as - sum - ti - o - ne gau -
 ius as - sum - ti - o - - -

32

ge - li gau - - -
 dent gau - - - dent an - ge - li gau - - -
 dent an - - - ge - li
 ne gau - - - dent an - - -

36

dent an - - - ge - li et
 dent an - ge - li an - ge - li et col - lau -
 gau - - - dent gau - - - dent an - ge -
 ge - - -

40

col - lau - - - - dant et col - lau - - - - dant et col - lau - - - - dant fi - li - um De - i et

li et col - lau - - - - dant fi - li - um De - i et

li et col - lau - - - -

44

dant fi li - um De - i et col - lau - - - - dant fi - col - lau - dant fi - li - um De - - - - i et

col - lau - dant fi - li - um De - - - - i et

col - lau - dant fi - - - - li - um De - - - - i et

dant fi - - - - -

48

li - um De - - - - i fi - li - um col - lau - - - - dant fi - li - um De - i col - lau - col - lau - dant fi - li - um fi - li - um De - i et col -

li - um

52

De - - - i De - - -
dant fi - li - um De - i fi - li - um De - - -
lau - dant fi - li - um fi - li - um De - - -
De - - -

56

i De - - - i.
i De - - - i.
i De - - - i De - - - i.
i De - - - i.

Trascrizione 2

Gaudeamus

Venezia, 1575

Placido Falconio

Trascrizione a cura di Livio Ticli

RISM/A: F 86

INTROITVS ET ALLELVIA | PER OMNES FESTIVITATES |
 TOTIVS ANNI CVM QVINQVE VOCIBVS | Placidi Falconij
 Asulani. | [Stemma Cardinalizio] | Venetijs Apud Filios Antonij
 Gardani. | 1575.

In Sanctorum omnium

1

Om - nes in Do - mi - no om -

Om - nes in Do - - - mi - no om -

Om - nes in Do mi - no om -

Gau - de - a - mus

Om - nes in Do -

Om - nes in Do - mi - no om -

14

ce - le - bran - tes sub ho - no - re Sanc -
 le - bran - tes sub ho - no - re Sanc - to - rum om - ni -
 sub ho - no - re Sanc - to - rum om - ni -
 bran - tes sub ho - no - re
 bran - tes sub ho - no - re sub ho - no - re

19

to - rum om - ni - um Sanc - to - rum om - ni - um Sanc -
 um Sanc - to - rum om - ni - um Sanc - to - rum
 um Sanc - to - rum om - ni - um Sanc - to - rum om -
 re Sanc - to - rum
 no - re Sanc - to - rum om - ni - um Sanc - to -

24

to - rum om - ni - um de
 om - ni - um Sanc - to - rum om - ni - um Sanc - to - rum om - ni - um
 ni - um Sanc - to - rum om - ni - um de
 om - ni - um de quo - rum
 rum om - ni - um de quo - rum so -

29

quo - rum so - lem - ni - ta - te gau -
 de quo - rum so - lem - ni - ta - te gau - dent an - ge -
 quo - rum so - lem - ni - ta - te gau - dent
 so - lem - ni - ta - te
 lem - ni - ta - te gau - dent an - ge - li

34

dent an - ge - li gau - dent an - ge - li

li gau - dent an - ge - li gau - dent an - ge - li gau -

an - ge - li gau - dent an - ge - li gau -

gau - dent an -

gau - dent an - ge - li gau - dent an - ge -

39

gau - dent an - ge - li gau - dent an - ge - li et

dent an - ge - li et col - lau -

dent an - ge - li gau - dent an - ge - li et col - lau -

ge - li et col - lau -

li gau - dent an - ge - li et col - lau -

44

col - lau - dant fi - li - um De - i fi - li - um De - i

dant et col - lau - dant fi - li - um De - i fi - li - um De -

dant fi - li - um De - i fi - li - um De - i fi - li - um

dant

dant et col - lau - - - - dant fi - li - um

49

fi - li - um De - i fi - li - um De - i fi -

i fi - li - um De - i fi - li - um De - i fi -

De - i fi - li - um De - i

li - um De - i fi - li - um

De - - - i fi - li - um De - i fi - li - um

54

li - um De - i fi - li - um De - i

li - um De - i fi - li - um De - i

fi - li - um De - i fi - li - um De - i

De - i fi - li - um De - i

59

fi - li - um De - i.

fi - li - um De - i.

i fi - li - um De - i.

fi - li - um De - i.

Trascrizione 3

Gaudeamus

Brescia, 1583

Giovanni Matteo Asola

Trascrizione a cura di Livio Ticli

INTROITVS MISSARVM | OMNIVM MAIORVM
 SOLEMNITATVM | TOTIVS ANNI, | & Alleluia, ac Musica
 super cantuplano. | OLIM PER EXCELL. MVSICVM D.
 IOANNEM MATTHAEVM | ASVLAM VERONENSEM
 EDITI. | NVNC VERO, NE PERIRENT, A' VEN. P. F.
 VIGILIO TARSIA | Brixien. Minoritan. Obseru. Vicario, ac
 Chori Moderatore D.Ioseph Brixii, | Iterum Typis Impressorum
 demandati. | PSALMIS IMMVTATIS, ADIECTISQ. INTROITV
 CVM ALLELVIA MISSAE | Seraphici FRANCISCI necnon
 diuina Cantione in laudem D. Raph. Arch. | QVATTVOR
 [STEMMA] VOCVM. | BRIXIAE, APVD THOMAM
 BOZZOLAM. M. D. LXXXIII.

In festiuitatibus S. Mariae virg. & sanctorum omnium.

The musical score is presented in a four-part setting with a basso continuo. The lyrics are: "Omnes in domino, diem" and "Gau-de-a-mus". The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are: "Omnes in domino, diem" and "Gau-de-a-mus".

4

fe - - - stum ce - le - bran - tes, ce - - - le -
fe - stum ce - le - bran - - - tes, di - em fe - stum ce -
nes in Do - - - mi - - -
mi - - -

8

bran - tes, di - em fe - stum ce - le - bran -
le - bran - - tes, di - em fe - stum ce - le -
no, di - em fe - stum ce - le - bran - tes, di - em
no, di - em fe - stum

12

tes, di - em fe - stum ce - le - bran - - -
bran - - - tes, ce - - - le - bran - tes,
fe - stum ce - - - le - bran - tes, in ho - - - no -
ce - - - le - - - bran - - - tes

16

tes, in ho - no - - - - re, in
in ho no - re Af - fræ mar - ti - ris, Af - fræ mar -
re, in ho no - - - - - re
in ho - no - - - - - re

20

ho - no - re Af - fræ mar - ti - ris,
ti - ris, mar - - - - ti - ris, Af - fræ mar - ti -
Af - fræ mar - - - - ti - ris, Af -
Af - - - - - fræ

24

Af - fræ mar - ti - ris: de cu - - - ius pas -
ris: de cu - ius pas - si - o - ne, de
fræ mar - ti - ris, Af - fræ mar - ti - ris: de
mar - ti - - - - - ris: de cu -

28

si - o - - - ne gau - dent an - - - -
 cu - ius pas - - - - si o - - - - ne gau -
 cu - ius pas - si - o - - - - ne gau -
 ius pas - si - - - - o - - - - -

32

ge - li, gau - dent an - ge - li,
 dent an - - - - ge - li, gau - dent an - ge - li, gau -
 dent an - ge - li, gau - dent an - ge - li,
 ne gau - - - - dent

36

gau - dent an - ge - li, gau - dent an - ge - li, ,gau - dent an -
 dent an - - - - ge - li, gau - dent an - gau - dent an -
 gau - dent an - - - - ge - li, gau - dent an - - - - ge - li, gau - dent
 an - - - - ge - - - - - - - - - - - - - - - -

40

ge - li, et col - lau - - - dant Fi -
 ge - li, et col - lau - dant Fi - li - um De - i, et
 an - ge - li, et col - lau - dant Fi - li - um De - - -

li, et col - lau - - -

44

li - um De - - - - - i, et col - lau - dant
 col - lau - dant Fi - li - um De - i, Fi - li -
 i, Fi - li - um De -

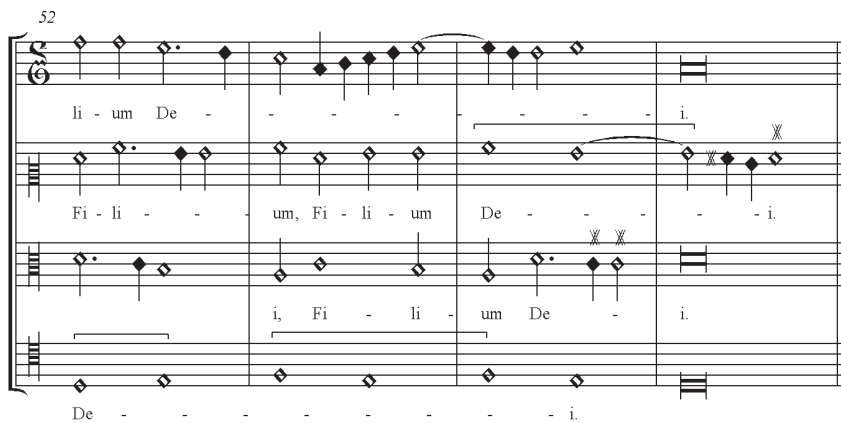
dant Fi - - - - li -

48

Fi - li - um De - i, et col - lau - dant Fi -
 um De - i, et col - lau - - - - dant
 i, et col - lau - dant Fi - li - um De -

um

52



li - um De - - - - - i,
Fi - li - - - - - um, Fi - li - - - - - um De - - - - - i.
i, Fi - li - - - - - um De - - - - - i.
De - - - - - i.

Trascrizione 4

Gaudeamus

Brescia, 1588

Floriano Canale

Trascrizione a cura di Livio Ticli

RISM/A: C 770

CANTVS. | MISSAE, INTROITVS, | AC MOTECTA |
 QVATVOR VOCIBVS | NEC NON QVIBVSCVNQVE |
 ORGANORVM SONIS | ACCOMMODATAE, | A D.
 FLORIANO CANALI BRIX. | Organa modulante, nunc primum
 in | lucem editæ. | [Stemma] | BRIXIAE, Apud Thomam
 Bozzolam. 1588.

Introitus Gaudeamus

The musical score is written in mensural notation on four staves. The top staff is a vocal line in C-clef with a common time signature. The second and third staves are organ parts in C-clef. The bottom staff is a bass line in F-clef. The lyrics are: "Gau-de-a - mus. Om - nes. in. Om - nes. in. Om - nes. in." The organ parts play a rhythmic accompaniment of quarter notes. A first ending bracket is marked above the first two measures of the organ parts.

3

in Do - mi no, gau - de - a - - - - - mus om -

in Do - mi no, gau - de - a - - - - - mus om - nes.

in Do - mi no, gau - de - a - - - - - mus om -

Do - - - - - mi - - - - -

7

nes. in Do - mi no di - - - - - em

in Do - mi - no di - - - - - em. fe - stum ce -

nes in Do - mi - no di - - - - - em fe -

no. di - em

11

fe - stum ce - le - bran - - - - -

le - bran - - - - - tes.

stum ce - - - - - le - bran -

fe - stum. ce - - - - - le - - - - - bran -

15

tes sub ho - no - re. San - cto - rum. tes sub ho - no - re

19

ho - no - re San - cto - rum, San - cto - rum, om - ni - um. San - cto - rum. om - ni - um

23

om - ni - um de - quo - ni - um. om - ni - um de - quo - ni - um de - quo - ni - um

27

rum so lem - ni - ta - - - - -
de - quo - - - - - rum so - lem -
ni - um de - quo - - - - -
quo - - - - - rum so - lem - ni - ta -

31

te. gau - - - - - dent an - ge - li, gau - - - - -
ni - ta - - - - - te
rum so - - - - - lem - ni - ta - te gau -
te gau - - - - -

35

dent an - - - - - ge - li, gau - - - - -
gau - dent an - - - - - ge - li: et col - lau -
dent

dent an - - - - - ge - - - - -

39

dent an - ge li: et col - lau -

li:

43

dant Fi - li - um De - i, et col - lau -

et col - lau - - - - - dant

47

dant Fi - li - um De - i, et col - lau -

Fi - - - - - li - um

51

col-lau - - - - dant Fi - - li - um.
 dant Fi - - - - li - um De - - - i.
 et col - lau - - - dant Fi - - li - um.
 De - - - -

55

De - - - i.
 Fi - li - um De - i.
 De - - - i.
 i.

Trascrizione 5

Regola [...]

per imparare à fare Contrapunto à mente

I-Bc, ms. B.124, cc. 22^v – 24^r

Giovanni Maria e Bernardino Nanino

Trascrizione a cura di Livio Ticli

[c. 22v] Questa Regola serve per imparare à fare Contrapunto à mente tanto sopra quanto sotto il Canto fermo.

Regola sopra il Canto fermo.

in ascenso di grado per 10a et per 8a in desenso di 3a per 5a ovvero 12a

in ascenso di 4a per 10a et 12a

Tutti questi Passaggi si possono fare sopra il Canto fermo.

The first system of music consists of six staves. The top staff is a guitar-like instrument with six strings, showing a sequence of sixteenth-note runs. The second and third staves are vocal lines with various melodic phrases. The fourth and fifth staves are guitar-like instruments with six strings, showing a sequence of sixteenth-note runs. The sixth staff is a vocal line with a steady 'Canto fermo' accompaniment, consisting of a sequence of notes: 5, 6, 5, 6, 5, 6.

The second system of music consists of six staves. The top staff is a guitar-like instrument with six strings, showing a sequence of sixteenth-note runs. The second and third staves are vocal lines with various melodic phrases. The fourth and fifth staves are guitar-like instruments with six strings, showing a sequence of sixteenth-note runs. The sixth staff is a vocal line with a steady 'Canto fermo' accompaniment, consisting of a sequence of notes: 5, 6, 5, 6, 5, 6.

[c. 23r] Regola per fare il Contrapunto sopra il Canto fermo.

in dissenso di grado per 1° et per 3a assenso di 3a per 1° et per 8a

disenso di 4a per 1° et per 8a

Questo Passagio di dissenso di Grado comincia per 5a, e termina in 6a

assenso di 3a comincia in 5a, et termina in 3a

disenso di 4a comincia per 5a et termina in 8a.

A musical score for voice and instruments. The top staff is a vocal line with a melodic line and a lower line. Below it are four instrumental staves. The first three staves show rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The fourth staff shows a more complex rhythmic pattern with eighth notes and rests. The bottom staff is a bass line with a simple rhythmic pattern of eighth notes.

[23v] Regola per fare il Contrapunto sotto il Canto fermo

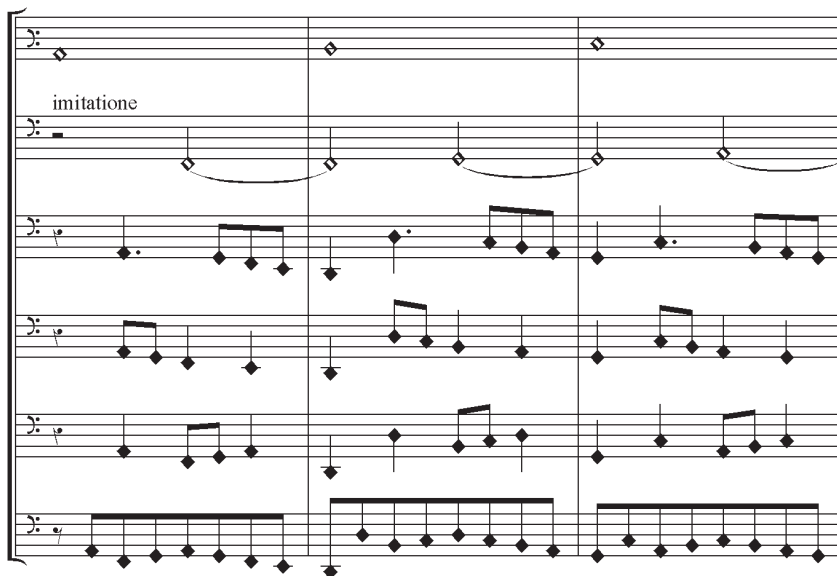
nel ascenso di grado per 3a et 1° descenso di 3a per 1° et 8a

A musical score for a contrapuntal exercise. It consists of two staves. The top staff has a series of diamond-shaped notes. The bottom staff has a series of eighth notes. The notes are numbered 1, 3, 6, 8, 10. The first two measures are labeled 'nel ascenso di grado per 3a et 1°' and the last two measures are labeled 'descenso di 3a per 1° et 8a'.

asenso di 4a per 1° et 3a

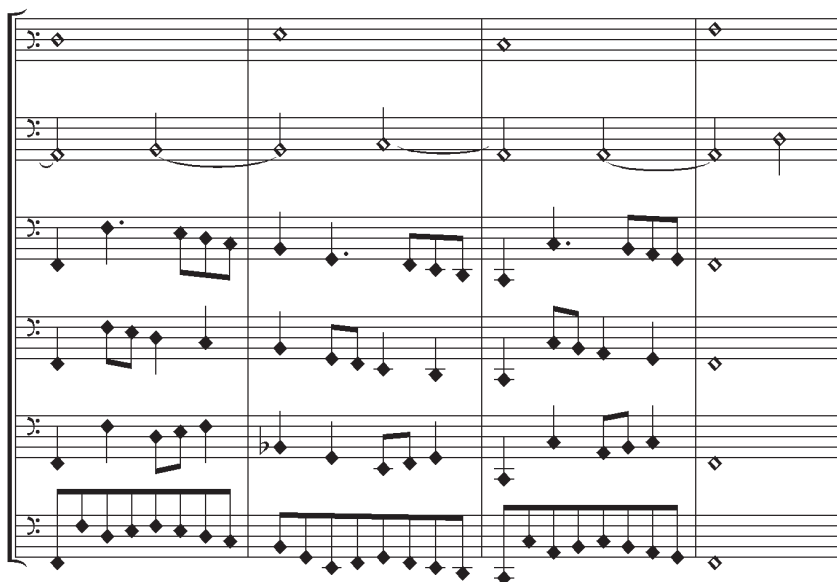
A musical score for a contrapuntal exercise. It consists of two staves. The top staff has a series of diamond-shaped notes. The bottom staff has a series of eighth notes. The notes are numbered 1, 3, 8, 10. The first two measures are labeled 'asenso di 4a per 1° et 3a'.

Tutti questi passaggi si possono fare sotto il Canto fermo



imitation

This system of musical notation consists of six staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a diamond-shaped note. The second staff is a vocal line with a bass clef and a diamond-shaped note, with the word "imitation" written below it. The third, fourth, and fifth staves are instrumental lines with bass clefs, featuring various rhythmic patterns and slurs. The bottom staff is a bass line with a bass clef, showing a series of diamond-shaped notes.



This system of musical notation consists of six staves, mirroring the structure of the first system. It features a vocal line with a treble clef and a diamond-shaped note, a vocal line with a bass clef and a diamond-shaped note, and four instrumental lines with bass clefs. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and diamond-shaped notes throughout the system.

[24r] Regola per fare il Contrapunto sotto il Canto fermo

[il discenso di grado per 10a et per 8a] [l'ascenso di 3a per 5a et per 12a]

[discenso di 4a per 10a et 12a]

Tutti questi passaggi si possono far sotto il Canto fermo

The image displays a musical score for six staves, arranged vertically. Each staff begins with a bass clef and a diamond-shaped time signature symbol. The score is organized into four measures, separated by vertical bar lines. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The first staff contains diamond-shaped notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down. The second staff features a series of diamond-shaped notes with stems pointing down, connected by a long horizontal slur. The third and fourth staves show rhythmic patterns with diamond-shaped notes and stems pointing down. The fifth and sixth staves continue the rhythmic and melodic development with diamond-shaped notes and stems pointing down. The overall style is minimalist and focuses on rhythmic and melodic structure.

Trascrizione 6

Prattica di Musica Seconda Parte [...]
Libro Secondo
Venezia, 1622

Ludovico Zacconi

Trascrizione a cura di Livio Ticli

[p. 84]

[...] Dell'obbligo c'hanno i Matri in insegnare di far Contrapunto alla mente à i loro Scolari. Capitolo. 34.

[...]

Essempio più comune di far Contrapunto alla mente.

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is in C major, indicated by a [C] time signature and a key signature with no sharps or flats. It contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff is in C minor, indicated by a [C] time signature and a key signature with one flat (Bb). It contains a sequence of notes: C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

The second system of musical notation consists of two staves. The top staff is in C major, indicated by a [C] time signature and a key signature with no sharps or flats. It contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff is in C minor, indicated by a [C] time signature and a key signature with one flat (Bb). It contains a sequence of notes: C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Trascrizione 7

La Banchierina ovvero cartella picciola del canto figurato

Venezia, 1623

D. Giacinto da Brescia

Trascrizione a cura di Livio Ticli

[p. 36] Modo di far l'orecchio al principiante Fanciullo nelle note & parole, sopra tutte quattro le chiavi del Soprano con il Contrapunto.

Prima Chiave di C. per b. molle.

Li Contrapunti sono Lettioni di D. Giacinto da Brescia, revisti dall'Autore suo Maestro.

Primo Contrapunto. D. G. B.

Ut re mi fa sol la sol fa
A - ma - re un so - lo Dio so - pr'o -

mi re ut.
gni co - sa.

Secondo Contrapunto. D. G. B.

Ut re mi fa re mi fa sol
A - mar il fra - tel tuo co - me

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature (C). It contains three measures of music with diamond-shaped notes. The lower staff is a piano accompaniment with a bass clef and a common time signature (C). It features a sequence of diamond-shaped notes, some with stems, and includes a trill symbol (tr) over a note in the second measure.

la sol fa la sol fa mi re ut.
te stes - so di - ce la Scrit - tu - ra.

The second system of the musical score also consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature (C). It contains four measures of music with diamond-shaped notes. The lower staff is a piano accompaniment with a bass clef and a common time signature (C). It features a sequence of diamond-shaped notes, some with stems, and includes a trill symbol (tr) over a note in the second measure.

Trascrizione 8

Querite primum regnum Dei

Bologna, 1770

Wolfgang Amadeus Mozart
Trascrizione a cura di Livio Ticli

«Esperimento d'esame per l'ammissione all'Accademia.
Antifona *Querite primum regnum Dei*: 9 ott. 1770 (Archivio
dell'Accademia Filarmonica)»

1

Que - ri - te pri - mum Re - gnum

2

de - - - - - i, et jus -

6

ti - ti - am e - - - - ius et

10

haec om - ni - a a - di - j - ci -

14

en - tur vo - - - - bis al -

19

le - - - - lu - - - - - ia.

Sommario

SERGIO ONGER, <i>Presentazione</i>	5
MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, <i>Premessa</i>	7
DANIELA CASTALDO, <i>Musica a Brescia in età romana</i>	17
MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, <i>Notazioni neumatiche a Brescia nei secoli X-XIII</i>	33
1. Premessa, 33 - 2. Le adiaematiche, 34 - 3. Le diastematiche, 46 - 4. Conclusioni, 57 - Appendici, 60	
REMO LOMBARDI, <i>I manoscritti liturgico-musicali domenicali presso la Biblioteca Queriniana di Brescia</i>	63
1. Notazioni quadrate, 69 - 2. Litanie. La posizione e l'identificazione di S. Caterina nelle litanie femminili, 96 - 3. Litanie maschili, 108 - 4. Conclusioni, 110 - Appendice 1, 114 - Appendice 2, 122	
PAOLA DESSÌ, <i>I codici liturgico-musicali medievali di Brescia nella collezione di G. C. Trombelli, amico di Padre Martini</i>	145
1. Nota sul collezionista, 145 - 2. Trombelli e Brescia: manoscritti, libri, medaglie, 146	
STEFANIA VITALE, <i>Uno scriptorium femminile nel Settecento a Brescia al servizio del canto gregoriano della Cattedrale?</i>	159
1. Lo status di miscellanea <i>work in progress</i> - la pluralità delle mani che presentano tratti comuni, 160 - 2. La peculiarità della scrittura, 163 - Appendice 1, 182 - Appendice 2, 186 - Appendice 3, 188	
FRANCESCO SAGGIO, <i>Un primo approccio analitico al Modulationum liber primus (1560) di Giovanni Contino da Brescia. (Con caso di filologia d'autore)</i>	189
1. Premessa, 191 - 2. I testi, 192 - 3. Le musiche, 197 - Appendice, 212	
MARCELLO MAZZETTI - LIVIO TICLI, <i>«Quando de quintis terzisque calabat in unam octavam». Per una storia della prassi esecutiva della musica sacra a Brescia nel tardo Cinquecento</i>	223
Appendice I, 253 - Appendice II, 256	
DANIELE TORELLI, <i>La produzione polifonica dei monaci cassinesi bresciani: riflessioni fra repertorio e contesto</i>	295

AUGUSTO MAZZONI, <i>Comporre musica a Brescia negli ultimi cent'anni</i>	337
MARIELLA SALA, <i>L'Opera a Brescia nelle carte dell'Archivio di Stato</i>	345
1. Musicisti e orchestra, 346 - 2. La stagione 1801-1802, 359 - 3. Libretti d'opera bresciani nelle biblioteche del territorio, 365	
MARCO BIZZARINI, <i>Aspettando l'imperatrice: vita musicale a Brescia nella seconda metà del Seicento</i>	369
GIOSUÈ BERBENNI, <i>I Serassi e la cultura organaria bresciana</i>	381
1. Il tema, 381 - 2. I Serassi, 382 - 3. Il solido legame con gli Antegnati di Brescia, 385 - 4. La terra bresciana è onorata da ottimi organari, 387 - 5. I Serassi nel territorio bresciano dal 1773 ca. al 1870, 388 - 6. I comuni della provincia, 393 - 7. La città, 394 - 8. La situazione attuale, 397 - 9. La tradizione con l'innovazione, 409 - 10. Le novità dello strumentale: l'organo-orchestra, 410 - 11. Il crescendo rossiniano, 411 - 12. Popolarità, modernità e nazionalità, 411 - 13. L'organo risorgimentale, 412 - 14. Il Carteggio, 414 - 15. Conclusione, 415 - Appendici, 417 - Riferimenti di bibliografia del Catalogo, 476	
RODOLFO BARONCINI, <i>Da Brescia a Venezia: migrazioni, prassi strumentale e patronage. Il caso di Giovanni Antonio Leoni «dal violin»</i>	481
Regesto documentario, 501	
FABIO PERRONE, <i>La liuteria bresciana secondo mons. Angelo Benzenzi (1853-1925)</i>	505
DONATELLA RESTANI, <i>Tracce di olifanti nella narrazione di un viaggiatore bresciano del Quattrocento</i>	535
UGO ORLANDI, <i>Bartolomeo Bortolazzi (1772-1846), virtuoso mandolinista e chitarrista bresciano. Nuove acquisizioni biografiche</i> ..	545
1. Il nome?, 552 - 2. Compagnie e istruzione musicale, 553 - 3. Conclusioni, 559 - Appendice documentaria, 560	
<i>Indice dei nomi</i>	565

Annali di storia bresciana

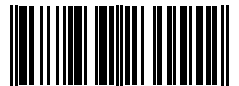
1. *Brescia nella storiografia degli ultimi quarant'anni*, a cura di S. Onger
2. *Moneta, credito e finanza a Brescia. Dal Medioevo all'Età contemporanea*, a cura di M. Pegrari
3. *Dalla scripta all'italiano. Aspetti, momenti, figure di storia linguistica bresciana*, a cura di M. Piotti
4. *Brescia nel secondo Cinquecento. Architettura, arte e società*, a cura di F. Piazza e E. Valseriati, schede a cura di I. Giustina e E. Sala
5. *Cultura musicale bresciana. Reperti e testimonianze di una civiltà*, a cura di M.T. Rosa Barezzi e M. Sala
6. *Fortunato Martinengo: un gentiluomo del Rinascimento fra arti, lettere e musica*, a cura di M. Bizzarini e E. Selmi [in preparazione]
7. *Letteratura bresciana del Seicento e del Settecento*, a cura di C. Cappelletti e R. Antonioli [in preparazione]

Sergio Onger
Maria Teresa Rosa Barezzani
Daniela Castaldo
Remo Lombardi
Paola Dessì
Stefania Vitale
Francesco Saggio
Marcello Mazzetti
Livio Ticli
Daniele Torelli
Augusto Mazzoni
Mariella Sala
Marco Bizzarini
Giosuè Berbenni
Rodolfo Baroncini
Fabio Perrone
Donatella Restani
Ugo Orlandi

€ 35,00

ISSN 2283-7736

ISBN 978-88-372-3155-2



9 788837 231552