

Considerazioni intorno al *Liber XIII* di Costanzo Antegnati (Venezia 1603) e alle tecniche compositive impiegate nella *Missa Borromea*, in due mottetti e in una canzone francese*

Francesco Pezzi

Universität Augsburg
francesco.pezzi@gmail.com

§ Costanzo Antegnati è una figura di primo piano del 'rinascimento musicale bresciano'. La sua poliedrica attività di organaro, organista, teorico e compositore ha destato a più riprese gli interessi degli studiosi. Le indagini musicologiche hanno tuttavia privilegiato la sua produzione organaria e teorica, a scapito di quella compositiva non strettamente organistica, nonostante questa fosse vissuta dallo stesso Antegnati come esperienza complementare alla sua «principal professione» di costruttore d'organi. Delle raccolte di composizioni pervenuteci, è in particolare il *Liber XIII* del 1603 a non aver ricevuto finora adeguate attenzioni, nonostante si distingua all'interno del corpus antegnariano non solo per l'ampio organico previsto (dodici voci divise in tre cori, coi rispettivi bassi per l'organo), ma anche per i riflessi sulle vicende biografiche dell'artista che vi si possono scorgere. Il presente contributo mira a colmare questa lacuna, offrendo una prima indagine sistematica della raccolta e del suo contenuto. Dopo un inquadramento della silloge policorale sulla base di recenti ricerche d'archivio, verranno analizzate le tecniche compositive impiegate da Antegnati in alcuni brani esemplificativi dell'antologia.

§ Costanzo Antegnati was a prominent figure in Brescia's musical scene of the late 16th and early 17th century. His versatility as organ builder, organ player, theorist and composer has since long caught the attention of modern scholars. However, musicological research focused more on his activity as organ builder or theorist, although Antegnati believed his compositional practice to be not less important than his main profession as organs' builder. Among Antegnati's output, the *Liber XIII* of 1603 holds a particular position not only for the presence of twelve voices in three choirs, but also for the effects on the artist's biographical events that we can be seen there. Nevertheless, it did not receive the scholarly attention it deserves. This paper aims to fill this gap, offering a first systematic investigation on this anthology and its content. Next to the contextualization of the collection (based also on recent archival researches), I will offer an analysis of Antegnati's compositional techniques in some exemplary compositions.

NELLA produzione musicale di Costanzo Antegnati¹ un posto di rilievo spetta al *Liber XIII*,² cronologicamente l'ultima delle sue raccolte di composizioni pervenutaci prima dell'*Antegnata*,³ precedente anche il celebre trattato *Arte Organica*.⁴ La sua importanza non si deve solo al ricco organico previsto per queste musiche, dodici voci divise in tre cori coi rispettivi bassi per l'organo, ma anche alla posizione occupata nella vita del compositore bresciano e ai riflessi sulle sue vicende biografiche e lavorative che possiamo scorgervi. Tuttavia, se è vero che per questo poliedrico artista possiamo contare su un cospicuo numero di studi, è anche vero che essi riguardano principalmente la sua attività di organaro⁵ – assieme a quella della sua famiglia⁶ – e il suo pensiero teorico, espresso nel trattato poc'anzi menzionato, mentre i frutti della sua attività compositiva non hanno finora goduto di pari attenzione da parte degli studiosi.⁷ Con questo contributo, quindi, dopo

* Desidero qui ringraziare la dott.ssa Mariella Sala per la gentilezza con cui ha messo a mia disposizione vari materiali di studio, anche personali, nonché per avermi messo in contatto con il dott. Tommaso Casanova. A lui va un sentito ringraziamento non solo per la disponibilità nell'aver messo a mia disposizione vari materiali, frutto delle sue ricerche sulla Cattedrale di Brescia, ma anche per l'interesse con cui ha seguito il mio lavoro sin dalle prime fasi, condividendo con me le sue opinioni su numerose questioni, nonché arricchendo il presente contributo con molteplici consigli e suggerimenti. Ringrazio infine anche il dott. Tiziano Fermi, archivista del Duomo di Piacenza, per la disponibilità con cui mi ha permesso di consultare l'esemplare del *Liber XIII* ivi conservato.

¹ Cfr. MISCHIATI, pp. 24-46.

² Si veda C. SARTORI, *L'Archivio del Duomo di Piacenza e il Liber XIII di Costanzo Antegnati*, «Fontes Artis Musicae», 1 (1957), pp. 28-37, in cui l'autore aveva già messo in luce l'importanza di questa raccolta.

³ C. ANTEGNATI, *L'Antegnata intavolatura de ricercari d'organo [...] Con una Nuova Regola ch'insegna a suo Figliuolo di suonar, et registrar l'Organo. Con l'Indice de gl'Organi, fabricati in Casa sua. Nuovamente Composti, et dati in Luce. Opera Decimasesta*, Angelo Gardano e fratelli, Venezia 1608 (rist. anast. Bologna 1971).

⁴ C. ANTEGNATI, *L'arte organica di Costanzo Antegnati, organista del duomo di Brescia. Dialogo trà Padre, et Figlio, à cui per via d'Avvertimenti insegna il vero modo di sonar, et registrar l'Organo; con l'indice de gli Organi fabricati in casa loro. Opera XVI. Utile e necessaria à gli Organisti*, Francesco Tebaldino, Brescia 1608 (rist. anast. Bologna 1971).

⁵ Senza elencare i numerosi contributi specifici, apparsi in diversi periodici, si rimanda qui alla seguente importante raccolta di studi: *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, a cura di O. Mischiati, Patron, Bologna 1995.

⁶ Si vedano per esempio D. MUONI, *Gli Antignati organari insigni e serie dei maestri di cappella del Duomo di Milano. Spigolature del Cav. Uff. Damiano Muoni insignito della medaglia d'argento all'Esposizione Internazionale di Musica in Milano nel 1881 e del primo premio a quella di Araldica, Genealogia e Sfragistica in Berlino nel 1882, ecc. ecc.*, Tip. Bortolotti, Milano 1883 (rist. anast. Forni, Bologna 1969) e il più recente contributo di U. RAVASIO, *La genealogia degli Antegnati organari*, Ateneo di Brescia, Brescia 2005 (Supplemento ai Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2002).

⁷ Degli studi sulle musiche di Antegnati la maggior parte riguarda la sua produzione per organo. Tra i più recenti che prendono in considerazione alcune sue composizioni strumentali si segnala C. FELICI, *Musica italiana nella Germania del Seicento. I ricercari d'organo dell'intavolatura tedesca di Torino*, Olschki, Firenze 2005 (*Historiae Musicae Cultores*, 107). Inoltre è opportuno segnalare le seguenti tesi di diploma e di laurea: G. SPINELLI, *Costanzo Antegnati organaro e compositore di musiche strumentali*, tesi di diploma in Paleografia e Filologia musicale, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, Cremona a.a. 1963-1964; L. MAZZUCCO, *Il primo e il secondo libro delle Messe di Costanzo Antegnati* (edizione

un primo inquadramento della raccolta poliorale alla luce di quanto emerso dalle recenti ricerche d'archivio,⁸ getteremo uno sguardo al suo contenuto musicale, cercando di mostrare, con alcuni esempi significativi, il modo in cui il compositore concepisce e impiega i tre cori previsti per queste composizioni.

* * *

L'opera, intitolata *Constantii Antegnati Patritii Brixiani Organistae. Liber XIII in quo habentur Missa Borromea, Motecta. Cantionesque Gallicae Tribus Choris concinendae*, fu data alle stampe nel 1603, per i tipi di Angelo Gardano. Nello stesso anno, presso la medesima officina tipografica veneziana, vide la luce anche il libro-parte contenente i bassi per l'organo intitolato *Spartitura de Bassi dei Concerti a Tre Chori di Costanzo Antegnati Organista Nel Duomo di Brescia*.⁹ A cominciare dal frontespizio, sono vari gli elementi interessanti, per non dire curiosi, di questa miscellanea. Confrontandolo con i frontespizi delle altre opere di Antegnati, oltre a quello che possiamo considerare a tutti gli effetti un numero d'opera, *Liber XIII*, e che presuppone la perdita di numerose altre sue composizioni, colpisce l'epiteto con il quale il compositore si definisce: «Patrizio Bresciano». A quanto ci risulta questo è, infatti, l'unico caso – isolato nella sua produzione giunta sino a noi, visto che nemmeno il fascicolo contenente i bassi per l'organo lo riprende – in cui l'appellativo compare. Spiegare questa dicitura non è facile, ma certamente essa non va riferita alle origini della famiglia del compositore che, come sappiamo, non era di nobile estrazione;¹⁰ è più plausibile, invece, che il fregiarsi di tale nome andasse di pari passo con la sontuosità dell'opera pubblicata, che se certo nel panorama musicale bresciano non era la prima concepita per tale organico,¹¹ sicuramente era la più ricca nella produzione (almeno quella pervenutaci) di Costanzo.¹²

critica), tesi di laurea in Musicologia, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Musicologia, Cremona a.a. 1995-1996.

⁸ Di fondamentale importanza per l'indagine archivistica è il lavoro di T. CASANOVA, *Le istituzioni musicali nella Cattedrale di Brescia dalle origini alla morte di Costanzo Antegnati*, tesi di laurea, Università Cattolica, Facoltà di Lettere e Filosofia, Milano a.a. 1989-1990, di prossima pubblicazione. D'ora in avanti ogni richiamo a questo studio è da riferirsi alla sezione su Costanzo Antegnati in esso contenuta.

⁹ Si noti che la lettera dedicatoria apposta a questo libello è datata «Di Brescia il dì primo Dicembre 1603».

¹⁰ Per un breve resoconto sulle origini della famiglia Antegnati si rimanda a RAVASIO, *La genealogia*, pp. 10-21.

¹¹ Pur se apparsa a Milano, si veda, per esempio, la raccolta del compositore bresciano Antonio Mortaro *Messa, Salmi, Mottetti e Magnificat a tre chori*, eredi di Simon Tini e Francesco Besozzi, Milano 1599.

¹² Difficile inquadrare questa dicitura alla luce della produzione musicale del compositore – volendo tracciare un'evoluzione della sua carriera artistica sulla base dei frontespizi delle opere pervenuteci – poiché le denominazioni con cui Costanzo si definisce sono tanto evolutive quanto discontinue. Cfr. MISCHIATI, pp. 24-46.

Esaminando il contenuto della silloge, comprendente oltre alla *Missa Borromea* anche alcuni mottetti e canzoni francesi, sono due gli elementi che colpiscono. Il primo è il fatto che, diversamente da quanto riportato nell'*Index* che chiude ciascun libro-parte, non tutto il contenuto è opera dell'Antegnati. Dei mottetti, infatti, *Ioseph Iesu Christi Pater* ed *Ego sum qui sum* appartengono rispettivamente a Giovanni Cavaccio,¹³ compositore attivo a Bergamo tra XVI e XVII secolo, e a Carlo Baltezzi,¹⁴ organista che apprendiamo aver prestato servizio presso la chiesa bresciana di «San Pietro Olivaro» (San Pietro in Oliveto), e che fu allievo dell'Antegnati, come dimostra la lettera dedicatoria a lui indirizzata nella *Spartitura de Bassi*.¹⁵ Il secondo elemento che attira la nostra attenzione è il fatto che, in maniera più o meno esplicita, ciascun componimento è contrassegnato da una dedica.¹⁶ Le musiche che si sottraggono a questo omaggio sono la messa di apertura, il cui nome già ne giustifica le ragioni, e la seconda delle canzoni francesi che, oltre al titolo,¹⁷ non reca alcuna esplicita dedica. La tavola che segue illustra il contenuto del volume, e associa alle composizioni l'eventuale dedica che le accompagna.¹⁸

¹³ Su Giovanni Cavaccio cfr. P. A. MYERS, s.v. *Cavaccio, Giovanni*, in *New Grove*², 5, p. 294, e E. VENTURINI, s.v. *Cavaccio, Giovanni*, in *DBI*, 22 (1979).

¹⁴ Al medesimo musicista appartiene anche la prima delle tre canzoni francesi che suggellano il volume, *La Solda*. Come già rilevato dal Sartori, il ritrovamento del *Liber XIII* di Antegnati ha permesso di venire a conoscenza di questo musicista altrimenti sconosciuto, attribuendo correttamente a lui la canzone francese *La Solda*, trasmessa sotto il nome di Antegnati nella ristampa di questa composizione contenuta in J. WOLTZ, *Nova Musices Organicae Tabulatura*, Genath, Basel 1617. Cfr. SARTORI, *L'archivio*, p. 30.

¹⁵ La dedica della *Spartitura*, già riportata in SARTORI, *L'archivio*, p. 30, è trascritta integralmente, unitamente a quella del *Liber XIII*, anche in MISCHIATI, pp. 30-32. Entrambe compaiono anche in DEL SILENZIO, pp. 1163-1165.

¹⁶ Cfr. M. TOFFETTI, «*Et per che il mondo non entri in sospetto di adulatione [...]*»: titoli e dedicatorie delle canzoni strumentali sullo sfondo dell'ambiente musicale milanese fra Cinque e Seicento, in Ruggiero Giovannelli «*Musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo*», atti del convegno internazionale di studi, Palestrina - Velletri, 12-14 Giugno 1992, a cura di C. Bongiovanni e G. Rostirolla, Fondazione «Giovanni Pierluigi da Palestrina», Palestrina 1998, pp. 601-636.

¹⁷ Sulla caratteristica tipica di questo genere musicale di intitolare i brani sostantivando al femminile il nome di famiglia del destinatario dell'omaggio si rimanda a M. TOFFETTI, *Per una bibliografia della canzone strumentale milanese*, in Ruggiero Giovannelli, pp. 509-560: 511.

¹⁸ La grafia delle parole è stata modernizzata, pur mantenendo le abbreviature presenti nella stampa antica. Le dediche mostrate nella tavola compaiono nei libri-parte vocali, ma non vengono riprese dalla *Spartitura de Bassi*. In essa, inoltre, la composizione di Giovanni Cavaccio viene inserita prima del mottetto *Ecce sacerdos magnus*, ordine riportato anche nella «Tavola della partidura» che chiude il volume.

Missa Borrromea	—
Virgo prudentissima	Perillustri multumq; R. D. D. Forrerio M. E. Archipresb.
Veni Sancte Spiritus	Perillustri multumque R. D. Aurelio Averoldo Canonico Brix.
Consolamini populi	Perillustri multumq; R. D. Horatio Ugonio Canonico Brix.
Ecce sacerdos magnus	Perillustri multumq; R. D. Paridi Sala Canonico Brix.
Decantabat populus	Perillustri multumq; R. D. Federico Lana Canonico Brix.
Ioseph Iesu Christi pater (Giovanni Cavaccio)	Perillustri multumq; R. D. Raynutio Duranti Canonico Brix.
Ego sum qui sum (Carlo Baltezzi)	Perillustri multumq; R. D. Io. Baptistae Averoldo Canonico Brix.
La Solda (Carlo Baltezzi)	Al Molto Illustre & Mol. R. Monsign. Tranquillo Soldi Can. Di Brescia
La Patta	—
La Marca	A D[onna] H[ortensia] M[archi]

Tavola 1

La presenza di queste dediche¹⁹ induce a chiedersi per quale occasione la raccolta venne compilata, e soprattutto a chi fosse realmente indirizzata. L'elenco dei dedicatarii presenti può fornire qualche indizio al riguardo, anche se talvolta controverso. Si osserva, infatti, che i nomi sopra riportati possono essere ricondotti a due istituzioni o aree differenti:²⁰ Milano e Brescia. A Milano e alla sua Cattedrale rimanda la messa di apertura intitolata al Borrromeo che, senza specificare se si tratti di Carlo o Federico, trova un immediato chiarimento nella lettera dedicatoria posta in apertura dei libri-parte vocali; se essa è indirizzata all'allora arcivescovo di Milano, Federico, nel corso del testo viene menzionato, però, anche il «consanguineo» Carlo.

Alla medesima istituzione rimanda anche il primo mottetto, *Virgo prudentissima*, che a giudicare dalle abbreviazioni parrebbe dedicato all'arciprete del Duomo di Milano allora in carica.²¹ Ancora all'area milanese è possibile poi ricondurre la terza delle canzoni francesi, molto interessante per l'enigmatica sigla apposta come dedica. Prendendo in considerazione la raccolta di *Salmi a otto voci*, che Antegnati pubblicò nel 1592,²² è possibile tuttavia sciogliere l'acronimo e risalire così al criptico dedicatario. Il frontespizio di tale raccolta recita: *Salmi a otto voci di Costanzo Antegnati Organista del Duomo di*

¹⁹ In TOFFETTI, «*Et per che il mondo non entri in sospetto di adulatione [...]*», pp. 614-615, sono riportati casi simili afferenti all'area milanese.

²⁰ Il termine «area» impiegato in questo testo è da intendersi scevro di implicazioni stilistico-compositive.

²¹ Sono grato al dott. Tommaso Casanova per avermi suggerito questa possibile attribuzione, in seguito ad una sua verifica dagli esiti negativi nei registri bresciani.

²² MISCHIATI, p. 33-35.

Brescia. Alle molto RR. MM. Osservandiss. D. Hortensia Marchi Abbatessa. D. Hieronima Birraga Priora, et Compagne del Monasterio di San Vittore in Meda.²³ Si può quindi con sicurezza affermare che la sigla «A D. H. M.» si riferisca proprio alla D[onna] H[ortensia] M[archi], ipotesi confermata dal fatto che la canzone francese a cui tale sigla è apposta si intitola proprio *La Marca*.²⁴

La seconda canzone strumentale, invece, pur non recando alcuna esplicita dedica, potrebbe essere ricondotta sia all'area milanese che a quella bresciana al tempo stesso. Il titolo della composizione, *La Patta*, potrebbe infatti rappresentare un omaggio al musicista Serafino Patta, attivo proprio in quegli anni, ma sulla cui attività, in particolare quella iniziale,²⁵ siamo ancora scarsamente informati. Dalle opere pubblicate e giunte sino a noi, apprendiamo che egli era di origine milanese, e che tra 1606 e 1619 fu organista in diverse sedi, tra cui Cesena, Reggio Emilia e Pavia.²⁶ Tuttavia, nulla sappiamo della sua attività negli anni intorno a quello in cui l'Antegnati dava alle stampe il suo *Liber XIII*. Non è però da escludere che Patta si trovasse ancora a Milano o che in quel periodo si fosse recato a Brescia, occasione nella quale i due musicisti avrebbero potuto conoscersi di persona.²⁷

Infine, all'area bresciana ed in particolare alla sua Cattedrale, istituzione che Costanzo Antegnati serviva già da lungo tempo,²⁸ rimandano le dediche apposte ai restanti brani, tutte indirizzate a vari membri del capitolo di quella chiesa.²⁹ Si può notare, inoltre, che la stessa disposizione delle dediche all'interno del volume sembra rispondere ad un preciso criterio:³⁰ come la

²³ Le ragioni che legavano Costanzo a quel cenobio erano sia affettive sia professionali. Dalla lettera dedicatoria dei salmi sopraccitati apprendiamo che una sua zia, donna Claudia, era lì monaca e organista, mentre a p. [6] dell'*Arte Organica* vediamo lo stesso monastero incluso nell'*Indice delli Organi fabricati in casa nostra*. Si veda in proposito anche L. GHELMI, *L'attività degli Antegnati nel Milanese*, in *Gli Antegnati. Studi e documenti*, pp. 363-398.

²⁴ Il fatto che la canzone strumentale sia dedicata a una monaca, ma sottoforma di dedica criptata, apre uno squarcio interessante sulla musica nei monasteri femminili in rapporto alle prescrizioni religiose, argomento sul quale varrebbe la pena di indagare ulteriormente. Per il momento si rimanda, per l'area milanese, alla monografia di R. KENDRICK, *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Clarendon Press, Oxford 1996.

²⁵ Cfr. J. ROCHE, s.v. *Patta, Serafino*, in *New Grove*², 19, p. 236.

²⁶ Si veda anche J. ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Clarendon Press, Oxford 1984, p. 27.

²⁷ Per una panoramica in area milanese su numerosi contatti tra musicisti testimoniati da titoli-dedica di canzoni strumentali, si veda TOFFETTI, «*Et per che il mondo non entri in sospetto di adulatione [...]*», pp. 621-624.

²⁸ Si ricorda che già nel 1589 Costanzo Antegnati aveva dedicato i frutti della propria attività compositiva ai canonici della Cattedrale di Brescia, indirizzando il suo *Liber Secundus Missarum sex et octo vocum*, «A gli illustri et molto rever. ss. et patroni miei osservandissimi i Signori Canonici del Domo di Brescia». Cfr. MISCHIATI, pp. 27-29.

²⁹ Tra i canonici che figurano come dedicatari di singoli brani il primo che compare risulta aver ricoperto la carica di *vicedominus* all'interno del capitolo, mentre il penultimo quella di *cantor*. Ringrazio il dott. Tommaso Casanova per la gentile segnalazione.

³⁰ Un caso per certi versi simile, afferente all'area milanese, è rappresentato dalla raccolta di *Canzoni per sonare fate alla francese a quatro voci di Cesare Borgo Organista nel Domo di Milano*, Giacomo Vincenti ad istanza di Agostino Tradate, Venezia 1599, in cui il musicista dedica

raccolta si apre con due dediche a prelati milanesi (arcivescovo e arciprete della Cattedrale, pur nell'ambiguità, forse voluta, dell'intitolazione della *Missa Borromea*), parimenti essa si chiuderebbe con due omaggi a due monaci (per l'esattezza un monaco ed una monaca), qualora la nostra ipotesi su Patta si rivelasse fondata. Se gli 'indizi' milanesi che abbiamo mostrato fanno sorgere il sospetto che Antegnati avesse cercato in qualche modo di farsi assumere presso la Cattedrale di Milano, prestigiosa istituzione alla quale aveva ambito anche Claudio Monteverdi circa un decennio prima,³¹ è anche vero che tale ipotesi è difficile da credere, se si tiene presente l'intensa attività della sua bottega organaria e la mansione di organista che il musicista svolgeva presso la Cattedrale di Brescia sin dal 1584. La documentazione d'archivio relativa a quest'ultima istituzione, nonostante le lacune, conferma la presenza del musico a Brescia dal 1584 alla morte. Se, tuttavia, dessimo credito all'ipotesi che Antegnati si fosse effettivamente rivolto all'istituzione milanese, bisognerebbe ragionevolmente credere che ciò fosse accaduto prima del sorgere dei primi sintomi di quella malattia che, accompagnando il musicista per il resto degli anni, lo porterà nel 1624 alla morte e di cui la prima testimonianza è proprio contenuta nella lettera dedicatoria del *Liber XIII*.³² Dagli studi di Robert Kendrick sappiamo però che a quelle date – tra l'ottobre del 1600, in cui scadeva il contratto decennale che legava Costanzo al servizio organistico presso il Duomo di Brescia, e il dicembre del 1603, in cui grazie alla *Spartitura* del *Liber XIII* apprendiamo che egli era nuovamente al servizio del Duomo della sua città natale – nessuno dei due posti di organista cui Antegnati avrebbe potuto aspirare presso il Duomo di Milano era vacante, essendo rispettivamente occupati dai musicisti Cesare Borgo e Guglielmo Arnone.³³ Anche l'assenza ingiustificata del maestro di cappella Giulio Cesare Gabussi, tra maggio 1601 e giugno 1602,³⁴ rende difficile pensare che l'artista bresciano avesse potuto ambire a tale posto, poiché durante l'assenza del titolare la cappella fu retta dal vice maestro Giovanni Antonio Molasco.³⁵ È più probabile, quindi, che la scelta di indirizzare la lettera dedicatoria al cardinal Borromeo, fosse un modo, oltre che per porsi sotto la sua protezione, anche per aumentare il prestigio della raccolta pubblicata, e non è da escludere che l'intitolazione della messa di apertura al Borromeo, unitamente alla dedica del

i vari componimenti sia a personalità importanti del capitolo che a vari musicisti attivi presso la cappella del Duomo. Si veda in proposito TOFFETTI, «*Et per che il mondo non entri in sospetto di adulatione [...]*», pp. 624-628.

³¹ Si veda la dedica contenuta in C. MONTEVERDI, *Il secondo libro de madrigali a cinque voci di Claudio Monteverde cremonese discepolo del Signor Ingegneri novamente posti in luce*, Angelo Gardano, Venezia 1590.

³² In essa, infatti, Costanzo accenna a due santi milanesi, Aimone e Vermondo di Meda, la cui intercessione avrebbe scongiurato una malattia.

³³ R. KENDRICK, *The sounds of Milan, 1585-1650*, Oxford University Press, Oxford 2002, p. 29.

³⁴ KENDRICK, *The sounds of Milan*, p. 31.

³⁵ KENDRICK, *The sounds of Milan*, p. 32.

primo mottetto all'arciprete del Duomo di Milano, fossero un modo per ottenere qualche compenso,³⁶ o magari un incarico legato alla sua attività organaria.³⁷

Alla luce delle stesse vicende biografiche e di salute poco sopra accennate, è possibile quindi rendere conto della scelta di Antegnati di dedicare la maggior parte delle composizioni della raccolta ai canonici della Cattedrale di Brescia. Si può infatti ragionevolmente supporre che esse fossero una sorta di ringraziamento per il rinnovo del contratto (viste anche le peggiorate condizioni di salute), avvenuto in un momento di quegli anni di cui si è persa la documentazione, ed è plausibile che la beatificazione di Carlo Borromeo, celebrata proprio nel 1603, fosse stata l'occasione per dare alle stampe queste musiche, come già ipotizzato da Robert Kendrick a proposito della sola *Missa Borromea*.³⁸ La malattia poco sopra menzionata (un'emiparesi alla mano sinistra che gli comprometteva seriamente la correttezza delle esecuzioni organistiche), potrebbe inoltre fornire una spiegazione alla presenza di due composizioni del Baltezzi nella silloge presa in esame. Il sorgere di questo male fu infatti per Antegnati causa di problemi anche sul piano professionale e un'aspra polemica sorse in merito al servizio organistico che egli prestava, come illustra bene Tommaso Casanova nel suo lavoro sull'istituzione bresciana (e che ci auguriamo possa veder presto la luce).³⁹ Possiamo allora immaginare che, vista la situazione, Antegnati avesse voluto inserire due composizioni del suo allievo con l'intenzione, forse, di indicarlo implicitamente al capitolo del Duomo di Brescia come suo possibile sostituto o aiutante all'organo, tramite il sistema di dediche sopra illustrato. Quanto al Cavaccio, che sappiamo essere stato attivo in quel periodo come maestro di cappella a Bergamo presso la chiesa di Santa Maria Maggiore, è più difficile fornire una risposta al perché dell'inclusione di una sua composizione nella raccolta. Che egli fosse in contatto con l'Antegnati ce ne dà conferma la presenza del suo nome nell'*Indice delli organi fabricati in casa nostra* contenuto nella posteriore *Arte Organica*.⁴⁰ Dunque, senza escludere ragioni di tipo editoriale che possano spiegare la presenza del musicista bergamasco in questa come in altre sillogi dell'epoca (considerato l'inserimento di una dedica ad un canonico bresciano anche per il suo mottetto), si può datare con certezza all'anno 1603 un loro legame professionale, senza comunque escludere un contatto anteriore, dal momento che l'attività organaria di Costanzo Antegnati è documentata a Bergamo, ed in particolare a Santa Maria Maggiore, sin dal 1592.⁴¹

³⁶ TOFFETTI, «*Et per che il mondo non entri in sospetto di adulatione [...]*», pp. 605-606 e p. 613.

³⁷ RAVASIO, *La genealogia*, pp. 46 e 91, in cui si accenna ad un accordo per la costruzione di un organo nella chiesa di San Marco in Milano.

³⁸ KENDRICK, *The sounds of Milan*, p. 95.

³⁹ CASANOVA, *Le istituzioni*.

⁴⁰ ANTEGNATI, *L'Arte Organica*, p. [6].

⁴¹ L. PILON, *L'attività degli Antegnati nella basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo*, in *Gli Antegnati. Studi e documenti*, pp. 255-361.

A seguito di queste considerazioni, possiamo ora analizzare più da vicino il contenuto musicale dell'opera, soffermandoci su alcuni esempi musicali, significativi del modo in cui il compositore concepisce e impiega le tre formazioni corali previste per questa raccolta.

* * *

Se tra le pubblicazioni di Costanzo Antegnati a noi pervenute non mancano esempi di musiche policorali,⁴² il *Liber XIII* desta interesse per il suo organico, poiché rispetto alle composizioni per doppio coro, la presenza di una terza compagine amplia il ventaglio di possibilità nella combinazione delle forze vocali insito in questo tipo di scrittura. Osservando le chiavi in cui sono notati i vari brani, emerge subito come tra le scelte effettuate dal compositore, prevalga quella di contrapporre due gruppi vocali di tipo equivalente ad uno diverso, senza però rinunciare alla ricerca di soluzioni di altro tipo, come illustrano le tavole seguenti:

Organico	Armature di chiave			
	<i>Missa Borromea</i>	<i>Virgo prudentissima</i>	<i>Veni Sancte Spiritus</i>	<i>Consolamini populi</i>
C I	c1 - ♭	c1 - ♭	c1 - ♭	c1 - ♭
A I	c3 - ♭	c3 - ♭	c3 - ♭	c3 - ♭
T I	c4 - ♭	c4 - ♭	c4 - ♭	c4 - ♭
B I	f4 - ♭	f4 - ♭	f4 - ♭	f4 - ♭
C II	c1 - ♭	c1 - ♭	c1 - ♭	c1 - ♭
A II	c3 - ♭	c3 - ♭	c2 - ♭	c3 - ♭
T II	c4 - ♭	c4 - ♭	c3 - ♭	c4 - ♭
B II	f4 - ♭	f4 - ♭	c4 - ♭	f3 - ♭
C III	c3 - ♭	c3 - ♭	c3 - ♭	c3 - ♭
A III	c4 - ♭	c4 - ♭	c4 - ♭	c4 - ♭
T III	c4 - ♭	c4 - ♭	c4 - ♭	c4 - ♭
B III	f4 - ♭	f4 - ♭	f4 - ♭	f4 - ♭

Tavola 2a

⁴² Si vedano in particolare le due seguenti raccolte: C. ANTEGNATI, *Liber Primus Missarum sex et octo vocum. Nuperrime Impressum*, Angelo Gardano, Venezia 1578 e ID., *Liber Secundus Missarum sex et octo vocum*, Angelo Gardano, Venezia 1589.

Organico	Armature di chiave			
	<i>Ecce sacerdos magnus</i>	<i>Decantabat populus Israel</i>	<i>Ioseph Iesu Christi pater</i>	<i>Ego sum qui sum</i>
C I	c1	c1	g2	c1
A I	c3	c2	c1	c3
T I	c4	c3	c3	c4
B I	f4	c4	c4	f4
C II	c1	c1	g2	c1
A II	c3	c3	c1	c3
T II	c4	c4	c2	c4
B II	f3	f4	c3	f4
C III	c3	c1	c2	c3
A III	c4	c3	c3	c4
T III	c4	c4	c3	c4
B III	f4	f4	f3	f4

Tavola 2b

Organico	Armature di chiave		
	<i>La Solda</i>	<i>La Patta</i>	<i>La Marca</i>
C I	g2	g2	g2
A I	c1	c1	c1
T I	c2	c2	c3
B I	c4	f3	c4
C II	g2	g2	c1
A II	c1	c1	c2
T II	c2	c2	c3
B II	c4	f3	f3
C III	c1	c1	c2
A III	c3	c3	c3
T III	c4	c4	c4
B III	f4	f4	f4

Tavola 2c

Come si può notare, il terzo coro figura sempre come un coro grave,⁴³ mentre gli altri, salvo alcune eccezioni,⁴⁴ sono sempre notati in chiavi naturali o in combinazioni di chiavi sostanzialmente equivalenti.⁴⁵ La scelta di

⁴³ Nel mottetto *Decantabat populus* è notato in chiavi naturali, ma risulta grave rispetto al primo coro notato in chiavi acute.

⁴⁴ Come nel mottetto *Decantabat populus* e nelle tre canzoni francesi in cui il primo coro è notato impiegando combinazioni di chiavi acute, o nei mottetti *Veni Sancte Spiritus*, *Ioseph Iesu Christi Pater* e nelle due canzoni francesi *La Solda* e *La Patta*, in cui è il secondo coro a risultare acuto, per la combinazione di chiavi impiegata.

⁴⁵ Come nei mottetti *Consolamini populi* ed *Ecce Sacerdos Magnus*, in cui il Bassus del secondo coro impiega la chiave di Fa su terzo rigo anziché quella più consueta sulla quarta linea, o ancora nella canzone francese *La Marca* in cui il Cantus del terzo coro è notato in chiave di DO su secondo

affiancare un coro di tipo diverso a due di uguale natura,⁴⁶ unitamente alla presenza di composizioni in cui i tre cori tendono a distinguersi l'uno dall'altro per le diverse combinazioni di chiavi impiegate,⁴⁷ mostra bene come la raccolta esaminata si collochi ancora in una fase di transizione e 'sperimentazione', rispetto alla piena definizione e distinzione di funzioni tra i diversi cori, codificata da Lodovico Viadana solamente un decennio più tardi,⁴⁸ nella prefazione dei suoi *Salmi a Quattro chori* del 1612.⁴⁹ Il modo in cui Antegnati gestisce i cori nei vari brani della raccolta, così come le scelte compositive di volta in volta effettuate, lo stile e la scrittura musicale impiegati, mostrano però come queste musiche siano al tempo stesso ancora profondamente radicate nella tradizione policorale rinascimentale. La *Missa Borromea*, per i numerosi esempi che fornisce, è, a questo proposito, molto istruttiva, come cercheremo ora di mostrare.

La Missa Borromea

Articolata nei consueti cinque movimenti dell'*Ordinarium* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei*), dal punto di vista musicale la *Missa Borromea* non sembra basarsi su alcun materiale tematico preesistente. Non tutti i cinque movimenti presentano una suddivisione interna in sezioni, e se in alcuni casi le scelte effettuate sono conformi alla consuetudine, in altri l'organizzazione del materiale risponde a criteri dettati sia dalla lunghezza dei testi da intonare, che dal cospicuo organico per cui sono composti. Così, se il *Kyrie* si divide nelle tre parti corrispondenti a *Kyrie I, Christe e Kyrie II*, il *Gloria* si presenta in una sezione unica, il cui testo comincia dalle parole «Et in terra pax», affidando il versetto introduttivo all'intonazione del celebrante. Anche il *Credo* assegna l'*incipit* all'officiante, ma è organizzato in cinque parti: «Patrem omnipotentem», «Crucifixus», «Et resurrexit», «Et ascendit», «Et iterum», affidando ciascuna delle tre sezioni interne ad uno dei tre cori, come vedremo meglio in seguito. Il *Sanctus* è invece suddiviso in tre parti, la prima delle quali comprende al suo interno anche il «Pleni sunt coeli» e il primo «Osanna». Al *Benedictus*, scritto per le tre voci di Cantus dei rispettivi cori,

anziché su primo rigo. Cfr. P. BARBIERI, *Chiavette and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837)*, «Recercare», 3 (1991), pp. 5-79.

⁴⁶ *Missa Borromea, Virgo prudentissima, Consolamini populi, Ecce sacerdos magnus, Decantabat populus, Ego sum qui sum, La Solda, La Patta.*

⁴⁷ *Veni Sancte Spiritus, Ioseph Iesu Christi pater, La Marca.*

⁴⁸ La celebre prefazione dell'opera di Viadana, in cui l'autore fornisce numerose indicazioni sulla gestione dei diversi cori previsti per i suoi salmi, è bene illustrata in K. FISCHER, *Nuove tecniche della policoralità lombarda nel primo Seicento: il loro influsso sulle opere di compositori di alte arie*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, atti del convegno internazionale di studi, Como, 31 Maggio - 2 Giugno 1985, a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, AMIS, Como 1987, pp. 41-60: 44-46.

⁴⁹ L. VIADANA, *Salmi a Quattro chori per cantare, e concertare nelle gran Solennità di tutto l'Anno, con il Basso continuo per sonar nell'Organo di Lodovico Viadana Maestro di Capella nel Domo di Fano. Opera XXVII Novamente composta, et data in luce. Con Privilegio*, Giacomo Vincenti, Venezia 1612.

segue poi la ripetizione dell'«Osanna», sostanzialmente identico al primo salvo qualche lieve variazione. Chiude il ciclo di canti l'«Agnus Dei», che si presenta come un'unica sezione, il cui testo procede senza soluzione di continuità dalla prima invocazione al «dona nobis pacem» finale. Unitamente alle chiavi prima mostrate, che non vengono mai modificate nel corso dei cinque movimenti, anche gli ambiti⁵⁰ dei singoli cori restano all'incirca gli stessi nel corso dell'intera Messa, come illustrano gli schemi seguenti:

Organico	Ambiti complessivi Kyrie e Gloria			
	Kyrie I	Christe	Kyrie II	Et in terra
C I	re ₃ - re ₄	fa ₃ - re ₄	sol ₃ - re ₄	re ₃ - re ₄
A I	si ₂ - sol ₃	la ₂ - sol ₃	do ₃ - sol ₃	la ₂ - sol ₃
T I	re ₂ - re ₃	sol ₂ - mi ₃	fa ₂ - re ₃	mi ₂ - fa ₃
B I	sol ₁ - si ₂	sol ₁ - sol ₂	fa ₁ - sol ₂	fa ₁ - si ₂
C II	re ₃ - re ₄	re ₃ - re ₄	re ₃ - re ₄	re ₃ - re ₄
A II	re ₃ - sol ₃	sol ₂ - sol ₃	si ₂ - sol ₃	si ₂ - sol ₃
T II	re ₂ - re ₃	re ₂ - re ₃	do ₂ - fa ₃	do ₂ - re ₃
B II	sol ₁ - si ₂	sol ₁ - si ₂	fa ₁ - si ₂	fa ₁ - si ₂
C III	la ₂ - sol ₃	sol ₂ - sol ₃	si ₂ - sol ₃	sol ₂ - sol ₃
A III	mi ₂ - re ₃	re ₂ - re ₃	re ₂ - re ₃	fa ₂ - mi ₃
T III	re ₂ - do ₃	do ₂ - re ₃	do ₂ - re ₃	do ₂ - re ₃
B III	sol ₁ - fa ₂	sol ₁ - fa ₂	fa ₁ - sol ₂	fa ₁ - sol ₂

Organico	Ambiti complessivi Credo				
	Patrem omnipotentem	Crucifixus (a 4)	Et resurrexit (a 4)	Et ascendit (a 4)	Et iterum
C I	re ₃ - re ₄			fa ₃ - re ₄	do ₃ - mi ₄
A I	la ₂ - la ₃			sol ₂ - la ₃	do ₃ - sol ₃
T I	re ₂ - fa ₃			sol ₂ - fa ₃	re ₂ - mi ₃
B I	fa ₁ - si ₂			si ₁ - si ₂	fa ₁ - si ₂
C II	re ₃ - re ₄		mi ₃ - re ₄		do ₃ - re ₄
A II	sol ₂ - la ₃		sol ₂ - sol ₃		sol ₂ - sol ₃
T II	re ₂ - fa ₃		re ₂ - fa ₃		re ₂ - mi ₃
B II	fa ₁ - si ₂		sol ₁ - la ₂		fa ₁ - si ₂
C III	si ₂ - sol ₃	fa ₂ - sol ₃			do ₃ - sol ₃
A III	sol ₂ - re ₃	re ₂ - re ₃			do ₂ - fa ₃
T III	do ₂ - re ₃	fa ₂ - re ₃			re ₂ - mi ₃
B III	fa ₁ - sol ₂	fa ₁ - sol ₂			fa ₁ - la ₂

⁵⁰ In questa trattazione si è preferito, per chiarezza, riferirsi agli ambiti complessivi di ciascuna voce, includendo anche quelle note che in alcuni casi vengono raggiunte una sola volta nel corso di una sezione.

Organico	Ambiti complessivi <i>Sanctus</i> e <i>Agnus Dei</i>			
	<i>Sanctus - Osanna I</i>	<i>Benedictus</i> (a 3)	<i>Osanna II</i>	<i>Agnus Dei</i>
C I	<i>do₃ - re₄</i>	<i>re₃ - re₄</i>	<i>fa₃ - re₄</i>	<i>fa₃ - re₄</i>
A I	<i>sol₂ - sol₃</i>		<i>si₂ - sol₃</i>	<i>re₃ - sol₃</i>
T I	<i>re₂ - mi₃</i>		<i>sol₂ - re₃</i>	<i>re₂ - re₃</i>
B I	<i>fa₁ - la₂</i>		<i>fa₁ - la₃</i>	<i>fa₁ - la₃</i>
C II	<i>do₃ - re₄</i>	<i>do₃ - re₄</i>	<i>mi₃ - re₄</i>	<i>re₃ - re₄</i>
A II	<i>sol₂ - la₃</i>		<i>re₃ - la₃</i>	<i>re₃ - sol₃</i>
T II	<i>re₂ - mi₃</i>		<i>la₂ - mi₃</i>	<i>re₂ - re₃</i>
B II	<i>sol₁ - si₂</i>		<i>re₂ - si₂</i>	<i>sol₁ - sol₂</i>
C III	<i>sol₂ - sol₃</i>	<i>fa₂ - fa₃</i>	<i>re₃ - sol₃</i>	<i>la₂ - sol₃</i>
A III	<i>re₂ - re₃</i>		<i>la₂ - re₃</i>	<i>re₂ - re₃</i>
T III	<i>re₂ - re₃</i>		<i>re₂ - do₃</i>	<i>re₂ - re₃</i>
B III	<i>fa₁ - sol₂</i>		<i>sol₁ - fa₂</i>	<i>sol₁ - la₂</i>

Tenendo a mente queste considerazioni, possiamo ora analizzare più da vicino i singoli movimenti.

a) *Kyrie*

Essendo il movimento di apertura della Messa, il *Kyrie* è caratterizzato da un certo impegno dal punto di vista compositivo, che si traduce nello stile imitativo adottato all'inizio di ciascuna sezione. Di particolare interesse risultano gli episodi introduttivi di *Kyrie I*, *Christe* e *Kyrie II*, poiché mostrano come tali imitazioni investano la composizione su due livelli: il primo inerente al singolo coro, il secondo alla relazione tra i tre cori. Come si può osservare negli esempi seguenti, ciascuna delle tre sezioni del *Kyrie* è infatti contraddistinta da un motivo musicale proprio, che viene ripreso in imitazione sia dalle entrate delle singole voci di uno stesso coro, sia tra i cori, migrando tra le voci delle tre compagini.⁵¹ L'esempio 1, tratto dal *Kyrie I*, illustra

⁵¹ La trascrizione degli esempi musicali contenuti in questo contributo è stata condotta sul microfilm, depositato presso il fondo musicale «Luca Marenzio» della Civica Biblioteca Queriniana di Brescia, dell'esemplare del *Liber XIII* conservato presso l'Archivio Capitolare del Duomo di Piacenza. Le trascrizioni sono state effettuate rispettando il valore delle note e i segni di *mensura* della stampa antica. Le chiavi originali, tutte indicate nella tavola all'inizio di questo contributo, sono state sostituite da quelle di violino, violino-tenore e basso, secondo le moderne consuetudini. Le alterazioni che compaiono nel pentagramma corrispondono a quelle presenti nella stampa originale, quelle suggerite editorialmente appaiono sopra il pentagramma. Entrambe hanno validità per la sola nota che accompagnano, ad eccezione dei casi di parigrado melodico all'interno di una stessa battuta, dove si è preferito seguire, per chiarezza tipografica, le consuetudini moderne. La grafia delle alterazioni è stata normalizzata distinguendo, con i due appositi segni moderni, la doppia funzione di diesis e bequadro affidata al solo segno di diesis della stampa originale. Le note in *ligatura* e gli episodi in *color* o *minor color* sono stati segnalati tramite le consuete parentesi quadre e semiparentesi angolari orizzontali. La disposizione dei testi sotto le note si attiene alla lezione, molto accurata, della stampa; la trascrizione, per quanto riguarda la grafia, è stata normalizzata secondo l'uso moderno e correggendo tacitamente gli eventuali refusi mentre il carattere corsivo è stato utilizzato per sciogliere il segno di ripetizione *ij*. Negli esempi trascritti in partitura ridotta, per chiarezza tipografica, si è preferito riportare il testo una sola volta, al di sotto di ogni pentagramma, qualora le due voci notate sullo stesso rigo presentino il medesimo andamento ritmico e dunque la stessa scansione sillabica. Nei casi in cui

l'entrata del *primus chorus*, con i riquadri che mettono in evidenza gli elementi motivici che verranno fatti propri anche dalle voci degli altri cori nel corso della sezione.

1

C I Ky - ri - e e - lei - son

A I Ky - ri - e e - lei - son

T I Ky - ri - e e - lei - son

B I Ky - ri - e e - lei - son

Esempio 1

Nell'esempio successivo, che mostra l'entrata del *secundus chorus*, si noti come il Bassus II riproponga, benché cadenzando su una nota diversa, il motivo che nell'entrata precedente era stato affidato al Bassus I. Il Tenor II riprende invece solamente la seconda metà del motivo enunciato in precedenza dalla corrispondente voce di Tenor I (esempio 2).

5

C II Ky - rie e - lei - son

A II Ky - ri - e e - lei - son

T II Ky - ri - e e - lei - son

B II Ky - ri - e e - lei - son

Esempio 2

il differente profilo ritmico delle due voci imponesse, invece, una differente distribuzione del testo, sopra il pentagramma sono state riportate solo le parole della voce superiore la cui scansione sillabica si discosta da quella della voce inferiore, sottintendendo per le altre la medesima sillabazione. In questa sede, si è preferito omettere la trascrizione dei bassi per l'organo, in quanto le piccole varianti che talora distinguono la lezione della *Spartitura* rispetto a quella dei bassi vocali non sono di natura sostanziale.

Nell'entrata del *tertius chorus*, i motivi esposti all'inizio del *Kyrie* da Tenor I e Cantus I ricompaiono intonati dalle voci di Bassus III e Tenor III, come si può ben vedere nell'esempio 3.

Example 3 shows four vocal parts: C III, A III, T III, and B III. The lyrics are "Ky - ri - e e - lei - - - - - son". Dashed boxes highlight the melodic motifs in T III and B III that correspond to those in C III and A III.

Esempio 3

Anche il *Christe* mostra, sin dall'ingresso affidato al *secundus chorus*, le caratteristiche appena illustrate per il *Kyrie I*. Negli esempi sottostanti, si noti in particolare come l'elemento motivico del Tenor II venga ripreso in imitazione dal Cantus II, mentre quello del Bassus II è enunciato contemporaneamente dalla voce di Altus II a valori dilatati (esempio 4). Quando al *secundus chorus* risponde il *primus*, innestandosi sull'ultima sua nota, i motivi appena esposti dal Bassus II e dal Tenor II sono ripresi dalle voci corrispondenti, ma in maniera invertita (esempio 5). L'ingresso del *tertius chorus* è caratterizzato dallo stesso ritmo puntato che contraddistingue l'intero *Christe*. Sul Bassus III, che espone la melodia affidata in precedenza all'Altus II, si innesta il Tenor III, che espone alla quinta superiore il motivo enunciato precedentemente dal Bassus II, per proseguire poi con il motivo esposto dal Tenor II all'apertura del *Christe* (esempio 6).

Example 4 shows four vocal parts: C II, A II, T II, and B II. The lyrics are "Chri - - - - ste e - lei - son". Dashed boxes highlight the melodic motifs in C II, A II, and B II that correspond to those in T II.

Esempio 4

31

C I
Chri - ste e - lei - son

A I
Chri - ste e - lei - son

T I
Chri - ste e - lei - son

B I
Chri - ste e - lei - i - son Chri - ste e - lei - son

Esempio 5

35

C III
Chri - ste e - lei - son

A III
Chri - ste e - lei - son

T III
Chri - ste e - lei - son

B III
Chri - ste e - lei - son

Esempio 6

Quanto appena mostrato ritorna poi in maniera simile anche nel *Kyrie II*, che condivide le stesse caratteristiche delle due sezioni precedenti. Si noti, negli esempi seguenti, l'interessante affinità tra il motivo melodico esposto dal Bassus III e quello del Tenor II incontrato nel *Christe*, unitamente alla presenza del ritmo puntato già trovato prima (esempio 7). Quando fa il suo ingresso il *secundus chorus*, il motivo precedentemente esposto da Bassus III e Cantus III ritorna alla voce di Cantus II, mentre la melodia del Bassus II riapparirà, pressoché invariata, all'entrata del Bassus I (esempio 8). All'ingresso del *primus chorus*, ecco che il motivo prima esposto rispettivamente dal Cantus III e dal Cantus II ricompare alla voce di Altus I, mentre il Bassus I riprende la melodia appena esposta dal Bassus II, aggiungendovi in cadenza la stessa figurazione di semiminime già incontrata nella melodia del Tenor III (esempio 9).

48

C III Ky - ri - e e - lei - - - son

A III Ky - ri - e e - lei - son

T III Ky - ri - e e - lei - - - son

B III Ky - ri - e e - lei - - - son Ky - ri - e e - lei - son

Esempio 7

52

C II Ky - ri - e e - lei - - - son

A II Ky - ri - e e - - lei - son

T II Ky - ri - e e - - lei - son

B II Ky - ri - e e - - lei - son

Esempio 8

54

C I Ky - ri - e e - - - lei - - son

A I Ky - ri - e e - - - lei - - son

T I Ky - ri - e e - - lei - - son

B I Ky - ri - e e - - lei - - son

Esempio 9

È interessante osservare come gli elementi motivici sin qui mostrati, vengano ripresi più volte nel corso delle sezioni in cui appaiono, donando così coesione e uniformità all'intero movimento. Inoltre, il fatto che l'apertura di ciascuna sezione sia demandata ad un singolo coro, e rispettivamente al *primus* nel *Kyrie I*, al *secundus* nel *Christe* ed al *tertius* nel *Kyrie II*, anticipa il modo in cui Antegnati concepisce e impiega i cori nel corso dell'intera Messa, come avremo modo di vedere anche in seguito.

Se i momenti di apertura di ciascuna sezione testimoniano l'impegno compositivo che contraddistingue l'intero movimento dell'Ordinario, non meno importanti sono i passaggi conclusivi, in cui si osserva come questo impegno non venga meno. Nelle misure finali di ogni sezione, quando si verifica l'unione di tutte le voci, si osserva come esse mantengano costantemente la loro autonomia, tramite diversi accorgimenti melodici e ritmici volti ad assicurare l'indipendenza di ogni parte dalle altre, evitando così il crearsi di raddoppi melodici tra le voci dei tre cori. Ciò è evidente dalle misure finali del *Kyrie I*, che proponiamo come esempio paradigmatico di quanto si può riscontrare sia alla fine delle altre sezioni del *Kyrie*, sia in altri movimenti della Messa (esempio 10).

F. Pezzi – Considerazioni intorno al Liber XIII di Costanzo Antegnati

21

C I
son Ky - ri - e e - lei - son.

A I
son Ky - ri - e e - lei - son.

T I
lei - son Ky - ri - e e - lei - son.

B I
son Ky - ri - e e - lei - son.

21

C II
ri - e e - le - i - son.

A II
rie e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son.

T II
rie e - lei - son Ky - ri - e e - le - i - son.

B II
ri - e e - lei - son e - lei - son.

21

C III
Ky - rie e - lei - son e - le - i - son.

A III
Ky - ri - e e - lei - son Ky - rie e - lei - son.

T III
Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son.

B III
Ky - ri - e e - lei - son.

Esempio 10

L'esempio appena mostrato è significativo anche per quanto riguarda la condotta dei bassi nei momenti collettivi. Se complessivamente essa è ancora riconducibile alle regole codificate da Zarlino⁵² e Vicentino⁵³ circa mezzo secolo prima⁵⁴ – e ciò è particolarmente evidente nei passaggi a due cori, in cui i bassi procedono per moto contrario su consonanze di unisono o di ottava – proprio gli episodi collettivi, come quello appena visto, testimoniano gli sforzi del compositore nel cercare di evitare una condotta all'unisono delle tre linee di basso, attraverso l'impiego di diverse soluzioni. In questo caso, come si può osservare, la soluzione adottata consiste nel caratterizzare il basso del terzo coro con un profilo melodico leggermente più movimentato, in cui gli intervalli intonati dagli altri due bassi vengono colmati tramite fioriture melodiche. Altrove, invece, si insiste sul profilo ritmico dei tre bassi, per poterli tenere distinti anche in quei passaggi in cui si trovano ad intonare momentaneamente lo stesso suono. In altri contesti, il medesimo risultato viene raggiunto facendo tacere temporaneamente uno dei tre bassi, grazie all'inserzione di pause proprio nel momento in cui le voci più gravi di tutti e tre i cori verrebbero a trovarsi riunite sullo stesso suono. O ancora, spesso è l'impiego di salti di ottava supplementari, su valori ritmici più piccoli, a ripristinare la corretta condotta dei bassi, evitando così che si trovino a cantare all'unisono. Va ricordato, poi, come in altre occasioni sia possibile incontrare più di una delle soluzioni appena descritte sfruttate nello stesso tempo.

Tornando per un momento alla considerazione da cui siamo partiti circa la distanza che ancora intercorre tra l'opera di Antegnati qui esaminata e le indicazioni date da Lodovico Viadana nella prefazione ai suoi *Salmi a quattro chori* del 1612, che in un primo momento poteva apparire scontata (vista la distanza cronologica che effettivamente separa le due raccolte), essa acquista in realtà maggior rilievo se si prende in considerazione la raccolta *Sacre Dei Laudes* di Benedetto Pallavicino,⁵⁵ opera pubblicata a distanza di soli due anni

⁵² G. ZARLINO, *Le Istitutioni Harmoniche di M. Gioseffo Zarlino da Chioggia; Nelle quali; oltre le materie appartenenti alla Musica; si trovano dichiarati molti luoghi di Poeti, d'Historici et di Filosofi; Si come nel leggerle di potrà chiaramente vedere*, Pietro da Fino, Venezia 1558 (rist. anast. Broude Brothes, New York 1965).

⁵³ N. VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiarazione, et con gli essempli dei tre generi, con le loro spetie. Et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali. Nuovamente mess'in luce, dal Reverendo M. Don Nicola Vicentino*, Antonio Barrè, Roma 1555 (rist. anast. Bärenreiter, Kassel - Basel - London - New York 1959).

⁵⁴ Un raffronto tra i passaggi inerenti la scrittura policorale espressi da Vicentino e Zarlino lo si trova in A. CARVER, *Cori spezzati. The development of sacred polychoral music to the time of Schütz*, 2 voll., Cambridge University Press, Cambridge 1988, I, pp. 5-12 e 248-249. Si veda inoltre A. ZHINO, *La policoralità in alcuni teorici italiani del Seicento*, in *La policoralità in Italia nei secoli XVI e XVII*, testi della giornata internazionale di studi, Messina, 27 Dicembre 1980, a cura di G. Donato, Torre d'Orfeo, Roma 1987 (Miscellanea Musicologica, 3), pp. 119-133.

⁵⁵ B. PALLAVICINO, *Sacre Dei laudes. Octo, et una duodecim, duae vero sexdecim vocibus concinendae. Ac omnium instrumentorum genere accomodate. Adite etiam infime partes pro Organo continuato. Benedicto Palavicino Cremon. auctore. Nunc primum in lucem editae*, Ricciardo Amadino, Venezia 1605; ed. mod. ID., *Opera omnia*, VI. *Sacrae Dei Laudes 1605*, ed.

dal *Liber XIII* ma che contiene le premesse di quanto affermerà successivamente il compositore viadanesse. Come già illustrato da Klaus Fischer, nei brani a dodici e sedici voci contenuti nella silloge⁵⁶ la presenza, nei momenti collettivi, di raddoppi di interi passaggi melodici tra le voci dei vari cori costituisce un'anticipazione di quanto sarà poi codificato da Viadana nella sopraccitata prefazione, a proposito della possibilità di raddoppiare intere compagini per l'esecuzione dei suoi salmi policorali.⁵⁷ Colpisce allora la grande distanza stilistica che separa l'opera del compositore cremonese dal *Liber XIII* di Antegnati, a dispetto della vicinanza cronologica delle due pubblicazioni, e ciò dimostra come l'opera del compositore bresciano sia ancora un prodotto musicale della cultura rinascimentale.

b) *Gloria*

Questo movimento viene elaborato diversamente da quanto visto nel Kyrie. L'inizio omoritmico e l'ingresso ravvicinato dei cori, reiteranti lo stesso tipo di materiale musicale, creano un effetto degno di un 'tutti' conclusivo, raggiungendo un apice sonoro già in corrispondenza delle parole «hominibus bonae voluntatis». Il carattere accordale di queste prime misure anticipa subito lo stile sostanzialmente omoritmico che, in ragione della lunghezza del testo da intonare, è adottato in questa parte della messa (esempio 11).

by P. Flanders, American Musicological Society - Hanssler, Neuhausen - Stuttgart 1996 (Corpus Mensurabilis Musicae, 89/6).

⁵⁶ Si tratta dei mottetti *Quis est iste* a dodici voci, *Jubilate Deo* e *Laudate Dominum* a sedici voci, questi ultimi già menzionati dallo stesso Viadana nella sua prefazione del 1612 quando sostiene di non essere lui l'inventore della nuova tecnica policorale impiegata nella sua raccolta di salmi; cfr. FISCHER, *Nuove tecniche*, p. 46.

⁵⁷ FISCHER, *Nuove tecniche*, p. 46-50.

C I
A I Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

T I
B I Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

C II
A II Et in ter - ra pax ho -

T II
B II Et in ter - ra pax ho -

C III
A III Et in ter - ra pax

T III
B III Et in ter - ra pax

bo - - nae vo - lun - ta - - tis

bo - - nae vo - lun - ta - - tis

bo - nae vo - - - lun - ta - - - tis

- mi - ni - bus bo - - nae vo - lun - ta - - - - - tis

- mi - ni - bus bo - - nae vo - lun - ta - - - - - tis

ho - mi - ni - bus bo - - nae vo - lun - ta - - tis

ho - mi - ni - bus bo - - nae vo - lun - ta - - tis

Esempio 11

I versetti che seguono vedono una ripartizione equa tra le forze musicali, poiché al primo coro che intona «Laudamus te», risponde il secondo con «Benedicimus te», mentre, a loro volta, il terzo e il primo, congiungendosi, rispondono «Adoramus te», in uno stile ancora accordale, di poche note, confacente alle poche sillabe da mettere in musica. I versi successivi sono caratterizzati da frasi musicali di respiro più ampio, tutte basate su materiale musicale nuovo, in cui le entità corali si alternano intonando il testo fino al «Qui tollis». Da questo punto si realizza un più articolato dialogo tra il terzo coro, cui è affidata la prima parte della frase («Qui tollis peccata mundi»), e i primi due, che rispondono con l'invocazione «miserere nobis». Successivamente, se al terzo coro spetta ripetere «Qui tollis peccata mundi» per terminare sulle parole «suscipe deprecationem nostram» dopo una breve pausa, al primo e al secondo coro viene affidato il compito di sottolineare la porzione di testo della terza compagine, tramite l'enunciazione quasi simultanea della parola «suscipe». Alla terza invocazione, quando ci si attenderebbe una nuova simile ripartizione del testo, dal profilo dialogico, i ruoli si invertono e tutta la frase «Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis» è affidata interamente al primo coro su nuovo materiale musicale. Il modo in cui i rimanenti versetti sono intonati mostra ancora una volta come le tre compagini vengano impiegate da Antegnati in maniera equivalente. Al secondo coro che intona il versetto «Quoniam tu solus Sanctus» risponde, infatti, il terzo sulle parole «Tu solus Dominus», lasciando al primo il versetto «Tu solus Altissimus», fino a raggiungere un momentaneo ricongiungimento in corrispondenza del *nomen sacrum* «Iesu Christe». Con il secondo coro che intona il «Cum Sancto Spiritus», comincia la sezione finale dove i dialoghi tra i cori si fanno sempre più serrati fino al ricongiungimento definitivo, nel quale ritroviamo disposizioni di voci simili a quelle impiegate nelle sezioni conclusive del *Kyrie*.

Se è vero che la scrittura adottata nel *Gloria* è molto più omoritmica che contrappuntistica, è da sottolineare, però, come il compositore sappia ben dosare i momenti realmente accordali e statici con quelli in cui, all'interno di un coro, almeno una voce si distingue dalle altre per la condotta più mossa, o l'entrata sfalsata rispetto alle altre voci, rendendo l'intero movimento complessivamente molto equilibrato. Con questi accorgimenti, Antegnati riesce quindi ad assicurare l'intelligibilità del lungo testo messo in musica, mantenendo al tempo stesso la giusta tensione e dinamicità nel corso dell'intero movimento.

c) *Credo*

Problematiche simili, legate alle dimensioni del testo da intonare, emergono ancora di più nel *Credo*. Anche in questo movimento, ancora caratterizzato da un prevalente impiego dell'omortimia, non mancano soluzioni di natura simile a quelle appena descritte a proposito del *Gloria*: tuttavia, la scelta di dividerlo in cinque sezioni, come ricordato in precedenza, rappresenta una risposta alla resa musicale del lungo testo dell'*Ordinarium*. Benché non manchino sin

dall'inizio passaggi interessanti – come il passo su «visibilium omnium et invisibilium», in cui il secondo coro esegue la sola parola «omnium» a guisa di un vero e proprio 'ponte' tra il primo coro che intona «visibilium» e il terzo che chiude il versetto sulle parole «et invisibilium» – il momento sicuramente più significativo dell'intera sezione è quello centrale, preannunciato da un temporaneo ricongiungimento dei cori sulle parole «et homo factus est».

In corrispondenza del *Crucifixus* alla policoralità si sostituisce una scrittura per sole quattro voci affidata al terzo coro. Se da un lato era una prassi frequente adottare simili scelte compositive per meglio sottolineare questa porzione del *Credo*,⁵⁸ dall'altro il carattere eccezionale di questo momento della *Missa Borromea* traspare anche dal fatto che la momentanea riduzione di organico non si limita al solo «Crucifixus», ma coinvolge anche le parti successive («Et resurrexit» e «Et ascendit») creando vere e proprie sezioni 'mottettistiche', ciascuna affidata sistematicamente ad ognuno dei tre cori. Al «Crucifixus» seguono quindi «Et resurrexit», destinato al solo secondo coro, e «Et ascendit», riservato al primo coro: non è da escludere che tali momenti ad organico ridotto potessero essere affidati ad un gruppo di cantori solisti anziché al coro completo. Analogamente a quanto rilevato nel *Kyrie* a proposito dell'apertura di ciascuna sezione, anche in questo caso tale tripartizione è sicuramente indotta dall'organico prescritto di dodici voci, mentre una conferma della diversa concezione compositiva di questa parte giunge anche dalla *Spartitura de Bassi*. A differenza, infatti, del consueto sistema di notazione per l'organo rappresentato dalla sovrapposizione in partitura delle linee di basso dei tre rispettivi cori (alla maniera di un basso seguente), in ciascuna delle sezioni centrali del *Credo* è invece fornita la partitura completa delle quattro voci dei cori di volta in volta interessati.⁵⁹ Questo elemento è di

⁵⁸ Lo stesso Antegnati, nei suoi due libri di messe a sei e otto voci, ricorre sistematicamente ad una riduzione d'organico per il momento centrale del *Credo*, secondo tipologie di volta in volta differenti.

⁵⁹ I mottetti *Virgo prudentissima* e *Consolamini populi*, come il *Kyrie I* della *Missa Borromea*, illustrano bene il più comune sistema: essendo l'apertura di queste tre composizioni affidata alla voce di Tenor del primo coro, le note di questa voce occupano sistematicamente il primo dei tre righi della *Spartitura* (che ospiterà poi le note del Bassus I), nello stile del basso seguente. Invece, i mottetti *Decantabat populus* ed *Ego sum qui sum*, così come le canzoni francesi *La Patta* e *La Marca* (composizioni aperte dal *primus chorus*), impiegano prima dell'ingresso del secondo coro – da cui poi si dipana l'usuale sovrapposizione dei righi di basso dei tre cori – una partitura in miniatura che distribuisce sui tre righi, in maniere sempre diverse, tutte e quattro le voci che aprono la composizione. Tale soluzione, mostrando le entrate delle quattro voci che compongono il primo coro, mira a fornire una guida per l'accompagnamento organistico della composizione, probabilmente da estendersi anche agli altri cori, e rappresenta un'interessante testimonianza sulla prassi esecutiva dell'epoca. Se in queste riduzioni polifoniche le entrate delle varie voci sono distinguibili tramite i relativi cambi di chiave, elemento grazie al quale è possibile individuare successivamente anche l'ingresso degli altri cori, va segnalato come nel caso di *Ego sum qui sum* ogni rigo presenti anche il nome di ciascuno dei cori nel momento in cui fa il suo ingresso nella composizione. In sostanza, anche la *Spartitura de Bassi*, condividendo con numerose altre raccolte dell'epoca l'impiego di molti dei vari sistemi di notazione dell'accompagnamento in uso prima del definitivo avvento del basso continuo, concorre a mostrare come l'intera raccolta, ben radicata nella tradizione compositiva rinascimentale, si collochi altresì in quella fase di transizione a cui abbiamo più volte accennato. Sull'argomento è

particolare rilievo, poiché se da un lato comprova la possibilità di una destinazione prettamente organistica dell'accompagnamento di questi momenti, dall'altro, vista la scarsità di informazioni inerenti la prassi esecutiva contenute nel *Liber XIII*, avvalora anche l'ipotesi che, qualora utilizzati, gli strumenti sostenessero – raddoppiandole – le parti vocali, dal momento che le partiture complete del basso organistico riproducono in maniera sostanzialmente fedele le linee melodiche delle voci.⁶⁰

Terminato l'importante momento centrale, troviamo le tre compagini entrare sfalsate in corrispondenza del versetto «Et iterum», in maniera simile, ma speculare, a quanto incontrato all'inizio del *Gloria*. Da questo punto in poi, combinando in modo differente le forze corali a disposizione, i versi successivi si dipanano fino a raggiungere la fase finale in cui brevi frasi sempre più incalzanti sulle parole «et vitam venturi saeculi» conducono i tre gruppi ai vocalizzi discendenti dell'«Amen» conclusivo.

d) *Sanctus*

Questa sezione della messa mostra una forte tendenza alla varietà di stili e di soluzioni compositive, nonostante il testo del *Sanctus* sia molto più conciso delle due parti precedenti. Gli episodi iniziali rappresentano per certi versi una sintesi tra quanto impiegato nel *Kyrie* e nel *Gloria*: da un lato lo stile più propriamente imitativo del *Christe* trova nello sviluppo del primo soggetto (un breve melisma ascendente/discendente di semiminime su «Sanctus») l'idea unitaria che lega progressivamente le tre voci più acute del I coro anche a quelle degli altri due, dall'altro, l'impiego congiunto delle tre compagini che uniscono le rispettive omoritmie in corrispondenza di «Pleni sunt coeli» ripropongono il contrasto di compatte *textures* già sperimentate in molti passi del *Gloria* (esempio 12).

sempre valido l'importante contributo di I. HORSLEY, *Full and Short Scores in the accompaniment of Italian Church music in the Early Baroque*, «Journal of the American Musicological Society», 30 (1977), pp. 466-499. Si veda inoltre J. KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, Oxford University Press, Oxford 1999, pp. 367-375.

⁶⁰ Se complessivamente la lezione contenuta nella *Spartitura de Bassi* si attiene a quella dei libri-parte vocali, vi sono tuttavia alcune varianti che, per quanto piuttosto comuni in questo genere di pubblicazioni, è opportuno segnalare. Tra quelle che occorrono con maggior frequenza bisogna ricordare, in particolare, lo scioglimento di *ligaturae* (presenti nei libri-parte vocali, ma che andrebbero a trovarsi a cavallo di due misure nella *Spartitura*), l'inserzione di alterazioni non esplicitate nelle parti vocali, o ancora, vista l'assenza di testo, il frazionamento di alcune figure o la differenziazione di alcuni raggruppamenti ritmici rispetto al modello vocale.

Philomusica on-line 15/1 (2016)

The image displays a musical score for a choir, consisting of nine vocal parts labeled C I, A I, T I, B I, C II, A II, T II, B II, C III, A III, T III, and B III. Each part is written on a five-line staff with a treble or bass clef and a common time signature. The lyrics are 'Sanc - - - tus' and 'Sanc - - - tus'. The score is arranged in three groups of three parts each. The first group (C I, A I, T I, B I) has lyrics 'Sanc - - - tus' and 'Sanc - - - tus'. The second group (C II, A II, T II, B II) has lyrics 'Sanc - - - tus' and 'Sanc - - - tus'. The third group (C III, A III, T III, B III) has lyrics 'Sanc - - - tus' and 'Sanc - - - tus'. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The vocal lines are written in a style that suggests a choral setting, with some parts having longer notes and others having shorter notes. The lyrics are placed below the notes, with hyphens indicating syllable placement.

Esempio 12

Un'altra particolarità di questo movimento è la sua tripartizione, come abbiamo anticipato, al centro della quale spicca il *Benedictus*, racchiuso tra la prima sezione comprensiva del *Pleni sunt* e del primo *Osanna*, e la terza con la ripresa dell'*Osanna*. La tradizionale suddivisione del testo mette in particolare risalto il *Benedictus*, nel quale Antegnati opera una nuova riduzione dell'organico.⁶¹ In questo caso, però, anziché affidare il testo ad un coro soltanto, egli opta per la scrittura di un piccolo mottetto a tre parti che coinvolge le voci di Cantus di ciascun coro; il particolare effetto di questa polifonia si realizza in una dimensione acustica nuova rispetto, ad es., alle sezioni centrali del *Credo*: là le quattro voci appartenenti ad un unico coro assicuravano un suono compatto, qui i tre Cantus, maggiormente distanziati, 'distribuiscono' il suono in uno spazio più ampio. Anche in questo caso la lettura della *Spartitura de Bassi* conferma la singolarità di questo breve momento, poiché anche questa sezione è notata tramite una partitura completa delle tre voci superiori coinvolte.

e) *Agnus Dei*

In conclusione del ciclo dell'*Ordinarium*, l'*Agnus Dei* è costituito da un'unica sezione secondo l'usanza veneta. A ciascuno dei tre cori è affidata sistematicamente un'invocazione, similmente a quanto già visto nel *Kyrie*: al primo coro che intona l'intero testo «*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis*», risponde il secondo riprendendo le stesse parole, ma con materiale musicale nuovo; analogamente è trattato il terzo coro a cui è affidata l'ultima invocazione, mentre in corrispondenza del «*dona nobis pacem*» i tre cori si riuniscono fino alla conclusione. L'assenza di elementi motivici che migrando tra le voci dei vari cori creino coesione all'insieme, è ciò che distingue il movimento conclusivo dell'*Ordinarium* da quello di apertura. Anche le ultime misure, poi, meritano un commento, poiché la chiusura dell'*Agnus Dei* appare decisamente più accordale e statica di quanto visto a conclusione del *Kyrie I*. Tale trattamento, tuttavia, non intacca l'autonomia delle voci e se è vero che occasionalmente si possono riscontrare raddoppi di note tra le singole parti – conseguenza inevitabile di una scrittura accordale così massiccia – le entrate ravvicinate dei tre cori su una stessa idea musicale, similmente a quanto accadeva in apertura del *Gloria*, sfruttano le sovrapposizioni differenziate della cellula ritmica iniziale (semibreve puntata seguita da minima) per garantire un risultato sonoro spazialmente articolato (esempio 13).

⁶¹ Va ricordato come il compositore non fosse nuovo a questo tipo di soluzioni. Nelle già menzionate messe a sei e otto voci il *Benedictus* è sempre trattato con una riduzione dell'organico e l'impiego di procedimenti canonici.

I mottetti

Il gruppo centrale della raccolta è costituito dai mottetti. È da premettere che l'eventuale identificazione della fonte liturgica dei testi non implica automaticamente che l'esecuzione di un determinato mottetto avvenisse in quel preciso momento liturgico. Come già sottolineato da Jerome Roche,⁶² il mottetto era infatti un genere musicale che poteva assolvere a funzioni diverse, da quella più strettamente liturgica a quella paraliturgica, magari in contesti genericamente devozionali.⁶³ Dei sette mottetti presenti nel *Liber XIII*, solo per due di essi non è stato possibile identificare la provenienza liturgica dei testi, mentre nei restanti casi, ad eccezione della sequenza di Pentecoste *Veni Sancte Spiritus*, si tratta di antifone o di responsori dell'Ufficio. In particolare, *Virgo prudentissima* coincide con l'antifona al *Magnificat* dei primi vesperi della festa dell'Assunzione (CAO 5454),⁶⁴ se si eccettua l'omissione da parte del compositore delle parole *Filia Sion*, con cui si apre la seconda frase del componimento gregoriano. È singolare notare come Antegnati riprenda di quest'ultimo anche la melodia, che sin dalle prime misure riecheggia tra i diversi cori, sebbene trasposta da *re* per bequadro⁶⁵ a *sol* per bemolle, modo di impianto del mottetto. Nonostante essa non sia impiegata integralmente, prevalendo dalla seconda metà del brano una condotta musicale svincolata dal *cantus prius factus*, è plausibile che la sua presenza ne consigliasse l'esecuzione nel momento liturgico originario, vista la relativa brevità del mottetto⁶⁶ e considerando come l'organico scelto dal compositore ben si sarebbe sposato con il grado di solennità della festa dell'Assunzione.⁶⁷ Anche

⁶² J. ROCHE, *Liturgical aspects of the motets of Andrea Gabrieli published in 1565 and 1576*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, atti del convegno internazionale, Venezia, 16-18 Settembre 1985, a cura di F. Degrada, Olschki, Firenze 1987, pp. 215-229: 216.

⁶³ Un indizio di ciò parrebbe trovarsi già in apertura della lettera dedicatoria apposta al *Liber XIII*, se intendessimo alla lettera le seguenti parole: «Musica haec decantanda inter Missarum solemniam [...]». Ringrazio qui la dott.ssa Concetta Pennuto del Centre d'Études Supérieures de la Renaissance di Tours per la disponibilità con cui mi ha aiutato nella traduzione della lettera dedicatoria.

⁶⁴ C. MARBACH, *Carmina scripturarum scilicet antiphonas et responsoria ex Sacro Scripturae fonte in libros liturgicos Sanctae Ecclesiae Romanae derivata*, Fr. Xav. Le Roux, Straßburg 1907 (ed. anast. Olms, Hildesheim 1994), p. 275.

⁶⁵ La melodia liturgica parafrasata da Antegnati è stata confrontata con quella desunta da una stampa veneziana post-tridentina, uscita dalle officine Giunta circa un ventennio prima del *Liber XIII*. Si tratta del *Manuale chorile [...] Ex Breviario Romano novissime reformato. Ad novamque Kalendarii restitutionem impressum*, Giunta, Venezia 1585. L'esemplare consultato è conservato presso l'archivio capitolare del Duomo di Faenza. Ringrazio il dott. Marco Mazzotti, archivista del Duomo di Faenza, per la gentilezza con cui ha messo a mia disposizione la stampa giuntina.

⁶⁶ J. ROCHE, *I mottetti di Frescobaldi e la scelta dei testi nel primo Seicento*, in *Girolamo Frescobaldi nel IV Centenario della Nascita*, atti del convegno internazionale di studi, Ferrara, 9-14 Settembre 1983, a cura di S. Durante e D. Fabris, Olschki, Firenze 1986 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 10), pp. 153-161: 153. Si veda inoltre ROCHE, *Liturgical aspects*, p. 219.

⁶⁷ L'insieme di queste caratteristiche avvalorava l'ipotesi che l'esecuzione di questo mottetto durante i vesperi potesse sostituire la ripresa dell'antifona gregoriana dopo il Canto, similmente a quanto ipotizzato da Jerome Roche a proposito dei mottetti di Palestrina e Victoria costruiti su testi provenienti da antifone al *Magnificat*. Cfr. ROCHE, *Liturgical aspects*, p. 219. Un'ulteriore

in *Ecce sacerdos magnus*, già dalle prime misure, è assunta la melodia della prima antifona ai Vespri e alle Lodi del Comune dei confessori pontefici (CAO 2544),⁶⁸ nonostante il testo completo del mottetto derivi in realtà dal capitolo *in natali confessoris pontificis*.⁶⁹ La presenza di questo componimento non appare casuale se si congetture che l'intero *Liber XIII* sia stato assemblato e pubblicato in occasione della beatificazione di Carlo Borromeo; la citazione della melodia liturgica potrebbe avvalorare l'ipotesi di una sua possibile esecuzione durante l'ufficio vespertino: è da notare, tuttavia, come la melodia gregoriana sia evocata dai cori solo nella parte il cui testo corrisponde all'antifona, mentre il mottetto procede successivamente libero da ogni materiale melodico preesistente. L'inserimento da parte del compositore di un *Alleluia* alla fine della parte di testo corrispondente all'antifona – e ripreso in maniera pressoché identica alla fine del componimento – potrebbe essere un segnale della sua possibile collocazione *in tempore paschali*. Al medesimo periodo liturgico rimanda anche *Decantabat populus*,⁷⁰ il cui testo coincide con quello del settimo responsorio della terza domenica dopo Pasqua (CAO 6400),⁷¹ di cui Antegnati mette in musica anche il versetto, oltre al responso. Se, a prima vista, l'unione di questi due elementi sembra suggerire la possibilità che questo mottetto potesse realmente essere eseguito nell'originaria liturgia, in realtà l'assenza della *repentenda* e il fatto che non fosse, in genere, prevista polifonia nel rito del Mattutino⁷² rendono difficile crederlo; è più probabile che questa composizione si prestasse ad essere eseguita in generale durante tutto il periodo pasquale.⁷³ Similmente, è difficile pensare che *Ego sum qui sum* potesse rispettare la collocazione prevista dall'Ufficio, essendo il suo testo costituito dall'unione della prima e della terza antifona del Mattutino in *Dominica Resurrectionis* (CAO 2599 e 2572):⁷⁴ anche in questo caso è probabile una sua collocazione proprio durante il giorno di Pasqua. È interessante notare, poi, come l'*Alleluia* che chiude le due antifone gregoriane venga impiegato dal compositore in modo da delineare chiaramente la struttura

conferma di tale prassi sostitutiva proviene dalle parole di Adriano Banchieri dove egli suggerisce che «[...] dopò il detto cantico suonasi una francese overo mottetto come più piace»; cfr. A. BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Eredi di Giovanni Rossi, Bologna 1609 (rist. anast. Forni, Bologna 1968), p. 20 («Ottava conclusione dilucidata»).

⁶⁸ MARBACH, *Carmina scripturarum*, p. 297.

⁶⁹ *Manuale chorile*, c. 193v.

⁷⁰ Il testo di questo responsorio ha ricevuto frequenti attenzioni da parte di compositori sia di area veneta sia milanese tra XVI e XVII secolo. Si veda in proposito D. TORELLI, *Benedetto Binago e il mottetto a Milano tra Cinque e Seicento*, LIM, Lucca 2004 (Quaderni dell'archivio per la storia della musica in Lombardia, 3), pp. 119-120.

⁷¹ MARBACH, *Carmina scripturarum*, p. 35. In realtà, l'*incipit* del testo musicato da Antegnati si discosta leggermente dalla lezione gregoriana, recitando «Decantabat populus Israel» anziché «Decantabat populus in Israel».

⁷² ROCHE, *I mottetti di Frescobaldi*, p. 153 unitamente a ROCHE, *Liturgical aspects*, p. 224.

⁷³ ROCHE, *I mottetti di Frescobaldi*, p. 155.

⁷⁴ MARBACH, *Carmina scripturarum*, pp. 60 e 63, unitamente a ROCHE, *Liturgical aspects*, p. 223.

della composizione, dal momento che in entrambi i casi è intonato sullo stesso materiale musicale con l'aggiunta di una breve e diversa coda conclusiva.

Quanto ai due testi restanti, per i quali non è possibile al momento stabilire una fonte liturgica precisa, non è improbabile che siano il prodotto di una centonizzazione. A ben guardare, infatti, sia *Consolamini populi* sia *Ioseph Iesu Christi pater*, sembrano essere costituiti dall'unione di materiali di provenienza diversa, anche non strettamente scritturale, a riprova della libertà di cui godevano i compositori nella scelta e nella manipolazione dei testi tra XVI e XVII secolo.⁷⁵ Di *Consolamini populi*⁷⁶ colpisce la somiglianza, quando non la diretta provenienza, di alcuni suoi versetti con la salmodia o con alcune antifone. In particolare, la presenza di espressioni come «venite exultemus» richiama alla mente il Salmo 94, l'invitatorio, mentre l'espressione «datus est nobis» rimanda all'antifona d'introito *Puer natus est nobis* per la messa di Natale.⁷⁷ Inoltre, verso la metà del testo, sorprendono le affinità con il Salmo 150, rintracciabili nelle parole inerenti la voce o gli strumenti musicali («in tubis ductilibus, in cordis et vocibus, in organis benesonantibus»). A dispetto dell'assenza di una precisa fonte liturgica, la tematica del testo associa questo mottetto al periodo natalizio, a cui appartiene, infine, anche *Ioseph Iesu Christi pater*.⁷⁸ In quest'ultimo, ai primi quattro versi dall'esplicito impianto trocaico, ne seguono altri due liberi da schemi metrici e più tipicamente biblici, ma intimamente legati ai precedenti nonostante la diversa natura e provenienza. Dei versi di apertura è di notevole interesse il contenuto, se si considerano le problematiche teologiche suscitate dall'esplicito riferimento alla paternità di Giuseppe,⁷⁹ elemento che rende difficile immaginare un'esecuzione in sede liturgica di questo mottetto. Piuttosto, la caratteristica accentuazione e il contenuto dei versi iniziali potrebbero rimandare, sia come provenienza del materiale che come destinazione e fruizione del componimento, ad un contesto devozionale, magari in seno ad una confraternita laicale.⁸⁰

Al di là dei possibili momenti in cui poteva avvenire l'esecuzione di questi mottetti, è comunque importante sottolineare come tra essi non vi siano testi che si riferiscano ad usi liturgici particolari, propri di una comunità religiosa,

⁷⁵ ROCHE, *Liturgical aspects, passim*.

⁷⁶ Si riporta di seguito il testo del mottetto, ammodernandone la grafia ed inserendo la punteggiatura: «Consolamini populi omnes et exultate, quia venit dies exultationis. Ecce, pastor bonus datus est nobis, cuius adventu montes exultant ut arietes, et colles sicut agni ovium: salvabit enim nos populum suum et oves pascuae eius. Venite, exultemus omnes et iubilemus pastori nostro, in psalmis iubilationis, in tubis ductilibus, in cordis et vocibus, in organis benesonantibus. Omnis spiritus laudet eum et audiant eum omnes fines terrae».

⁷⁷ MARBACH, *Carmina scripturarum*, p. 306.

⁷⁸ «Ioseph Iesu Christi pater / summa gratia fuit dignus / primus enim vidit natum, / quem canebat millia millium / angelorum, sic psallebant: / Sanctus, sanctus est hodie natus».

⁷⁹ Ringrazio il dott. Daniel Saulnier del Centre d'Études Supérieures de la Renaissance di Tours, per la preziosa segnalazione e per la cortesia nel fornirmi numerose indicazioni riguardo ai testi qui esaminati.

⁸⁰ Non è escluso, viste le caratteristiche metriche, che la quartina iniziale possa anche essere di origine medievale; cfr. ROCHE, *I mottetti di Frescobaldi*, p. 159.

o direttamente circoscrivibili a realtà locali; al contrario, e sicuramente anche per favorirne la diffusione, sono tutti ascrivibili a festività o periodi dell'anno liturgico di particolare solennità – come il Natale, la Pasqua, la Pentecoste o le feste della Vergine – celebrati universalmente in ambito cattolico.⁸¹ Non resta quindi che osservare più da vicino, dal punto di vista musicale, due di questi componimenti, scelti in ragione del tipo di organico impiegato dal compositore.

a) *Veni Sancte Spiritus*

Il testo del mottetto, come già anticipato, è quello dell'omonima sequenza per la festa di Pentecoste,⁸² elemento di particolare rilievo se si pensa al corrispettivo componimento gregoriano e alle sue modalità esecutive. Essendo il testo costituito da dieci strofe di tre versi ciascuna, se Antegnati avesse concepito questo mottetto per un doppio coro, sarebbe stato lecito aspettarsi una realizzazione policorale risolta in un dialogo costante dal chiaro stampo antifonico. Ma proprio la presenza del terzo coro 'scompagina',⁸³ o per meglio dire amplia, questa possibilità offrendo all'autore maggiori opportunità nell'architettura musicale della composizione. Nonostante i tre versi di ogni strofa rendano comunque questo testo poetico particolarmente adatto ad un'intonazione a tre cori (con un'uniforme ripartizione dei versetti tra i vari gruppi), uno sguardo d'insieme alla polifonia mostra tuttavia come Antegnati preferisca muoversi all'interno di una struttura libera: non prevale un criterio unico nella ripartizione del testo, ma al contrario la ricchezza di mezzi adottati, in relazione alla lunghezza della sequenza, dimostra le potenzialità dell'organico di dodici voci suddivise in tre cori.

La pluralità di soluzioni è testimoniata sin dai primi versi quando al primo coro, che apre la composizione intonando il primo versetto, rispondono prima il secondo e poi il terzo, enunciando ciascuno due versetti consecutivi; poco oltre, dopo una momentanea unificazione dei primi due gruppi sulle parole «veni lumen cordium», è introdotto un episodio in tempo ternario⁸⁴ in

⁸¹ ROCHE, *Liturgical aspects*, pp. 215 e 225.

⁸² Pur nell'assenza di riferimenti alla melodia liturgica gregoriana, l'intonazione dell'intero testo depone a favore della sua collocazione all'interno della liturgia di Pentecoste.

⁸³ Si ricorda che in questo mottetto il *secundus chorus* figura come acuto nei confronti del *primus* notato in chiavi naturali e del *tertius* che rappresenta un coro grave.

⁸⁴ Nella *Missa Borromea* l'unico segno di *mensura* impiegato era il ♩ , segno utilizzato anche in apertura di tutti i mottetti. In alcuni di essi (*Veni Sancte Spiritus*, *Consolamini populi* e *Decantabat populus*) non mancano comunque episodi in tempo ternario, tutti notati tramite il segno ♩ . L'unica eccezione è rappresentata dal mottetto *Ego sum qui sum*, in cui l'episodio ternario è introdotto dalla sola cifra 3. Nelle canzoni strumentali, invece, il segno di *mensura* adottato è il ♩ . Tra queste soltanto *La Marca* presenta un episodio (ripetuto) in tempo ternario, notato anch'esso tramite la sola cifra 3. Gli stessi segni sono ripresi anche dalla *Spartitura de Bassi*, ma va segnalato come nella prima occorrenza ternaria del mottetto *Veni Sancte Spiritus* compaia, senza specificazione di segno di *mensura*, la sola indicazione ♩ , adottata anche nel mottetto *Ego sum qui sum* in luogo della cifra 3 delle parti vocali. Sull'argomento si rimanda al contributo di D. SABAINO, *Ancora sul dilemma 'Tripla o Sesquialtera' nel repertorio sacro tardo-rinascimentale. Nuove osservazioni tra ecdotica, semiografia e prassi esecutiva*, in *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, a cura di S. Campagnolo, LIM, Lucca 2000 (Didattica della filologia musicale, 2), pp. 69-83.

cui le tre compagini entrano una di seguito all'altra facendo riecheggiare ad altezze musicali diverse, ma tramite figurazioni melodico-ritmiche simili, le parole «*Consolator optime*». A seguito dell'episodio ternario, i versetti sono invece distribuiti in maniera equilibrata tra i tre gruppi vocali che si alternano rispondendosi l'un l'altro su materiale musicale sempre diverso, fino a raggiungere le parole «*o lux beatissima*», preludio ad un vero e proprio 'tutti' posto in corrispondenza dei versetti «*reple cordis intima tuorum fidelium*». Se la strofa che segue è interamente esposta dal coro secondo, e per le due successive gli altri due cori si alternano ad ogni verso, a partire dall'ultimo verso della penultima strofa le entrate dei cori si fanno più ravvicinate e conducono a pieno organico verso la conclusione; quest'ultimo episodio è introdotto da un'altra sezione in tempo ternario molto simile alla precedente, in cui i tre cori riprendono ciascuno le parole «*da perenne gaudium. Amen*».

Emerge come l'idea portante di questo mottetto risieda proprio nella molteplicità di strutture elaborate, a fronte delle alternative offerte, ma non recepite, dal modello gregoriano: si palesa una costruzione libera, incentrata maggiormente sul contrasto tra i tre gruppi corali piuttosto che un preciso schema formale. La scelta di uno stile prevalentemente omoritmico permette di raggiungere un equilibrio della trama sonora dove il susseguirsi di accordi non si risolve mai in una sterile verticalità. Anche questo mottetto si caratterizza infatti per quell'attenzione nel mantenere una certa indipendenza nella condotta delle voci, riscontrabile non solo negli episodi collettivi ma soprattutto negli episodi affidati ad un singolo coro, nel momento in cui almeno una delle voci si differenzia dalle altre per il suo profilo ritmico-melodico. Complessivamente i cori sono ancora una volta trattati con criteri di parità, e una conferma giunge proprio da quei passi in rapida alternanza che si producono in corrispondenza di versetti di tipo simile,⁸⁵ o, all'opposto, in quei momenti in cui l'organico al completo reitera lo stesso verso.⁸⁶ Tuttavia il passaggio che riportiamo nell'esempio 14 è degno di nota poiché con i suoi movimenti di semiminime si distingue nettamente dalla condotta generale del resto del mottetto.

⁸⁵ Come ad esempio: «*Lava quod est sordidum / Riga quod est aridum / Sana quod est saucium*», o anche «*Flecte quod est rigidum / Fove quod est frigidum / Rege quod est devium*».

⁸⁶ Come «*Consolator optime*», oppure «*Da perenne gaudium*».

37

C II In la - bo - - - - - re re - qui - es

A II In la - bo - - - - - re re - qui - es

T II In la - bo - - - - - re re - qui - es

B II In la - bo - - - - - re re - qui - es

Esempio 14

Nonostante questa 'anomalia' ornamentale sia interpretabile come 'sottolineatura' musicale delle parole «In labore requies», non sembra casuale che questo passaggio sia stato affidato al secondo coro (quello che figura come coro 'acuto'), anche se questo singolare esempio, a nostro avviso, non è sufficiente a determinare una vera distinzione di funzioni fra le tre compagini impiegate.

b) *Decantabat populus*

Se la *Missa Borromea* è un esempio di come un coro grave (il terzo) si contrapponga ad altri due cori notati in chiavi naturali, il mottetto *Decantabat populus* è invece un caso simile, ma di segno opposto, dal momento che Antegnati tratta il primo coro come acuto rispetto al secondo e al terzo in chiavi naturali. Come abbiamo illustrato poco sopra, il testo di questa composizione proviene dal responsorio VII del Mattutino di Pasqua, qui realizzato come *responsum* più *versus* senza soluzione di continuità:

Decantabat populus Israel, alleluia, et universa multitudo Jacob canebat legitime; et David cum cantoribus citharam percutiebat in domo Domini, et laudes Deo canebat: alleluia alleluia.

V. Sanctificati sunt ergo sacerdotes et Levitae, et universus Israel deducebat arcam foederis Domini in iubilo.

Per i molteplici riferimenti al canto e agli strumenti musicali emerge chiaramente come l'intero testo si presti ad essere messo in musica ed è significativo come tali riferimenti sonori siano puntualmente assecondati dal compositore. Sin da subito, infatti, dopo l'*incipit* in stile imitativo affidato al primo coro, e ripreso poche misure dopo dal secondo, la parola «alleluia» è ravvivata da uno scambio ravvicinato tra le tre compagini, che conduce al pieno organico di «et universa multitudo Jacob». Da qui prende avvio un breve episodio affidato al solo primo coro, le cui quattro voci entrano separatamente

sottolineando efficacemente, tramite fioriture di quartine di semiminime, le parole «canebat legitime». In seguito, prima di proseguire con l'intonazione delle parole restanti del responsorio, i tre cori ripetono (con lievi variazioni) l'intero passo appena enunciato attuando uno scambio di ruoli tra il secondo e il terzo coro. Successivamente, ancora sulla ripetizione delle parole «canebat legitime», la figurazione di quartine di semiminime precedentemente sviluppata a quattro voci si estende anche agli altri due cori, producendosi poco dopo in un nuovo rapido scambio dei tre gruppi sulla parola «alleluia».

Un altro momento degno di nota è il breve episodio in tempo ternario che dà voce all'espressione «citharam percutiebat», terminato il quale l'alternanza tra i cori continua fino a raggiungere la fine del *responsum*. Sorprende, tuttavia, come il doppio *Alleluia* che chiude il mottetto non sia musicato in un'ampia sezione a cori riuniti e costituisca solamente un fugace elemento di congiunzione del *responsum* al *versus*, quest'ultimo, parimenti, chiuso da un rapido scambio dei tre cori sulle parole «in iubilo» e da una loro riunificazione solo in corrispondenza delle ultime due misure. È interessante vedere come, a dispetto della tipologia liturgica del testo responsoriale, l'Antegnati non prenda in considerazione la potenziale struttura in esso contenuta data dall'unione di responso e verso, ma preferisca fondere questi due elementi l'uno nell'altro senza soluzione di continuità, privilegiando invece, quasi fosse un 'ritornello', la presenza molteplice nel testo della parola «Alleluia» (compresa la ripetizione operata tra «canebat legitime» e «Et David cum cantoribus»). Se è vero, come già detto, che essa non è mai sviluppata in grandi sezioni, ma appare piuttosto in fuggevoli episodi di dialogo tra cori, è altresì vero che il materiale musicale su cui è modellata presenta sempre caratteristiche simili sia sotto il profilo ritmico sia melodico senza per questo risultare identico. Tutto questo, pur non traducendosi in rigide strutturazioni formali, è un riflesso di quel grado di libertà che guidava i compositori dell'epoca non solo nella scelta dei testi da intonare, ma soprattutto nella loro realizzazione che talvolta, come si può vedere in Antegnati, va al di là degli aspetti formali propri di certi testi liturgici.⁸⁷

Le canzoni francesi

A chiusura della silloge si collocano le tre canzoni strumentali *La Solda*, *La Patta* e *La Marca*. Benchè non si tratti di un caso isolato,⁸⁸ la loro presenza in

⁸⁷ Si veda ROCHE, *I mottetti di Frescobaldi*, p. 153.

⁸⁸ Relativamente alla produzione di compositori bresciani si veda il «Catalogo delle fonti» incluso nell'importante saggio di D. SABAINO, *Contributo ad una precisazione morfologica della canzone polifonica d'insieme: considerazioni analitiche sulle composizioni dei musicisti bresciani del Cinque-Seicento*, in *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*, II, atti del convegno, Salò, 7 ottobre 1990, a cura di R. Cafiero e M. T. Rosa Barezzani, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 1992, pp. 191-235: 197-204; sulla produzione di autori milanesi si rimanda invece all'«Appendice 2: Le raccolte di opere sacre e profane che contengono canzoni strumentali», in TOFFETTI, *Per una bibliografia*, pp. 536-544 e al saggio della stessa autrice nel presente volume.

calce ad una raccolta di musica sacra sembra rispondere anche ad un preciso criterio pratico, dettato dall'intenzione di fornire musica strumentale adeguata al contesto di celebrazioni liturgiche di una certa importanza. Anche se di qualche anno successive, le *Conclusioni nel suono dell'organo* di Adriano Banchieri (Venezia 1609) confermano questa possibilità nel momento in cui l'autore, nell'*Ottava* e nella *Nona conclusione dilucidata*, accenna all'eventualità di eseguire canzoni alla francese sia durante i Vespri, successivamente al *Magnificat*,⁸⁹ che durante la Messa, dopo l'*Agnus Dei*.⁹⁰ Nonostante le parole del monaco olivetano rientrino nel discorso sulla prassi organistica dell'*alternatim*, in cui l'autore enumera i momenti in cui era previsto il suono dell'organo, non è da escludere, per estensione, che nell'ambito di celebrazioni liturgiche di maggiore solennità canzoni alla francese per gruppi di strumenti potessero trovare posto, oltre che nei suddetti momenti, anche all'inizio o alla fine della celebrazione, in quei momenti, cioè, deputati solitamente proprio all'organo. Non appare quindi casuale che queste musiche strumentali siano state inserite in una raccolta che, oltre ad un ciclo di canti dell'*Ordinarium*, contiene anche alcuni mottetti riferibili a festività o periodi tra i più importanti dell'anno liturgico. Il fatto che questi componimenti condividano il medesimo organico previsto anche per le altre polifonie del *Liber XIII*, rafforza l'idea che, qualora eseguite nello stesso contesto di uno dei mottetti o della Messa presenti nel volume, gli stessi strumenti potessero unirsi ai cantori raddoppiandone le voci o sostituendo intere parti in organici vocali inadeguati; ipotesi compatibile con la totale assenza di seppur generiche indicazioni inerenti un'esecuzione tanto con le voci che con gli strumenti.⁹¹ Volendo ora soffermarci su una di queste tre composizioni, prenderemo in considerazione *La Marca*, nuovamente in ragione delle scelte di organico effettuate da Antegnati.

a) *La Marca*

Rispetto alle altre due canzoni, in cui ancora una volta troviamo due cori timbricamente equivalenti contrapposti ad uno di diversa tessitura, nel caso de *La Marca* possiamo rilevare una differente denotazione dello spazio

⁸⁹ «Del Magnificat tocca il primo, e ultimo verso al choro ogni volta però, che nell'Organo non s'alternasse con voci in Musica, et dopò il detto cantico suonasi una francese ovvero mottetto come più piace», BANCHIERI, *Conclusioni*, p. 20.

⁹⁰ «Replicato il secondo Agnus Dei in Choro suonasi una francese, ovvero aria musicale», BANCHIERI, *Conclusioni*, p. 22.

⁹¹ Un'ipotesi simile è espressa da Marina Toffetti a proposito dell'inclusione nella raccolta di *Madrigali a cinque voci de l'Arcimusco don Nicola Vicentino pratico et theorico et inventore delle nuove armonie. Nuovamente posti in luce da Ottavio Resino suo Discepolo. Libro Quinto*, Paolo Gottardo Ponzio, Milano 1572, della canzone strumentale *La Bella* per il medesimo organico. Cfr. M. TOFFETTI, *Le due «Arie di canzon francese per sonar»*. *Riflessioni sulle affinità melodiche e tecnico-compositive in alcune composizioni vocali e strumentali di Marc'Antonio Ingegneri*, in *Marc'Antonio Ingegneri e la musica a Cremona nel secondo Cinquecento*, atti della giornata di studi, Cremona 27 Novembre 1992, a cura di A. Delfino e M. T. Rosa Barezzani, LIM, Lucca 1995 (Studi e Testi Musicali, Nuova Serie, 8), pp. 135-152: 149.

sonoro, acuto-medio-grave, sebbene i gruppi di chiavi in cui sono notati i tre gruppi strumentali siano talvolta di tipo ibrido. Ad uno sguardo complessivo, si nota subito come la canzone condivida con altri componimenti coevi dello stesso tipo molti di quegli elementi 'tipici' di questo genere musicale, più volte messi in luce dagli studiosi.⁹² In essa possiamo infatti individuare tre macrosezioni (secondo lo schema ABB) a cui si aggiunge una breve coda conclusiva. Di queste, poi, la sezione B è a sua volta scindibile in due sottosezioni, la prima delle quali è costituita da un episodio in tempo ternario, che contribuisce a rimarcare la sezionatura formale. L'apertura del brano, affidata al primo coro, è in rigoroso stile imitativo e l'*incipit* di ciascuna voce è come di consueto dattilico. Quest'ultimo elemento, per quanto spesso sopravvalutato come tratto più evidente e dunque distintivo del genere della canzone,⁹³ rappresenta in questa composizione uno degli aspetti portanti, assieme alle possibilità sonore offerte dalla giustapposizione dei tre diversi cori. Oltre ad essere ripreso anche all'entrata degli altri due cori, in cui però viene abbandonato lo stile imitativo, il ritmo dattilico caratterizza, infatti, molti degli episodi che si incontrano nel corso di questa composizione e non manca di manifestarsi anche nella coda conclusiva. L'impiego frequente della cellula ritmica non avviene mai secondo una sola modalità, ma al contrario, il compositore lo utilizza in varie vesti, da quella imitativa a quella accordale, con note ribattute, o coinvolgendo suoni di altezze diverse, o ancora su valori ritmici dilatati. Proprio la ricomparsa dell'elemento dattilico in vari episodi della composizione è ciò che garantisce la coesione della struttura complessiva, nonostante questa si articoli in numerose sezioni chiaramente avvertibili. Come già sottolineato da Daniele Sabaino, l'importanza di questo elemento è «direttamente proporzionale al numero delle voci»⁹⁴ e nella presente canzone gioca un ruolo fondamentale proprio in combinazione con l'organico prescelto. Particolarmente significativi sono infatti quei momenti di frenetico scambio tra i cori, in cui il ritmo dattilico, associato ad una stessa idea dal profilo accordale reiterata più volte dai cori, contribuisce a far risaltare il contrasto sonoro tra le tre compagini (esempio 15).

⁹² Oltre ai capitoli dedicati alla canzone strumentale nei fondamentali studi di D. KÄMPER, *La musica strumentale nel Rinascimento. Studi sulla musica strumentale d'assieme in Italia nel XVI secolo*, ERI, Torino 1976 (ed. orig. *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien*, Böhlau, Köln - Wien 1970) e di E. SELFRIDGE-FIELD, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, ERI, Torino 1980 (ed. orig. *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Basil Blackwell, Oxford 1975), si veda nuovamente il già citato *Contributo* di Daniele Sabaino.

⁹³ SABAINO, *Contributo*, pp. 234-235.

⁹⁴ SABAINO, *Contributo*, pp. 208 e 235.

The image displays a musical score for Example 15, covering measures 54 through 60. The score is arranged in two systems. The first system (measures 54-59) features six staves: C I A I (C1 Alto I), T I B I (T1 Bass I), C II A II (C2 Alto II), T II B II (T2 Bass II), C III A III (C3 Alto III), and T III B III (T3 Bass III). The second system (measures 60-65) features five staves: C I A I, T I B I, C II A II, T II B II, and C III A III. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings, with a '3' indicating a triplet in several measures.

Esempio 15

Nel corso del componimento si assiste ad una condotta musicale molto equilibrata, data dalla sapiente alternanza tra episodi affidati ad un singolo coro e momenti di contrasto tra le tre compagini secondo il dettato gabrieliiano. L'impiego di uno stile di stampo prevalentemente omoritmico più che contrappuntistico-imitativo, unitamente alla relativa brevità degli episodi affidati ai singoli cori, nonché la presenza di momenti di serrato dialogo tra le tre compagini, illustrano chiaramente l'interesse del compositore verso le possibilità timbriche e sonore offerte dalla contrapposizione di tre gruppi

strumentali diversificati, vero elemento di rilievo di questa composizione che, nel complesso, non si discosta dalle caratteristiche costruttive più frequenti di questo genere musicale.

Conclusioni

Benché siano ancora molti gli aspetti di questa raccolta che meriterebbero di essere approfonditi,⁹⁵ ci limiteremo qui ad un'ultima riflessione riguardante la problematica destinazione di questa silloge. La risposta che avevamo dato, pur se in chiave ipotetica, partiva dall'interpretazione di quegli elementi paratestuali della raccolta, come le dediche interne al volume e le rubriche proprie di ciascun componimento, che potevano offrire degli indizi, sia pur talvolta controversi, in relazione alle vicende biografiche del compositore. La considerazione che l'organico previsto per queste musiche non fosse alla portata di tutte le istituzioni religiose – anche se è noto come diverse chiese assumessero musicisti attivi presso altre istituzioni della medesima città o del circondario nel caso di celebrazioni particolarmente importanti (in cui spesso venivano eseguite proprio musiche poliorali)⁹⁶ – porta infatti a chiedersi in quale misura l'impegno esecutivo possa avere influito sulla scelta delle dodici voci da parte di Antegnati. In altre parole, i riferimenti milanesi e bresciani di cui si è parlato in precedenza non paiono casuali se si pensa che tanto presso il Duomo di Milano quanto quello di Brescia la prassi poliorale è ampiamente attestata. Piuttosto sorprende constatare come negli archivi di entrambe le cattedrali non sia conservata alcuna copia del *Liber XIII* (né a stampa né manoscritta),⁹⁷ benché certamente non si possa escludere che ve ne siano state in passato, andate disperse in un momento successivo.⁹⁸ D'altra parte il fatto

⁹⁵ Uno meritevole di ulteriori ricerche e approfondimenti, riguarda i rapporti che intercorsero tra Costanzo Antegnati e il cardinale Federico Borromeo. Sarebbe utile condurre un'indagine volta a chiarire se la pubblicazione del *Liber XIII* fu un'iniziativa autonoma, anche editoriale, del musico bresciano – e dunque se la scelta di dedicare la raccolta al prelo fu dettata da «tutto il rispetto e la venerazione dell'Antegnati per l'Arcivescovo milanese» come vorrebbe il Sartori (e come parrebbe affermare lo stesso Costanzo alla fine della lettera dedicatoria) – o se non fu piuttosto in qualche modo sollecitata da Federico stesso, magari in occasione della beatificazione del cugino Carlo, testimoniando dunque un rapporto tra i due più profondo e duraturo, forse iniziato già all'epoca di Carlo Borromeo, ma per ora documentato solo tramite questa pubblicazione. Inoltre, sarebbe interessante capire quale peso possa aver avuto il nome del Borromeo, oltre che sullo stile musicale dei brani contenuti nella raccolta ed in particolare dell'omonima *Missae*, anche sulla trasmissione e sulla circolazione dell'opera e se quindi non si possa intravedere anche un intento commerciale nella scelta dell'illustre dedicatario. Cfr. SARTORI, *L'Archivio*, p. 29.

⁹⁶ ROCHE, *North Italian Church Music*, p. 17. Tale prassi è ben documentata, per la città di Venezia, in E. QUARANTA, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Olschki, Firenze 1998.

⁹⁷ M. SALA, *Catalogo del fondo musicale dell'Archivio Capitolare del Duomo di Brescia*, EdT, Torino 1984 (Cataloghi di Fondi Musicali Italiani, 3); C. SARTORI, *La cappella musicale del Duomo di Milano. Catalogo delle musiche dell'archivio*, Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano 1957.

⁹⁸ Si pensi, per esempio, alle vicissitudini dell'esemplare della raccolta *Coronae Divinarum Laudum Benedicti Binagi Mediolanen. Ecclesiae S. Gaudentii Novar. Patroni Organici, Quae tribus concinitur vocibus, Liber primus*, eredi di Simon Tini e Filippo Lomazzo, Milano 1604,

che l'unico esemplare completo – anche della *Spartitura de Bassi* – ad oggi conosciuto sia conservato presso l'Archivio Capitolare del Duomo di Piacenza⁹⁹ – altra istituzione in cui l'esecuzione di musiche a più cori è testimoniata dalle numerose composizioni poliorali ivi conservate¹⁰⁰ – non implica automaticamente un'esecuzione di queste musiche in quella sede. Ciò dimostra, tuttavia, come esse potessero essere utilizzate da qualsiasi istituzione, mancando i testi dei mottetti di un riferimento specifico ad una realtà locale piuttosto che un'altra. In questo senso, il fatto che nel Ms. Mus. 16707 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna sia tramandata – insieme ad altre composizioni per lo stesso organico ad opera di diversi autori – anche la *Missa Borrromea* di Antegnati,¹⁰¹ unitamente alla presenza della canzone francese *La Solda* nella *Nova Musices Organicae Tabulatura* del Woltz, indica chiaramente come al di là delle questioni liturgiche, una seppur minima circolazione¹⁰² e fortuna il *Liber XIII* dovette averle, nonostante non siano documentate ristampe successive all'*editio princeps*¹⁰³ (probabilmente a causa del ricco organico richiesto). Visto il favore goduto, almeno in parte, da questa raccolta, vale la pena, per concludere, ricordare alcune parole dello stesso Antegnati quando, nelle lettere dedicatorie rispettivamente apposte alle *Sacrae cantiones*¹⁰⁴ del 1581 e ai già ricordati *Salmi a otto voci* del 1592, afferma:

[...] Questo considerando io già molti anni, sentiva in me non minore inclinazione à componimenti vocali, che al sonare, & fabricare Organi, mia principal professione, come fù sempre della nobil casa de gli Antegnati. La onde quel resto di tempo, che m'era concesso da queste fatiche, aggiungendovisi l'istanza di non poche honorate, & religiose persone, tutto lo spendeva in questo essercitio talmente, che oltre à qualch'altro mio parto già qualche mese dato in luce, ne nasce questo presente ch'è de' Motetti à voci pari.[...]

appartenuto all'archivio musicale della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano e oggi conservato presso la British Library di Londra. Cfr. TORELLI, *Benedetto Binago*, pp. 33-34.

⁹⁹ Come già ricordato dal Sartori, il *Liber XIII* faceva parte di un primo gruppo di musiche donate dall'allora vescovo di Piacenza Claudio Rangoni alla Cappella della Cattedrale. Sul frontespizio di ogni libro-parte compare infatti la seguente dicitura manoscritta: *Claudius Rangonus Episcopus dono dedit ecclesiae*. Cfr. SARTORI, *L'archivio*, pp. 28-29; cfr. anche F. BUSSI, *Piacenza, Archivio del Duomo: catalogo del fondo musicale*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1967 (*Bibliotheca Musicae*, 5), p. 8, unitamente a F. BUSSI, *Due importanti fondi musicali di Piacenza: la Biblioteca-Archivio Capitolare del Duomo e la Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica «Giuseppe Nicolini»*, s.e., Piacenza 1971, p. 9.

¹⁰⁰ BUSSI, *Piacenza, Archivio, passim*.

¹⁰¹ Come segnalato in CARVER, *Cori spezzati*, p. 252, dei tre libri corali che compongono questo manoscritto il primo è andato perduto.

¹⁰² Sarebbe interessante anche capire come mai, di tutta la raccolta, allo stato attuale delle ricerche, sembra siano state recepite solo queste due composizioni.

¹⁰³ MISCHIATI, p. 33.

¹⁰⁴ *Sacrae cantiones, vulgo motecta, paribus vocibus cantandae; Nuper in lucem editae. Constantio Antegnato brixiano modulatore. Quatuor vocum*, Vincenzo Sabbio, Brescia 1581; cfr. MISCHIATI, pp. 35-38 e il saggio di Ornella Guidi in questo stesso volume.

[...] Benche quando mi diedi allo studio di questa nobile arte, lo facessi particolarmente, perche conoscevo essere ella necessaria molto alla professione mia di frabricare e suonare li organi, volendo ciò fare come si deve. Et se bene mi doveva bastare à ciò la Theorica di essa arte, tuttavia mi lasciai pian piano adescare dalla dolcezza, ch'io gustavo nella pratica à comporre hor'una cosa, hor'un'altra. [...]

Se da queste parole traspare come il compositore intendesse l'attività compositiva in maniera funzionale alla sua «principal professione» di costruttore d'organi, in realtà essa andava ben oltre un mero esercizio tecnico¹⁰⁵ e, al contrario, rappresentava un aspetto complementare e totalmente integrante della sua poliedrica personalità, non meno importante di altri, cui finora è stata rivolta maggiore attenzione.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Una conferma in tale senso può essere vista anche nella presenza, in diverse raccolte dell'epoca, di numerose sue composizioni sia vocali che strumentali. Cfr. DEL SILENZIO, *ad indicem*.

¹⁰⁶ M. SALA, *La fortuna critica degli Antegnati*, in *Gli Antegnati. Studi e documenti*, pp. 63-72.

Francesco Pezzi ha compiuto gli studi in Musicologia presso l'Università degli Studi di Pavia (sede di Cremona), conseguendo nel 2010 la laurea specialistica, con un'edizione critica degli inni vespertini di G. M. Asola (1585). Successivamente ha lavorato presso il Centre d'Études Supérieures de la Renaissance di Tours, collaborando a vari progetti editoriali dell'istituto. Attualmente è iscritto ad un dottorato di ricerca in musicologia presso l'Università di Augsburg, preparando una dissertazione sui rapporti musicali tra la città di Augsburg e Venezia tra Cinque e Seicento. Nel 2014 è stato borsista presso l'Istituto Storico Germanico di Roma.

Francesco Pezzi studied musicology at the University of Pavia (Italy). He achieved a Master's degree in 2010 presenting a critical edition of the vesper hymns of G. M. Asola (1585). Afterwards, he worked at the Centre d'Études Supérieures de la Renaissance in Tours (France), being involved in several editorial projects of the Institute. He is currently a PhD candidate at the University of Augsburg, preparing a dissertation about the musical relationships between the cities of Augsburg and Venice at the end of the Renaissance. In 2014, he obtained a research-scholarship of the German Historical Institute in Rome.