

## **Le *Sacrae Cantiones* a 4 voci di Floriano Canale (1581)**

**Marcello Mazzetti – Livio Ticli**

PALMA CHORALIS® - Gruppo di Ricerca & Ensemble di Musica Antica  
palmachoralis@gmail.com

§ Questo contributo intende portare avanti gli studi di Oscar Mischiati (1985, 1991) sulla Congregazione dei Canonici Regolari del Ss. Salvatore partendo dall'analisi delle *Sacrae Cantiones* a 4 voci (1581) di Floriano Canale. L'analisi bibliografica ha permesso di rilevare, a livello quantitativo e qualitativo, il ruolo particolare della raccolta all'interno della produzione di Vincenzo Sabbio. Allo stesso modo, lo studio dei paratesti ha offerto la possibilità di contestualizzare la stampa sia nel contesto particolare della Congregazione sia nella più ampia produzione musicale bresciana. Per quanto concerne le fonti testuali, le caratteristiche stilistiche e le tecniche compositive impiegate nella raccolta, di cui si dà ampio resoconto in previsione dell'edizione critica dell'intero *corpus* canaliano, emerge l'assoluta necessità di una indagine a più ampio respiro del panorama mottettistico post-tridentino prima dell'avvento del basso continuo.

§ This article aims to continue Oscar Mischiati's studies (1985, 1991) about the Congregation of *Canonici Regulares Ss. Salvatoris*, analysing four-voice *Sacrae Cantiones* (1581) by Floriano Canale. Through a Textual Criticism approach, we point out the essential role which this collection plays within Vincenzo Sabbio's production. By studying and drawing comparisons between paratexts, we contextualise the print within the Congregation's environment and the coeval music production from Brescia, as well. Textual sources, stylistic features and composition techniques employed – which we discuss extensively in preparation for the critical edition of Canale's *opera omnia* –, show the importance to further investigate the post-Tridentine Motet before the *Basso Continuo* Age.

All'Ill.mo Rev. D. Amerigo Barbieri  
parroco di San Giovanni Evangelista di Brescia  
patrono, estimatore e difensore delle Arti

**A**NCORA troppo poco si conosce a proposito di Floriano Canale e della sua poliedrica attività che, come si evince da una rapida scorsa ai titoli delle opere pervenuteci, spazia dalla trattatistica relativa alle arti cosiddette 'meccaniche' quali medicina, chimica, agricoltura e caccia,<sup>1</sup> fino ad opere più spiccatamente 'liberali' – fra cui la musica – e di natura teologico-pastorale.<sup>2</sup>

\* Il presente contributo scaturisce da un dialogo relazionalmente integrato fra gli scriventi quale frutto dell'applicazione dei principi armonici alla ricerca e, dunque, prodotto 'extra-se', generato dal moto perpetuo di *concordia/discors*: in quanto tale, risulta impossibile, nonché distruttiva e in-harmonica, una qualsivoglia distinzione interna a questo lavoro. Sul sito web [www.palmachoralis.org](http://www.palmachoralis.org) saranno messi a disposizione alcuni file audio con musiche della raccolta in oggetto.

<sup>1</sup> È curioso riscontrare come l'argomento del manuale di F. CANALE, *De' secreti universali raccolti et sperimentati da Florian Canale Bresciano; trattati nove; ne' quali si hanno rimedij per tutte le infermità de' corpi humani come anco de' Cavalli, Bovi et Cani. Con molti secreti appertinenti all'Arte Chemica, Agricoltura, et Caccie, come nell'Indice Alfabetico*, Pietro Bertano, Venezia 1613, nel quale è dichiarata una conoscenza sperimentale e diretta del Nostro circa le materie trattate, sia in palese contrasto (o almeno denunci la classica divergenza fra norma e prassi) con la delibera del capitolo generale della congregazione del 1574 (Bologna, Archivio di Stato, Demaniale, 175/2622 c. 234: «De mecanicis arti bus non exercendis») in cui si proibiva l'esercizio delle arti meccaniche ai canonici, impartendo una grave condanna a quei superiori che avessero permesso tale negotium: «[...] poenam gravioris culpa imponimus et canonicis et fratribus, qui mecanicas artes exercuerint [...]. Praelati si permiserint, priventur officio suo»; cfr. O. MISCHIATI, *La prassi musicale presso i canonici regolari del Ss. Salvatore nei secoli XVI e XVII e i manoscritti polifonici della biblioteca musicale di «G. B. Martini» di Bologna*, Torre d'Orfeo, Roma 1985 (Istituto di paleografia musicale. Pubblicazioni del Corso Superiore di Paleografia e Semiografia Musicale dall'Umanesimo al Barocco. Documenti, 2), p. 126.

<sup>2</sup> A puro intento orientativo si fornisce una rassegna bibliografica delle opere extra musicali del Nostro che, per le finalità del presente contributo, non si può ritenere esaustiva: F. CANALE, *De pia orandi ratione, eiusque fructibus: exemplo saluberrimi ferè cuiuslibet precatationis modi ad salutarem exercitationem adiecto. Ut liber, practica orationis vocalis dici possit. D. Floriano Canali Brix. Canon. Regulari, ex familia S. Ioan. Euang. Congreg. Diui Saluatoris auctore*, Policreto Turlino, Brescia 1589; ID., *Breui et facili modi per ben confessarsi, con alcune deuotissime orationi. Et diuerse indulgenze degne da sapersi da tutti, raccolti per il r. padre don Floriano Canale, di Brescia, Canonico Regolare di S. Giovanni Evangelista*, Policreto Turlino, Brescia 1603, che concorda, nel vedere il Nostro presso la Chiesa bresciana di San Giovanni Evangelista, con la stampa di ID., *Sacrae cantiones sex vocibus concinendae, tum viva voce tum instrumentis cuiusvis generis cantatu accommodissimae, a D. Floriano Canali in Ecclesia Divi Joannis Evangelistae de Brixia organista noviter compositae*, Giacomo Vincenti, Venezia 1603, uscita, per l'appunto, nel medesimo anno; ID., *Concerto spirituale pieno di varie, e diuote orationi, con un modo di prepararsi alla santa confessione, e comunione nel quale ancora si tratta del santiss. nome di Giesu, e della santa croce. Di nuouo corretto, & ampliato dal r. p. don Floriano Canale*, Gio. Battista e Antonio Bozzola, Brescia 1611 [2ª ed.?], ancorché opera pastorale annovera il 'musicalissimo' *senha!* che mette in luce l'autocoscienza versatilità dell'autore; ID., *Del modo di conoscer et sanare i maleficiati, et dell'antichissimo, et ottimo uso del benedire, trattati due a quali sono aggiunte varie congiurationi e essorcismi*, Bartolomeo Fontana, Brescia 1614 (rist. anast., s.e., s.l. 2010; rist. anast. ed. 1638, Forni, Bologna 1987), opera che compare nell'*Index librorum prohibitorum Ss.mi D. N. Benedicti XIV Pontificis Maximi iussu Recognitus, atque editus*, Typographia Rev. Camerae Apostolicae, Roma 1758, p. 43: *Decr. 20 Septemb. 1706* (cfr. inoltre J. M. DE BUJANDA - M. RICHTER, *Index librorum prohibitorum 1600-1966*, Université, Centre d'études de la Renaissance - Médiaspaul - Librairie Droz, Sherbrooke - Montréal - Genève 2002, p. 185 che riporta una data diversa del decreto di messa all'Indice: «Piacenza, BC, Decr. 04-04-1707»).

A far luce sulla sua attività di musicista appartenente alla congregazione dei canonici regolari di san Salvatore è ancora essenziale l'attenta consultazione dell'opera di Oscar Mischiati<sup>3</sup> che ripropone la più sana e proficua attività musicologica di riproduzione e riorganizzazione delle fonti, nella fattispecie i documenti «dell'archivio centrale di tale congregazione, oggi conservato all'Archivio di Stato [di Bologna] e giunto sino ai nostri giorni in condizioni soddisfacenti di integrità e di conservazione».<sup>4</sup> Non ci sembra, pertanto, il caso di riprendere qui le notizie di natura bio-bibliografica che si possono ricavare dal sopracitato lavoro e che si sono successivamente condensate e stratificate nei principali strumenti di consultazione,<sup>5</sup> eccezion fatta per quelle informazioni strettamente necessarie ad inquadrare l'oggetto del nostro contributo che declineremo in una presentazione della *princeps* e in un primo studio sulle particolarità testuali e compositive della raccolta. Avremo cura, altresì, di inserire in appendice la trascrizione di due mottetti (nn. 21, 23) che sintetizzano le due principali tipologie compositive utilizzate da Canale (scrittura prevalentemente imitativa ed omoritmica).

#### **Dalla bibliografia descrittiva alla storia del libro: paratesti, capilettera e varianti tipografiche.**

SACRAE | CANTIONES, QVAE | VVLGO MOTECTA | DICUNTUR, | *Quatuor vocibus decantandae*;  
| NEC NON QVIBUSCVNQUE | Organorum sonis accommodatę, | A FLORIANO CANALI  
BRIXIANO | Organa modulante, nunc primum | in lucem editae. [fregio, marca  
tipografica e motto NON OBSCURATUR] | BRIXIAE, Apud Vincentium Sabbium. | M. D.  
LXXXI.

La tradizione di questi mottetti è rappresentata dall'*unicum* a stampa conservato presso il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna<sup>6</sup> con segnatura R. 372 di cui si è appena offerta la trascrizione diplomatica del frontespizio.<sup>7</sup> L'opera consta di quattro libri-parte ovvero

---

<sup>3</sup> MISCHIATI, *La prassi musicale*.

<sup>4</sup> MISCHIATI, *La prassi musicale*, p. 7.

<sup>5</sup> O. MISCHIATI, s.v. *Canale, Floriano*, in MGG<sup>2</sup>, *Personenteil*, 4, coll. 120-121; I. FENLON, s.v. *Canale Floriano*, in *New Grove*<sup>2</sup>, 4, pp. 920-921.

<sup>6</sup> D'ora in poi MIBM.

<sup>7</sup> Dobbiamo, almeno in questo, differire dalla voce di R. BRAGANTINI, s.v. *Canali (Canale, Canalis), Floriano*, in DBI, 17 (1970), che, a proposito delle «*Sacrae cantiones, quae vulgo motecta dicuntur, quatuor vocibus decantandae...*», afferma: «Brescia, V. Sabbio, 1581; l'opera, manoscritta, [sic!] ora nella bibl. del liceo music. di Bologna» non esistendo alcuna copia manoscritta presso il MIBM e trattandosi di *unicum*, come giustamente riportato dal Bragantini, a stampa impressa dal Sabbio. Segnaliamo inoltre la voce ormai superata di *Canale (Canali, Canalis) Floriano* in EITNERQL, 2, p. 304, che riporta la congettura di un'origine fiamminga del Nostro recuperata in E. VANDER STRAETEN, *La musique aux pays-bas avant le XIX<sup>e</sup> siècle*, Van Trigt, Bruxelles 1867, 1, p. 124 ossia: «CANALIS (Florent), compositeur de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. La traduction la plus littérale de ce nom est Pype. Il y avait des familles ainsi appelées dans plusieurs villes de Flandre. On en compte aussi du nom de Buys, qui correspond au mot latin *Canalis*. Un Jacques Pype figure sur la liste des prévôts et des échevins de Coutrai, en 1431. On y trouve, en 1468, un Arnoud Pype. Un ouvrier d'Ypres, du nom de Coppin Pype, est cité dans

Cantus, Altus, Tenor, Bassus e inoltre, da un riscontro fra la *Tabula* – posta in calce a ciascun volume che ci restituisce alfabeticamente gli *incipit* testuali di ogni composizione associati al numero di pagina corrispondente – e le segnature dei fascicoli, possiamo appurare come l'esemplare giunto fino a noi sia completo.<sup>8</sup> I dati riportati sul frontespizio ci danno prova di come l'R. 372 sia proprio la *princeps* bresciana uscita per i tipi di Vincenzo Sabbio, essendo l'opera «nunc primum in lucem editae», e dell'attività di «Organorum modulatore» di Canale già attestata presso la Cattedrale di Gubbio dagli *Harmonica Officia* del 1579,<sup>9</sup> ruolo che con ogni probabilità ricopriva in quella stessa città fin dal 1575,<sup>10</sup> ed epiteto con cui sigillerà le sue diverse opere musicali fino all'ultima a noi giunta del 1603.<sup>11</sup> Poc'altro si può desumere da questo paratesto se non l'indicazione, squisitamente esecutiva e di cui ci occuperemo in seguito, per cui l'intera opera sia stata concepita «Organorum sonis accomodate». Altre indicazioni utili, che ci invitano ad indugiare ancora un poco sulla vicenda umana del Nostro, provengono dalla lettera dedicatoria che, anch'essa, riportiamo in trascrizione diplomatica:

EGREGIO VIRO, AC | DE VNIVERSA S. SALVATORIS FAMILIA | BENEMERITO  
PARENTI | DOMINO RAPHAELI CAMPIONIO | A CENTO; | FLORIANUS CANALIS |  
BRIXIANUS S. P. D.

CUM nonnullas vigiliarum mearum primitias | in arte Musices haberem, illasq; & Dei  
reve | rentia ductus, & aβidua quorundam familia | rium meorum petitione fatigatus,  
in lucem trade | re constituissem, te mihi unum prae omnibus & | benevolentia obtulit  
& observantia, cuius potis | simum auctoritate, et rerum gestarum gloria | fulciendas  
existimarem; tum verò maxime certo sciens, mira te | Musicarum Modulationum  
delectatione capi. Hos igitur ingenij | mei fructus Ampliβimo nomini tuo dicare volui,  
quanquam enim | agrestes pro tua tamen benignitate iocundiβimos tibi existimabam |  
fore. Vale. | Datum Bononiae die prima Aprilis M. D. LXXXI.

---

les comptes de cette ville, en 1444. Un Roland Pype était trésorier de Flandre, au milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Il se noya au fond d'un puits, où il s'était précipité, tracassé par le comte de Charolais, pour rendre compte des deniers qu'il avait reçus en dépôt. C'est sans doute le même qui reçut le vin d'honneur à Alost, en 1457, en qualité de secrétaire de Philippe-le-Bon. Enfin, un Romboud Pype était messenger du Conseil de Flandre, en 1505», ipotesi data, al contrario per certa, in F.-J. FETIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Meline, Cans et C., Bruxelles 1837, III, p. 33: «CANALIS (FLORENT), compositeur belge qui vivait dans le seconde moitié du 16<sup>me</sup> siècle, est connu par recueil de messes, introïts et motets à quatre voix, publié à Brescia, en 1588».

<sup>8</sup> Si ricostruisce il registro delle segnature in ordine di fascicolo (non presente nell'opera): Cantus: [A]A2BB2CC2D; Tenor: EE2FF2GG2H; Altus: II2KK2LL2M; Bassus: NN2OO2PP2Q. Ad eccezione del *folio* A, privo di segnatura, le segnature E, I, N sono riportate sui fontespizi dei singoli libri-parte sulla medesima linea riportante luogo e stampatore (cfr. tavola 1).

<sup>9</sup> F. CANALE, *Harmonica Officia in triduo Dominicae Passionis iuxta S. Romanae Ecclesiae ritum accommodata, cum passione dominicae palmarum, & Veneris Sanctae, quaternis vocibus paribus, & plenis mutato tenore in cantum per octavam. A Floriano Canali Brixio Eugubinae Cathedralis Ecclesiae Organorum modulatore nuperrime inventa, & primum in lucem aedita*, Angelo Gardano, Venezia 1579 [sottolineato nostro].

<sup>10</sup> Bologna, Archivio di Stato, Demaniale, 183/2630, fasc. III: cc. 94v/1575 «organista», 103v/1577 «organista» (cfr. MISCHIATI, *La prassi musicale*, p. 23).

<sup>11</sup> F. CANALE, *Sacrae Cantiones sex vocibus [...] Liber primus*, Giacomo Vincenti, Venezia 1603.

L'intera opera è offerta a Raffaele Campioni da Cento, già priore generale della congregazione di San Salvatore, scelta, questa, che non costituisce certo un *hapax* fra i dedicatari cui il nostro Floriano orienta le sue «primitias», in quanto la sua prima opera a stampa musicale (del 1575)<sup>12</sup> è altresì dedicata ad un alto *Prælat*us renano<sup>13</sup> «Padre D. Jacobo Lebezio (o sia Lavezzo) Lavezolio Ferrarese [...] che vestì il nostro Abito [di canonico regolare] in Bologna ai dieci di Giugno del 1526 [...] pure ottenne le primarie dignità, vale a dire quella di Vicario il 1536 [...] quella di Superiore l'anno 1558; e nel tempo del suo Generalato da esso ottenuto l'anno 1561 [...] e parimente nel 1567». <sup>14</sup> Così, le *Sacrae Cantiones* del 1581 furono certamente di ottimo auspicio all'«egregio viro... Campionio» se consideriamo che il Nostro firmò la dedica in Bologna «die prima Aprilis» e il Capitolo Generale, riunitosi nella stessa città, eleggeva il 16 dello stesso mese Padre Raffaele Campioni Priore Generale della Congregazione.<sup>15</sup> Di certo l'opera si poté ritenere di degna fattura, dal momento che il Sabbio non impresse certo 'a risparmi': su nove capilettera impiegati, ben tre presentano entrambe le forme 'filigranata' e 'figurata', ossia le lettere G,<sup>16</sup> che condensa la «Veneris concordia» fra Aci e Galatea ed il «Cyclops iratus» intento a caricare il colpo mortale che darà il via alla commuovente metamorfosi narrata da Ovidio, autore che ispirerà anche l'*historia* della lettera L,<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> F. CANALE, *Psalmodia vespertina* [...] *Vesperarum in omnes totius anni festos dies, necnon Completorij pro tempore, quinis, vel quaternis tantummodo, si libeat, vocibus decandanda. Nunc primum in lucem edita*, erede di Girolamo Scotto, Venezia 1575. A distanza di quattro anni e, potremmo dire di segno geo-algebrico opposto, l'omonima P. FALCONIO, *Psalmodia vespertina*, Vincenzo Sabbio, Brescia 1579, farà da memoria storica del caso di esportazione dei «Typi» da Venezia a Brescia: «iam enim cum mea, tum præstantissimorum virorum Constantij Antegnati, & Germani Pallavicini cura, in eorum gratiam, qui plurimi hac in civitate habentur musices studiosi, Typi Venetijs huc deportati fuerint».

<sup>13</sup> «La congregazione [dei Canonici Regolari di San Salvatore] si disse anche *renana* e i suoi membri *canonici renani* dalla più antica residenza, la canonica bolognese di S. Maria di Reno» (cfr. MISCHIATI, *La prassi musicale*, p. 9).

<sup>14</sup> G. C. TROMBELLI, *Memorie storiche concernenti le due Canoniche di S. Maria di Reno, e di S. Salvatore insieme unite. Opera di Gio. Grisostomo Trombelli abate di S. Maria di Reno dedicata all'Eminentissimo, e Reverendissimo Principe il Signor Cardinale Mario Bolognetti legato a latere della Romagna, E Protettore della Congregazione Renana de' Canonici Regolari di S. Salvatore*, Girolamo Corciolani ed Eredi Colli a S. Tommaso d'Aquino, Bologna 1752, p. 273a.

<sup>15</sup> Più che di auspici per il Campioni, gli eventi ci mostrano come la dedica di Canale fosse comunque indirizzata ad un 'certissimo' Priore Generale *ante electionem*, o meglio *infra electiones*: non nuovo a tale incarico, già ricoperto fra il 1574 e il 1578 (anziché 1577 in forza della proroga di Gregorio XIII che rimanda il Capitolo Generale di un anno per i pericoli legati alla pestilenza), padre Raffaele fu fra il 1578 e il 1580 Priore del Monastero di San Salvatore di Reno e, come si confà alle abitudini politiche attuali, inaugura proprio nell'ottanta – ultimo anno del suo priorato – le sue 'grandi opere', ovvero la fabbrica per la riedificazione della Canonica di Santa Maria di Reno che, concluderà gloriosamente in veste di rieleto Priore Generale, nel 1582 (TROMBELLI, *Memorie storiche*, pp. 60-61, 260, 306).

<sup>16</sup> Capolettera riscontrabile anche in P. FALCONIO, *Threni Hieremiae prophetae una cum psalmis Benedictus et Miserere*, Vincenzo Sabbio, Brescia 1580.

<sup>17</sup> Per questo capolettera si rinvia ulteriormente alle considerazioni di V. GROHOVAZ, *Cronache cittadine rimaste del XVI secolo: Brescia, Verona, Mantova*, in ID, *Produzione e circolazione del libro a Brescia tra Quattro e Cinquecento*, Vita e Pensiero, Milano, 2006 (Biblioteca Erudita, 28), pp. 115-132: 126-127, che prendendo in esame alcune cronache cittadine in rima sulle città di Brescia, Verona e Mantova ipotizza, mediante l'analisi bibliografico-descrittiva, una datazione

ritraente la 'barbara' prova ideata da Licaone per verificare la divinità dei propri ospiti – in questo caso Zeus travestito da mendicante; per la lettera A, invece, congetturiamo un semplice ritratto di Ares. Per quanto riguarda i capilettera monotipo, la lettera O,<sup>18</sup> presente nella sola versione 'figurata', ritrae Orfeo voltato verso Euridice uscente dall'Ade, mentre i capilettera D, R, S, V, si presentano nella semplice variante 'filigranata' che, uguale per tutti, riporta un motivo floreale. Infine, il capolettera C, utilizzato nella lettera prefatoria e di dimensioni maggiori, si presenta nella veste 'figurata' rappresentante il 'carro solare'.<sup>19</sup> Se è vero che nove composizioni riportano ugualmente in tutti i libri parte la rispettiva iniziale *florata*, ci colpisce il dato cospicuo circa gli otto mottetti in cui compaiono, per ogni singolo brano, entrambe le varianti decorative riscontrabili collazionando i diversi opuscoli: tale operazione non può che farci propendere per un'edizione dispendiosa, almeno in termini di composizione tipografica.<sup>20</sup> A corroborare l'ipotesi di un'edizione sontuosa, o quanto meno non ordinaria, è l'analisi densitometrica che dimostra una corrispondenza biunivoca, o quasi, – se non fosse per l'esuberanza tenorile del *Laudate Dominum in sanctis* strabondante sul primo rigo della pagina seguente –, fra pagina e un singolo brano. Il dato risulta ancora più interessante se consideriamo che i mottetti dal 12 al 19 (ovvero un terzo dell'opera) sono di una tale 'brevità' – da intendersi non come lunghezza temporale del brano, bensì come impiego di figure di breve e semibreve – da poterne imprimere due per pagina ottenendo – a mo' di slogan pubblicitario *in unda* nel XVI secolo – un risparmio di almeno un fascicolo per libro!

---

'alta' (1570-73) per l'opera di [FRANCESCO CIECO], *Il Fioretto delle antiche e moderne cronache della Magnifica città di Brescia*, Vincenzo Sabbio, Brescia s.d. [sottolineato nostro], grazie alla verifica dell'usura della matrice «L.» in altre edizioni del Sabbio.

<sup>18</sup> Della lettera «O» si conosce almeno una forma allotropa che ritrae sempre Orfeo mentre suona una lira da braccio fra le selve, probabilmente non utilizzata in questa stampa perché meno ornata (cfr. P. FALCONIO, *Sacra Responsoria Hebdomadae Sanctae*, Vincenzo Sabbio, Brescia 1580).

<sup>19</sup> Lo stesso capolettera è utilizzato nella lettera dedicatoria del 1580 di FALCONIO, *Threni Hieremiae prophetae*.

<sup>20</sup> Riteniamo, al momento, che l'ipotesi messa a testo di un'edizione dispendiosa possa avere, come contraltare, un'altrettanto valida congettura di una edizione sbrigativa o, perlomeno, tipica per gli standard del Sabbio. Essendo difficile riscontrare una qualche simmetria che possa dare ulteriori informazioni sul progetto grafico che giustifichi l'impiego all'interno dello stesso mottetto delle due versioni del capolettera 'filigranato' e 'figurato', potremmo ipotizzare che sia stata, al contrario, la penuria di capilettera ad aver guidato tale scelta, dovendo imprimere probabilmente diversi fascicoli allo stesso tempo. Ad ogni modo, solo uno studio esteso all'intera produzione del Sabbio potrebbe dare una corretta chiave di lettura del problema.

<b>Tavola Pagine</b>	<b>Incipit</b>	<b>Segnatura fasc. CTAB</b>	<b>Descrizione capolettera</b>	<b>Altre note Segnalazioni di anomalie, titoli correnti</b>
	[Frontespizio]	[A]EIN		
	<i>Cum non nullas</i> [Dedica]		CTAB	
1	Laudate Dominum de caelis	A2E2I2N2	CtAb	
2	Laudate Dominum in sanctis		CTAB	T: il brano termina a p. 3 rigo 1.
3	Gloriosi principes		cTAB	
4	Laetabitur iustus in Domino		cTaB	
5	O martyr egregie		CTAB	
6	Gaudent in coelis		Ctab	
7	Amavit eum Dominus	BFKO	CTaB	CTAB: Motecta Floriani Canali. T: TENORE
8	O doctor optime		CATB	
9	Afferentur regi virgines	B2F2K2O2	ctab	
10	Dvm ortus fuerit sol		ctab	T: TENORE
11	Orietur sicut sol		CTAB	T: TENORE
12	Virgo prudentissima		ctab	
13	Spiritus Sanctus		ctab	
14	Adoramus te Domine		ctAb	C: errato numero di p.: 4; T: TENORE
15	Dies sanctificatus	CGLP	ctab	CA: Motecta Floriani Canali. T: MFloriani Canali. B: Motecta Floriani Canali. CTAB: errato? font numero di p.: i5
16	O sacrum convivium		CTAB	
17	Da pacem Domine	C2G2L2P2	ctab	
18	O Maria Dei genitrix		CTAB	
19	Ave Regina coelorum. Mater regis.		ctab	
20	Alma redemptoris mater		CTAb	
21	Ave Regina coelorum. Ave domina angelorum.		c*aB	T: anticipa il capolettera R del mottetto seguente
22	Regina coeli laetare		ctab	B ommittitur: «Sequens Aña dicitur ab Oct. Pent. vsque ad Adu.»
23	Salve Regina	DHMQ	ctab	CB: Motecta Floriani Canali. TA: Motecta Floriani Canali

LEGENDA: C=CANTUS, T=TENOR, A=ALTUS, B=BASSUS (IV colonna: le parti che utilizzano il capolettera figurato sono in maiuscolo e quelle con la variante filigranata in minuscolo); TENORE=indicazione della parte divergente dal frontespizio TENOR.

Tavola 1

Dobbiamo segnalare, fra le fastose congiunture del medesimo anno in cui le stampe dei nostri mottetti videro la luce, che a Bologna si riunirono *causa eorum necessitatum* tre fra i più famosi musicisti della Congregazione:<sup>21</sup> il nostro Canale – presente già da un anno nella città (1580) –, il Giachettini – *mantuanus* in qualità di *vicarius* probabilmente del monastero di san Salvatore a Bologna – e Pietro Cavalieri – *bononiensis*, più giovane fra i tre, che aveva preso l'abito dei Canonici nel febbraio di quello stesso anno. Non ci resta, dunque, che ipotizzare, o almeno lasciarci guidare dalla fiaccola di quella ardente suggestione che ha illuminato i dati testé emersi seppur in via del tutto preliminare, sull'attività mecenatistica del Campioni in seno ai canonici regolari: ciò potrebbe essere supportato, ancora una volta, dagli stretti legami che intrecciarono la sua 'benemeranza', o almeno la coinvolsero, alle vicende di altri compositori e organisti della stessa *familia*, fra cui Basilio Marsilii da Urbino, il già citato Pietro Cavalieri da Bologna, Teodoro Clinio, Aniceto Franchi da Bologna, Ortensio da Bologna e Pietro Pederzani da Cento.<sup>22</sup>

### **L'arte di intavolare ovvero «tum Organorum, tum instrumentum sonis accommodatę»**

Si diceva poc'anzi dei quattro libri-parte che tramandano la raccolta dei nostri 23 mottetti di cui abbiamo prematuramente svelato i titoli nella nostra breve digressione su aspetti apparentemente collaterali all'opera (tavola 1). Quattro e non cinque libri, come sarebbe stato ovvio aspettarsi non più di vent'anni dopo. E l'indicazione di cui abbiamo, altresì, già accennato, «Organorum sonis accommodatę» non deve di certo turbare il computo delle nostre unità bibliologiche perché nell'anno del Signore 1581 erano ancora vivi e operanti «diversi valenti uomini» di una tempra assai diversa da quelli che saranno i 'moderni' Organisti, «eccellenti nel concerto, ma vinti da tale vanagloria [... che], non curano più d'affaticarsi in fantasia, & spartiture»<sup>23</sup> e «che solo si contentano di fare quattro sonate struppiatamente senza fondamento alcuno, & sonare sopra un Basso generale»<sup>24</sup> da cui 'bassisiti', ovvero coloro che «si contenteranno suonare semplicemente il basso, del restante poi *tamquam*

---

<sup>21</sup> MISCHIATI, *La prassi musicale*, p. 140 e *passim*.

<sup>22</sup> Sulla necessità di approfondire tali relazioni ci sentiamo di rivivificare il pensiero espresso in MISCHIATI, *La prassi musicale*, p. 13 nota 15: «Sul piano metodologico ne consegue che per tutte le 'congregazioni' religiose similari [a quella renana in cui i confratelli venivano frequentemente trasferiti e pertanto se ne registravano gli spostamenti] dovrebbe essere possibile – posto che ne sussista l'archivio 'centrale' – ricostruire in maniera analoga la biografia dei rispettivi componenti, musicisti o meno che fossero».

<sup>23</sup> A. BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'Organo [...] Novellamente tradotte, & Dilucidate, in Scrittori Musici, & Organisti Celebri. Opera Vigesima. Alla Gloriosa Vergine et Martire Santa Cecilia, devota de gli Musici, & Organisti, dedicata*, eredi di Giovanni Rossi, Bologna 1609, p. 24.

<sup>24</sup> G. DIRUTA, *Seconda parte del Transilvano Dialogo diviso in quattro libri [...] nel qual si contiene il vero modo, & la vera regola d'intavolar ciascun Canto, semplice, & diminuito con ogni sorte di diminutioni [...]*, Alessandro Vincenti, Venezia 1622, libro IV, p. 16.



*asinus ad lyram*». <sup>25</sup> A che cosa si riferisce questa indicazione relativa alla *praxis* volutamente evidenziata nel frontespizio? Sicuramente all'opinata riflessione di Edoardo Bellotti sull'arte italiana di intavolare:

The History of the keyboard music is strongly related to the art of transcription: in the early XVI<sup>th</sup> century the French Chançon received a particularly (sic!) attention by the keyboard and lute performers. From the transcription is born a new genre "the canzone da sonar" employed during the whole XVII<sup>th</sup> century and generating the modern "fugue". In the late XVI<sup>th</sup> century the success of the madrigal has a great influence on the instrumental music: the art of diminution has been applied to the keyboard repertoire preparing the baroque development of the "rethoric figures". Looking at some examples from Andrea Gabrieli to Girolamo Frescobaldi it is possible to define a typical "Italian art of Intabulation" in which improvisation and composition are connected». <sup>26</sup>

Non ci dovremmo stupire se, all'incrocio fra tradizione teorica e prassi organistica, troviamo proprio le *Sacrae Cantiones* del 1581 dal momento che tutti gli ingredienti, fino ad ora estratti uno ad uno dalla nostra cambusa, sono finalmente ordinati sul tavolo a regola d'arte e pronti ad essere 'impastati': il Canale *Organorum modulatore*,<sup>27</sup> *sive Organa modulante*,<sup>28</sup> *sive Organista*;<sup>29</sup> la sua produzione 'compositiva' che tocca quei generi e forme particolarmente suscettibili allo 'accommodamento' per voci, organo e 'ogni sorta di strumenti';<sup>30</sup> la Brescia della seconda metà del XVI secolo che diede i natali al

---

<sup>25</sup> BANCHIERI, *Conclusioni nel suono dell'organo*, p. 25.

<sup>26</sup> E. BELLOTTI, *From 'Canzona intavolata' to 'Madrigale passaggiato': the Italian art of 'Intabulation' in the XVI<sup>th</sup> century*, in *Improvising early music. The history of musical improvisation from the Late Middle Ages to the Early Baroque*, ed. by R. C. Wegman, J. Menke, P. Schubert, Leuven University Press, Leuven 2014 (Collected writings of the Orpheus Institute, 11). Il volume raccoglie i contributi presentati alla VII edizione (2009) della «International Orpheus Academy for Music and Theory», International Orpheus Academy 2009, dal tema *Improvising Music in the 15th and 16th Century: Contrapunto alla Mente – Chant sur le Livre – Madrigale Passaggiato*.

<sup>27</sup> Vedi nota 9.

<sup>28</sup> In CANALE, *Sacrae Cantiones quatuor vocibus*; in ID., *Missae, Introitus, ac motecta quatuor vocibus nec non quibuscunque organorum sonis accomodatae, a D. Floriano Canali Brix. Organa modulante, nunc primum in lucem editae*, Tommaso Bozzola, Brescia 1588 [sottolineato nostro].

<sup>29</sup> In F. CANALE, *Canzoni da sonare a quattro, et otto voci, di D. Floriano Canale da Brescia Organista, libro primo*, Giacomo Vincenti, Venezia 1600; in ID., *Ricercari di tutti li tuoni con una battaglia alla francese a quattro voci, di D. Floriano Canale da Brescia Organista*, Giacomo Vincenti, Venezia 1601; in ID., *Canzonette a tre voci di D. Floriano Canale di Bressa Organista, primo libro*, Giacomo Vincenti, Venezia 1601; in ID., *Sacrae Cantiones quinque vocibus concinendae, tum viva voce, tum instrumentis cuiusvis generis cantatu accommodissimae, a D. Floriano Canali in ecclesia Divi Ioannis Evangelistae de Brixia Organista, noviter compositae* [...], Giacomo Vincenti, Venezia 1602; in ID., *Sacrae cantiones sex vocibus concinendae, tum viva voce, tum instrumentis cuiusvis generis cantatu accommodissimae. A D. Floriano Canali in ecclesia divi Ioannis Evangelistae de Brixia Organista noviter compositae. Liber primus* [...], Giacomo Vincenti, Venezia 1603 [sottolineato nostro].

<sup>30</sup> Il mottetto che 'spartito' ritrova il suo parallelo 'profano' nella Canzona da sonare e, se 'cantato', nel Madrigale che, tuttavia viene anch'esso sovente 'spartito'... siamo di fronte ad un pendolo terminologico che oscilla all'interno di una retta semantica tracciata dalle consuetudini esecutive di trattare i brani vocali come concerti strumentali (modernamente dicotomizzati in

Nostro e lo vide organista stabile a Saniovanni Evangelista (dal 1588), incrementando così la tradizione dei celebri compositori-organisti fra cui Giovanni Contino,<sup>31</sup> Lelio Bertani, Claudio Merulo, Florenzo Maschera, Costanzo Antegnati.<sup>32</sup> Null'altro diremo, per ora, su questo aspetto se non dissuadere i cercatori di un fantomatico 'basso generale' nell'opuscolo del Bassus, poiché l'occhio potrebbe cadere in errore vedendo una parte quasi priva di pause mentre, 'spartendo' i mottetti, emergono svariati incroci forieri di non pochi pericoli per il 'bassista' di cui sopra.<sup>33</sup>

### I testi

Svelando a poco a poco la *physis* di questi mottetti, le cui proprietà xerofite hanno fatto da scudo all'ira di Tifone, Aion e Atena, ci accorgiamo che il criterio di organizzazione interna tende a nascondersi, almeno ai nostri occhi. Scorrendo, infatti, l'incipitario dei mottetti, contenuto nella *Tabula* alla fine di ogni opuscolo, e osservando la loro collocazione nell'opera, sembrerebbe scontata la partizione della raccolta come segue:

- nn. 1-2: su salmo laudativo (rispettivamente Salmo 148 vv. 1-4 e Salmo 150);
- nn. 3-9: per il Proprium vel Commune Sanctorum et Virginum;

---

generi – e diciamo appositamente 'moderni', vista l'antica prassi generalizzata di suonare «per le chiese [...] alcune sinfonie, con violini, flauti, et altre sorti di strumenti, come tiorbe, e violone, e sonate da' organi, che come cantilene da balli, e da usarsi per le camere, o raddotti di festini, ò di saltatrici, invitano, e destano la gioventù sfrenata in questi luoghi sacri à simili allegrie, e lascivie con haver profanato la casa, e tempio d'Iddio, contro ogni dovere, e contro i concilij» in S. BONINI, *Discorsi e regole sopra la Musica et il Contrappunto*, ed. a cura di M. A. Bonino, Brigham Young University Press, Provo (Utah) 1979, p. 43).

<sup>31</sup> Segnaliamo, a margine, l'opera di G. CONTINO, *Introitus et Haleluia qui in festis solemnibus secundum consuetudinem sacrosanctae Romanae Ecclesiae per annum cantantur, a Iohanne Contino capellae brixienensis Magistro compositi, et non primum in lucem aediti. Cum quinque vocibus*, Girolamo Scotto, Venezia 1560, di nostro interesse se accostata all'opera di CANALE *Missae, Introitus* in quanto all'interno delle raccolte per il *Proprium Missae*, l'ormai familiare indicazione *organorum sonis accomodatae* (cfr. nota 28), rappresenterebbe un hapax illuminantissimo sulla prassi compositiva ed esecutiva di tale forma. Sempre dal nostro parziale censimento sugli introiti e alleluia riportiamo che la *princeps* di Contino, di cui sopra, costituisce il primo esemplare di questa tradizione 'tridentina' edita in pieno Concilio mentre, sempre a titolo informativo, segnaliamo che cinque anni prima degli introiti di Canale, scelse i torchi di Tommaso Bozzola per il medesimo genere compositivo G. M. ASOLA, *Introitus Missarum Omnium majorum solemnitate totius anni, & Alleluia, ac Musica super cantu plano*. [...] *Psalmis Immutatis, adjectisque Introitu cum Alleluja Missae Seraphici Francisci necnon divina Cantione in laudem D. Raph. Arch. Quattuor vocum*, Tommaso Bozzola, Brescia 1583. Per un primo orientamento sul problema vedi M. MAZZETTI, *Giovanni Matteo Asola e la polifonia su canto piano fra XVI e XVII secolo*, Tesi di Specializzazione in Polifonia Rinascimentale, Accademia Internazionale della Musica - Dip. Musica Antica, Milano 2007.

<sup>32</sup> C. PERUCCHETTI, s.v. *Brescia*, in *New Grove*<sup>2</sup>, 4, pp. 321-323.

<sup>33</sup> Segnaliamo, tuttavia, quanto la locuzione «accomodare per...» sia anche utilizzata in contesti in cui è presente, ovviamente in date non sospette, l'opuscolo della 'partitura' del basso come in G. B. RICCIO, *Il terzo libro delle divine lodi musicali [...] accomodate per concertarsi nell'Organo, con le quattro Antifone della Gloriosa Vergine e molti Motetti, a 1. 2. 3. & 4. voci, et alcune canzoni da Sonare a una 2. 3. et 4. Stromenti* [...], Bartolomeo Magni, Venezia 1620, scelta in questa sede per la vicinanza di forme e testi praticati dal Nostro.

- nn. 10-16: per le principali feste ‘despotiche’ (Natale, Epifania, Corpus Domini, Adorazione della Croce) e ‘teomitoriche’ (Annunciazione e Assunzione);
- n. 17: *Da pacem Domine*;
- nn. 18-19: «De Beata»;
- nn. 20-23: su testo delle antifone mariane di compieta.

Ma giunti alla fine della nostra classificazione ci accorgiamo che essa non rende giustizia alle peculiarità che una ricerca più raffinata può rivelare: ad esempio, le ultime quattro composizioni su testo delle *Antiphonae mariales* non sono semplici mottetti ma hanno una collocazione espressamente liturgica in quanto Canale non si è limitato alla sola vestizione del testo antifonico, bensì ha posto in musica anche responso ed «Amen» rispettivamente legati al versicolo e all’orazione che, durante l’Ufficio, seguivano il canto dell’antifona. Il tutto è puntualmente corredato da una serie di indicazioni che, presenti pedissequamente in ogni opuscolo, non lasciano spazio a molte interpretazioni. Rispettando il classico *layout* della raccolta che prevede una singola pagina per brano, ogni mottetto-antifona viene accompagnato da una didascalia posta sulla pagina precedente che indica in quale parte dell’anno liturgico sarà opportuno cantare tale testo. Così da rendere più chiaro quanto abbiamo appena esposto, trascriviamo per esteso la parte della stampa riguardante questi ultimi quattro brani:<sup>34</sup>

- p. 19: [...] *Antiphona sequens dicitur a Dominica prima Adventus usque ad Purificationem*
- p. 20: | # **Alma Redemptoris Mater**, quae pervia coeli porta manes<sup>35</sup> et stella maris, succurre cadenti surgere qui curat populo; tu quae genuisti, natura mirante, tuum sanctum genitorem. # | # Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore sumens illud ave, peccatorum miserere. # | [V.] *Angelus Domini nunciavit Mariae*. | [R.] # Et concepit de spiritu sancto. # | [Oremus. Gratiam tuam quaesumus Domine, mentibus nostris infunde: † ut qui Angelo nuntiante, Christi Filii tui Incarnationem cognovimus, \* per passionem ejus et crucem ad resurrectionis gloriam perducamus. Per eundem Christum Dominum nostrum.] | [R.] # Amen. # | *Post Nat.* | [V.] *Post partum &c.* [scil. Virgo inviolata permansisti.] | [R. Dei Genitrix, intercede pro nobis] | [R.] # Amen. # | *Sequens Antiphona dicitur a Purificatione. usque ad feriam quintam in coena Domini.*
- p. 21: | # **Ave regina coelorum**, ave domina angelorum; salve, radix et porta, ex qua mundo lux est orta, gaude gloriosa, super omnes spetiosa; vale, valde decora, et pro nobis semper Christum exora. # | [V.] *Dignare me laudare te virgo sacrata*. | [R.] # Da mihi virtutem contra hostes tuos. # | [Oremus. Concede misericors Deus, fragilitati nostrae praesidium: † ut qui sanctae Dei Genitricis memoriam agimus, \* intercessionis ejus auxilio, a nostri iniquitatibus resur-

---

<sup>34</sup> Legenda: *testo corsivo* rubrica; #...# testo con musica; **testo grassetto**: incipit del brano; [...] indicazione di sezione musicale o testuale; [...] nostre integrazioni testuali o paratestuali.

<sup>35</sup> Manes] manens.

- gamus. Per eundem Christum Dominum nostrum.] | [R.] # Amen. # | [vel R.] # Amen. # | *Sequens Antiphona dicitur tempore Paschali.*
- p. 22: | # **Regina coeli laetare**, alleluia. # | # Quia quem meruisti portare, alleluia. # | # Resurrexit sicut dixit, alleluia. # | # Ora pro nobis Deum, alleluia. # | [V.] Gaude, et laetare virgo maria, alleluia. | [R.] # Quia surrexit Dominus vere alleluia. # | [Oremus. Deus qui per resurrectionem Filii tui Domini nostri Jesu Christi mundum laetificare dignatus es: † praesta, quaesumus; ut per ejus Genitricem Virginem Mariam, \* perpetuae capiamus gaudia vitae. Per eundem Christum Dominum nostrum.] | [R.] # Amen. # | [vel R.] # Amen. # | *Sequens Antiphona dicitur ab Octava Pentecostes usque ad Adventum.*
- p. 23: | # **Salve regina** mater misericordiae # | # Vita dulcedo et spes nostra salve # | # Ad te clamamus exules filij Evae # | # Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lachrimarum valle. # | # Eia ergo advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte. # | # Et Iesum benedictum fructum ventris tui nobis post hoc exilium ostende. # | # O clemens. # | # O pia. # | # O dulcis. [sic!] # | # O dulcis virgo Maria. # | V. <sup>[36]</sup> *Ora pro nobis &c.* [scil. sancta Dei Genetrix.] | [R.] # Ut digni efficiamur promissionibus Christi. # | [Oremus. Omnipotens sempiternus Deus, qui gloriosae Virginis Matris Mariae corpus et animam, ut dignum Filii tui habitaculum effici mereretur, Spiritu Sancto cooperante praeparasti: † da, ut cujus commemoratione laetemur, \* ejus pia intercessione ab instantibus malis et a morte perpetua liberemur. Per eundem Christum Dominum nostrum.] | [R.] # Amen. # | [vel R.] # Amen. # |

Non ci sembra il caso di proporre ulteriori motivazioni a favore di una collocazione inevitabilmente liturgica di queste quattro *Cantiones* dal momento che richiama la nostra attenzione quell'«Amen» diplopico che inesorabilmente sigilla ogni antifona: sebbene la nostra ipotesi sul 'perché' di tale «Amen» sia fin troppo palese, in forza della restituzione di tutte le orazioni, essa, tuttavia, non chiarisce le ragioni di tale geminazione. Sarebbe venirci in aiuto quel timido «Post partum &c.» che abbiamo interpretato come abbozzo incipitale del *versiculus alius* imposto all'*Alma redemptoris mater a primis Vesperis Nativitatis Domini et deinceps*, occasione qui laconicamente espressa con «Post. Nat.», e che potrebbe avere spinto il Nostro a considerare proprio quell'*oratio alia de Nativitate* e a 'comporre' un «Amen» finale diverso. Questa congettura, tuttavia, potrebbe eventualmente scacciare il *monstrum* solo per la prima delle quattro antifone mariane in quanto le rimanenti non sono liturgicamente soggette a *preces aliae*: a riprova di ciò, anche nella nostra stampa, mancano le didascalie *supra amen* ad eccezione, appunto, della prima antifona. Ad inficiare ulteriormente la *ratio* squisitamente liturgica della permanenza dell'«Amen» doppio è l'esistenza della rubrica:

---

<sup>36</sup> L'indicazione esplicita di V.[ersiculum] compare solo negli opuscoli di Cantus e Tenor.

In Commemorationibus communibus, & quibuscumque aliis Commemorationibus, ad Laudes, & Vesperas, & ad Preces per totum Officium, & *ad Antifonas Beatae Mariae Virginis, quae dicuntur in fine officij*, nec non alias sicut ante orationem Sanctissimi Sacramenti quando fit processio, & similibus actionibus. [corsivo nostro]

a cui segue il versicolo unico

V. | # Ora pro nobis Sancta Dei Genitrix # |

R. | # Ut digni efficiamus promissionibus Christi # |

che si trova a p. 24 del *Cantorinum pro canonicis regularibus S. Salvatoris ex directorio chori romano excerptum*, stampato a Venezia per Girolamo Polo nel 1615.<sup>37</sup> Questo cantorino, certamente recentiore e appartenente al movimento controriformistico di *koiné* liturgica,<sup>38</sup> pur non avendo valore dimostrativo, solleva ulteriormente il problema delle «*Consuetudines secundum ordinem*» ancorché al perigeo della loro esistenza: la stampa di Canale testimonia, infatti, la sopravvivenza liturgica della corrispondenza antifona-versicolo-orazione mentre il *Cantorinum* 'sembrerebbe' estendere a tutte le antifone il versicolo anticamente riservato alla sola *Salve Regina*. E diciamo 'sembrerebbe' proprio per la tipologia libraria a cui esso appartiene in quanto, tali 'manuali', spesso, riportano solo i 'modelli' da seguire per le principali forme liturgiche anche se, bisogna notare, la rubrica che abbiamo trascritto apparirebbe molto circostanziata. Il problema rimane aperto poiché, come già rilevato in precedenza, la liturgia giustifica solo per la prima antifona la presenza di due orazioni e (anche quando) l'acclamazione conclusiva sarebbe testualmente identica.

A salvarci dal rischio di aporia sarà, a nostro avviso, una spiegazione di tipo musicale che appare più immediata e logica. Le due versioni dell'«Amen» proposte per ogni antifona, essendo in stile di falsobordone, rappresentano un segnale più pertinente alla *praxis* che al testo e, in quanto tali, ci spingono a congetturare che Canale abbia rivolto la sua attenzione più alla musica che alla liturgia, o meglio, abbia istituito, dal punto di vista 'compositivo', un'*alia musica* che, i cantori, potevano scegliere *ad libitum*. E se la scrittura

---

<sup>37</sup> MIBM, Lit. 11, stampa di cui abbiamo potuto agevolmente analizzare la riproduzione grazie al diretto interessamento del bibliotecario dr. Alfredo Vitolo che ringraziamo vivamente.

<sup>38</sup> «Nucleo di queste misure [che eliminarono le aggiunte alla liturgia del tardo medioevo e ne impedirono la rinascita] fu la centralizzazione di tutte le competenze liturgiche nella congregazione dei riti, l'organo post-conciliare per l'attuazione dell'idea liturgica di Trento. [...] Ora la sorte della liturgia occidentale era legata ad una autorità determinata in forma strettamente centralistica, che lavorava in modo puramente burocratico, mancava totalmente la visione storica e considerava il problema della liturgia dal punto di vista puramente rubricistico-cerimoniale, per così dire, come problema di ordine per l'etichetta di corte del santo. Questo legame ebbe in seguito come conseguenza una completa archeologizzazione della liturgia, che dallo stadio di storia viva era ormai trasportata in quello della pura conservazione ed era così condannata nello stesso tempo alla morte interna» (J. RATZINGER, *Ergebnisse und Probleme der dritten Konzilsperiode*, Bachem, Köln 1965, trad. it. di G. Viola, *Problemi e risultati del Concilio Vaticano II*, «Giornale di Teologia», 8 [1967], pp. 25-26).

dell'«Amen» potrebbe far pensare ad una struttura genericamente omoritmica e non propriamente ad un falsobordone – mancando effettivamente una corda di recita stabile antecedente alla cadenza – bisogna ammettere, almeno, che nel responso *Et concepit de spiritu sancto*, secondario all'*Alma redemptoris mater*, tale struttura è praticata pienamente. Si diceva che il soggetto di tale scelta fossero i cantori in forza della natura intrinseca al falsobordone: un canovaccio cadenzale su cui improvvisare, diminuire, ornamentare. Così, potremmo dire che, in calce ad ogni antifona, sono offerti dall'autore due moduli, 'tuonalmente' pertinenti, con cui i cantori (capaci) potevano chiudere 'con molto artificio' l'ora canonica. Questa ipotesi, a nostro avviso, sembra la più sensata in quanto l'apparente diplografia – liturgicamente da emendare almeno per le ultime tre antifone – viene riconsiderata alla luce dell'opera e della prassi esecutiva del tempo che prevedeva una stretta relazione fra improvvisazione, composizione alla mente, composizione non scritta e *res facta vera e propria*;<sup>39</sup> inoltre siamo convinti che tale ipotesi non sia in contrasto con l'accenno rubricale del *versiculus* «Post partum» che, semmai, corrobora l'uso liturgico dei nostri mottetti.<sup>40</sup>

Altri sintomi, certamente più lievi ma pur sempre interessanti circa un inserimento *ad hoc* dei nostri mottetti in particolari contesti liturgici, emergono sia attraverso la presenza di «N.» (scil. *nomen*) nel mottetto *O doctor optime* (n. 8) il quale si presenta, per altro, con una sezione finale separata per l'Alleluia – da aggiungersi, con ogni probabilità, nelle commemorazioni del Tempo Pasquale –, sia per l'obbligo di collocare, per ragioni puramente testuali, l'*Adoramus te Domine* (n. 14) nella liturgia stazionale del Venerdì Santo:

Adoramus te Domine Iesu Christe et benedicimus tibi. | Quia per sanctam crucem tuam redemisti mundum miserere nobis.

E che sia per tale occasione, e non per altra, lo dimostra il riscontro con l'ormai conosciuto *Cantorium* del 1615 che, in occasione della festa dell'Invenzione della Croce (3 maggio), riporta una 'spia' liturgica da non sottovalutare:

Adoramus te Christe et benedicimus tibi. Alleluia, alleluia. | Quia per crucem tuam redemisti mundum miserere nobis.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Cfr. L. TICLI, *La diminuzione italiana fra XVI e XVII secolo. Considerazioni sulla prassi esecutiva*, Tesi di Specializzazione in Polifonia Rinascimentale, 2 voll., Accademia Internazionale della Musica - Dip. Musica Antica, Milano 2007: (§ Il Falsobordone, vol. 1, pp. 50-53; §§ 9-12 e 21, vol. 2).

<sup>40</sup> Già per altro notato marginalmente in J. BETTLEY, *The Office of Holy Week at St. Mark's, Venice, in the Late 16<sup>th</sup> Century, and the Musical Contributions of Giovanni Croce*, «Early Music», 22 (1994), pp. 45-60: 58.

<sup>41</sup> Vedi MIBM, Lit. 11, p. 69.

Spia che lascia posto ad un assordante silenzio per l'Esaltazione della Croce (14 settembre):

Adoramus te Christe et benedicimus tibi. | Quia per crucem tuam redemisti mundum.<sup>42</sup>

La sostituzione del «miserere nobis» con «alleluia» o la sua totale assenza, notata nell'ultima festività, ci indicano chiaramente come queste varianti siano rilevanti per una corretta collocazione del testo nella corrispondente commemorazione. Non volendoci spingere oltre per questo testo di cui rimane da chiarire la forma musicale in relazione alle fonti liturgiche,<sup>43</sup> segnaliamo come l'incipit «Adoramus te Domine» non sia per niente frequente in raccolte coeve.<sup>44</sup>

Occorre poi soffermarci sul mottetto *Afferentur regi virgines* (n. 9) che potremmo definire una perla rara fra le raccolte mottettistiche forse perché il testo non era affatto comune:<sup>45</sup> lo si ritrova nella liturgia offertoriale – a queste date sostituita, appunto, con il canto di un mottetto – o come responsorio per il Comune delle vergini.

Afferentur regi virgines post eam proximae ejus afferentur tibi in laetitia et exultatione.

La mancanza di sezioni interne al mottetto escluderebbe un calco formale di una struttura responsoriale – mancherebbe, per altro, il testo del versetto «Prudentes virgines, aptate lampades vestras: ecce Sponsus venit, exite obviam ei»<sup>46</sup> – facendoci propendere maggiormente per un mottetto *in loco offertorii*.<sup>47</sup> Rimane un punto aperto la sua tradizione testuale che, almeno in

---

<sup>42</sup> MIBM, Lit. 11, p. 72.

<sup>43</sup> Inoltre segnaliamo che il testo si ritrova come antifona (CAO 1287) e come versetto di responsorio (CAO 7795), *In inventione S. Crucis* e *In exaltatione S. Crucis*, entrambe prive delle locuzioni «Domine Iesu» e «sanctam». La nostra versione testuale è attestata in Montecassino 871; vedi la recensione di A. Atlas a *The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*, ed. by I. Pope and M. Kanazawa, «Notes», s. II, 37 (1980), pp. 45-47: 47a.

<sup>44</sup> Non abbiamo riscontrato occorrenze in H. B. LINCOLN, *The Latin Motet: Indexes to Printed Collections, 1500-1600*, The Institute of the Mediaeval Music, Ottawa 1993 (Musicological Studies, 59) e consultabile nella versione on line all'indirizzo: <http://latinmotet.themefinder.org>, mentre in *The Motet Database Catalogue Online* (d'ora in poi MDCO) a cura di J. Thomas (University of Florida) abbiamo riscontrato appena dieci occorrenze tutte manoscritte di cui solo due coeve alla nostra raccolta: a) VINCENZO RUFFO, ms. SaraP, 34; b) COSTANZO PORTA, ms. ParisBNC 851 (Il repertorio è consultabile all'indirizzo: <http://www.arts.ufl.edu/motet/default.asp>).

<sup>45</sup> Nessuna occorrenza in MDCO e in *The Latin Motet*.

<sup>46</sup> CAO 7312.

<sup>47</sup> Si veda almeno: A. A. BOLSENA, *Osservazioni per ben regolare il coro de i Cantori della Cappella Pontificia* [...], Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, Roma 1711, rist. anast. a cura di G. Rostirolla, LIM, Lucca 1988 (Musurgiana, 1), p. 9; L. H. WARD, *The "Motetti Missales" Repertory Reconsidered*, «Journal of American Musicological Society», 39 (1986), pp. 491-523; I.

apparenza, risulta una citazione del Salmo 45, 15-16: da chiarire sono, infatti, la variante incipitale *Afferentur/Offerentur* e l'esistenza di due testi per l'offertorio di cui sembra che il nostro mottetto abbia fatto una crasi:

1. *Afferentur/Offerentur regi virgines: proxima eius, afferentur/offereantur tibi in laetitia et exultatione: adducentur in templum regi Domino.*<sup>48</sup>
2. *Afferentur/Offerentur regi virgines: post eam proxime eius, afferentur/offereantur tibi.*<sup>49</sup>

Solo un'analisi più approfondita dei libri liturgici appartenenti alla congregazione renana o, più genericamente, provenienti dalle molteplici residenze di Canale potrà, eventualmente, fare luce su questo aspetto.

Per concludere questa rassegna sui testi che maggiormente hanno attirato la nostra attenzione, presentiamo il mottetto n. 19 indicato come *Ave, regina coelorum. Mater regis* nella *Tabula* di fine opera.

Ave, regina coelorum, | mater regis angelorum, |  
o Maria, flos virginum, | velut rosa vel lilium, |  
funde preces ad filium | pro salute fidelium. |

Franz Joseph Mone ce lo presenta in questi termini:

Ein Responsorium auf diese Antiphone [sottolineato nostro]

[Ave coelorum regina | ave morum disciplina | via vitae, lux divina, | virgo, mater, filia. ||  
Ave templum sanctum Dei, | fons salutis, porta spei, | ad te currunt omnes rei | plena cum fiducia. ||  
Ave mater Salvatoris, | vas virtutum, flos honoris, | medicina peccatoris, | pia mater Domini. ||  
Ave mater Jhesu Christi, | virgo Deum genuisti, | per virtutem ascendisti | dans salutem homini. ||  
Ave salus infirmorum | et solamen miserorum, | dele sordes peccatorum | te laudantum, Domina.  
Ave, per quam salus datur, | per quam luctus devastatur, | nobis plausus tribuatur | inter coeli agmina. || Amen. || ]<sup>50</sup>

steht in einer Hs. des 14. Jahrh. zu Lichtenthal und lautet also: [trascrive il testo del nostro mottetto]. Die marianische Antiphone *Ave regina celorum* wird in den

---

CAVALLINI, *Non solum princeps sed principis memoria. Vent'anni di studi su Giovanni Pierluigi da Palestrina*, «Acta Musicologica», 67 (1995), pp. 1-19: 3-4.

<sup>48</sup> GT, pp. 504-505: «maior».

<sup>49</sup> GT, p. 505: «minor».

<sup>50</sup> Trascritta in questa sede, per non generare nella tradizione degli studi ulteriori problemi, da F. J. MONE, *Hymni Latini Medii Aevi e codd. mss. edidit et adnotationibus illustravit*, Herder, Freiburg 1854, II, p. 202.



Vespern von der Complete der Lichtmesse bis zum grünen Donnerstag gesungen.<sup>51</sup>

A detta di Mone, il testo del nostro mottetto deriverebbe da un 'responso-rio', parafrasi condensatissima ma concettualmente ineccepibile della lunga 'antifona' anaforica di cui abbiamo trascritto il testo. Ammesso e non concesso che si tratti di 'antifona' – ciò che a noi sembra piuttosto un inno – e di 'responso-rio' – ciò che a noi sembra più una breve sequenza – rimane cocente il dubbio sulla tradizione del testo *Ave regina coelorum mater regis* e sull'uso che ne è stato fatto nei secoli successivi. Nell'indagine sulla sua origine non riusciamo, almeno per ora, ad andare prima del XIV secolo e in questo, i principali repertori concordano. Sembrerebbe, ad una rapida consultazione dell'MDCO che anche questo testo non abbia avuto una frequente vestizione polifonica almeno per quanto concerne la polifonia d'arte: solo otto occorrenze contro la totale assenza, o meglio, inesplorabilità all'interno del repertorio di Lincoln. E in questo una breve parentesi metodologica ci aiuta a comprendere come gli antichi, sebbene non elaborassero database, avessero un'esigenza tutt'altro che astratta nell'indicizzare i brani: la nostra *Tabula*, infatti, distingue molto chiaramente i testi dei mottetti 19 e 21 proprio per evitare quella fastidiosa incertezza che ci sorprende quando interroghiamo il Lincoln su «Ave regina coelorum. Mater regis» (mottetto n. 19) e «Ave regina coelorum. Ave domina angelorum» (mottetto n. 21). Incipit identico per due antifone che accompagnano, avendo un prosieguo totalmente diverso, momenti differenti della liturgia, ancorché entrambe dedicate alla Vergine. Bisogna, dunque, scorgere nella puntualità della nostra stampa un uso pratico e immediato degli indici che, anche noi, dovremmo tenere molto in considerazione al momento di elaborare basi di dati utili alla ricerca quantitativa. In questo, dobbiamo riconoscerlo, il repertorio dell'MDCO supera, decisamente, il Lincoln. Questa digressione ci ha permesso comunque di sondare la tradizione testuale del brano n. 19 in raccolte analoghe di mottetti. Nonostante la scarsa evidenza all'interno delle antologie più o meno coeve, il testo,<sup>52</sup> comunque, era ben conosciuto sia nella sua veste monodica, utilizzata, per lo più in ambito liturgico,<sup>53</sup> sia per la sua ben più ampia diffusione fra le

---

<sup>51</sup> MONE, *Hymni Latini*, pp. 201-202.

<sup>52</sup> Adattamento mariano dell'ufficio ritmico di San Edmondo re e martire (20 novembre): «Ave, rex gentis Anglorum, | (Ave) miles regis angelorum, | O Edmunde, flos martyrum | Velut rosa vel liliū, | Funde preces [ad Dominum] | Pro salute fidelium» (vedi AH, vol. 28, p. 292). Vedi inoltre, U. CHEVALIER, *Repertorium Hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'Église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, Imprimerie Polleunis & Ceuterick, Louvain 1892-1921 (Subsidia hagiographica, 4), n. 2072.

<sup>53</sup> Un particolare legame fra il testo e l'ordine agostiniano è testimoniato da padre Agostino Trapè o.s.a. che indica il canto di questa antifona dopo la messa conventuale (si veda documento on-line all'indirizzo: <http://web.tiscalinet.it/ghirardacci/maria/madonneagostiniane.htm>). Per le fonti si veda: *Antiphonaire Monastique XIII siècle Codex F. 160 de la Bibliothèque de la Cathédrale de Worcester*, PM 12, c. 405; G. BAROFFIO, *Corpus Antifonarum Italicum Textus*, Bologna, Civico Museo Medievale, ms. 598, c. 165r. (disponibile on line all'indirizzo: [http://www.hymnos.sardegna.it/iter/4\\_canti\\_delle\\_ore/dj%20CAIT.doc](http://www.hymnos.sardegna.it/iter/4_canti_delle_ore/dj%20CAIT.doc)); *Liber usualis missae*

composizioni devozionali in lingua latina e volgare.<sup>54</sup> A discapito dunque delle sue consorelle, la nostra raccolta annovera il testo dell'*Ave regina coelorum mater regis* in posizione chiave dal momento che, assieme al mottetto precedente (n. 18) sempre *De Beata*, apre la sezione finale dei mottetti sulle quattro antifone mariane *post completorium* anticipandone, come in una *recercata*, le tematiche attraverso l'incipit comune.

---

*et officii pro dominicis et festis. Cum cantu gregoriano ex editione vaticana et rhythmicis signis in subsidium cantorum a Solesmensibus monachis diligenter ornato*, Desclée & Co., Paris, 1962, p. 1864. Per una bibliografia generale si veda almeno: D.C. CLARKE, *Church Music and Ritual in the Decir a las siete virtudes*, «Hispanic Review», 29/3 (1961), pp. 179-199: 189; A. DE A. CLOVIS, *Inscribing medieval pedagogy: musica ficta in its text*, Ph.D. diss., University of New York, Buffalo 2005, p. 121, *passim*. A titolo informativo, si segnala l'iscrizione del nostro testo sulla campana della Chiesa evangelica di Santa Maria di Greifswald, datata 1418.

<sup>54</sup> Vedi M. MAZZETTI, *Polifonie 'semplici' nel Seicento: il manoscritto E. 52 del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna*, tesi di laurea in Musicologia, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Musicologia, Cremona 2007, p. 42.

N	Incipit	Repertori	Hp. occasione liturgica	Altre annotazioni	records MDCO
1	Laudate Dominum de caelis			Ps. 148,1-4	23
2	Laudate Dominum in sanctis eius			Ps. 150	37
3	Gloriosi principes	CAO 2960	SS. Petri et Pauli	AM Infra Oct. SS. Petri et Pauli (abn)	5
4	Laetabitur iustus in Domino	CAO 7064	Omnium Sanctorum Comm. unius Martyris	Ps. 63,11 CAO 7064 (cfr. Copenhagen, Det kongelige Bibl. Slotsholmen, Gl. Kgl. S. 3449, 8o VI) CAO 3560 (ant – VII/VIII); GTP Comm Mart. Extra T. P. (fint. - VIII)	9
5	O martir egregie	AH 28,48 AIN 4039	S. Petri	AH 28 n° 48 (AMG) II Vespri S. Petri (Ufficio ritmico) AIN 4039 (Regensburg-Hiley) - Antifonale	1
6	Gaudent in coelis	CAO 2927	Omnium Sanctorum Comm. plur. Martyrum	AM (amg) [parte finale exultant sine fine >< regnabunt in Aeternum]	9
7	Amavit eum Dominus	CAO 1380	Comm. unius Mart., unius Confessoris Comm. Conf. Pont.	AM Comm. Conf. Pont. (amg)	9
8	O doctor optime	CAO 4023	Pro Doctoribus	AM Pro Doct. in utriusque Vesp. (amg)	12
9	Afferentur regi virgines	CAO 7312	Comm. Virginum	Ps. 45,15-16 GTP Comm. Virg. (off) CAO 7312 S. Agathae, Comm. Virg. (rsp) aggiunte «Domino»	0
10	Dum ortus fuerit sol	CAO 2462	Nat. Domini	Vigilia Nat. Domini, Nat. Domini (abn, amg, and)	6
11	Orietur sicut sol	CAO 4195	Nat. Domini Annunt. S. Mariae	AMn (abn)	1
12	Virgo prudentissima	CAO 5454	Assumpt. S. Mariae Comm. Virginum	AM Assumptio S. Mariae (amg)	27

<b>N</b>	<b>Incipit</b>	<b>Repertori</b>	<b>Hp. occasione liturgica</b>	<b>Altre annotazioni</b>	<b>records MDCO</b>
<b>13</b>	Spiritus sanctus	CAO 5006	Annunt. S. Mariae	AM In Annunt. B. M. V. 1 Vesp. (amg) CAO 5156 (vrs)	<b>5</b>
<b>14</b>	Adoramus te Domine		Feria VI Haebd. Sancta (stationes)	CAO 1287 Inventio S. Crucis; Exalt. S. Crucis (ant); CAO 7795 Inventio S. Crucis, Exalt. S. Crucis (vrs);	<b>10</b>
<b>15</b>	Dies sanctificatus	CAO 6444	Nat. Domini Epiphania	CTP Nat. Domini (all) CAO 6444 Nat. Domini, Epiphania, Infra Oct. Epiph., Oct. Epiphaniae (rsp); var. «in terram»	<b>23</b>
<b>16</b>	O sacrum convivium	RH 13677	Corpus Domini	AM Dom. infra Oct. Corp. Christi (amg)	<b>119</b>
<b>17</b>	Da pacem Domine	CAO 2090		CAO 2090 (cfr. Copenhagen, Det kongelige Bibl. Slotsholmen, Gl. Kgl. S. 3449, 8o VIII)	<b>180</b>
<b>18</b>	O Maria Dei genitrix		In festo B. M. V.	Rothschild J.-P., Bibliographie annuelle du Moyen Age tardif 18 (2008) n° 2807	<b>0</b>
<b>19</b>	Ave Regina coelorum. Mater Regis	RH 2072 Mone II, 202	In festo B. M. V.	RH 2072 Beata Maria Assumptio - Communio (ant)	<b>8</b>
<b>20</b>	Alma redemptoris mater	CAO 1356 RH 861 AH 50, 317	In fine horarum	CAO 1356 In Letania AM (amc)	<b>88</b>
<b>21</b>	Ave Regina coelorum. Ave domina angelorum	RH 2070	In fine horarum	CAO 1543 De Beata: molte varianti testuali AM (amc)	<b>24</b>
<b>22</b>	Regina coeli laetare	CAO 4597 RH 17170	In fine horarum	CAO 4597 Dom. Pentecostes AM (amc)	<b>102</b>
<b>23</b>	Salve regina	RH 18147	In fine horarum	AM (amc)	<b>24</b>

Tavola 2

### **Le musiche**

Avendo, col presente lavoro, orientato il nostro animo in direzione di una prossima edizione di questa raccolta ancora inedita e non avendo in questa sede la possibilità di fornire, seppure in forma d'abozzo, la partitura completa dell'opera, ci siamo chiesti quale impatto avrebbe avuto sul lettore una minuziosa analisi compositiva mancando la possibilità di un corrispettivo riscontro col testo musicale. Ci è sembrato più logico, a questo punto, configurare la parte del contributo che avrebbe insistito maggiormente su questioni analitiche come una 'boscareccia' *promenade* in seguito ad un lauto pasto domenicale, cioè quando uno apprezza maggiormente il contesto rilassante di un facile sentiero pedemontano in cui, a tratti, lo spirito, in lenta ripresa dall'abboffata del mezzodì, può scorgere quelle scintille di luce che frantumano la velina del reale più come un'esperienza al limite fra il sonno e la veglia, gioiosamente consapevole che ciò che gli rimarrà impresso nella memoria sarà già il massimo di quanto, in questo stato alterato, potrà ritenere. Non, dunque, una *excusatio* da parte nostra per un'ovvia mancanza di completezza che, in questo contesto, avrebbe preso solo connotati pedanteschi, bensì un invito a cogliere l'essenza di quanto, queste poche pagine, hanno permesso di distillare.

Per non lasciare, comunque, affamato – ci mancherebbe! – il lettore più avido, poniamo, a guisa del pasto di cui sopra, una tavola riassuntiva di tutti i dati rilevati in questa sede preliminare che potranno servire ad altri come rampa di lancio per circonvoluzioni pindariche mentre noi, come premesso, toccheremo solo alcune di queste primizie a volo d'ape (tavole 3a e 3b).

N	Sacrae Cantiones	Semiografia			Range				Tonal Type			
		Mensure	Val. Max	Val. Min.	C	A	T	B	System	Ambitus	Finalis	Modo
	Incipit											
1	Laudate Dominum de caelis; Laudent nomen Domini	ST; PMP	Bp; L	CR; SM	dd-c	aa-g	f-D	b-FF	bmollis	c1, c3, c4, F4	F	VI
2	Laudate Dominum in sanctis	ST	Bp	CR	dd-e	aa-F	f-D	c-FF	bmollis	c1, c3, c4, F4	F	VI
3	Gloriosi principes	ST	B	CR	cc-c	f-E	d-C	a-FF	bmollis	c1, c3, c4, F4	F	VI
4	Laetabitur iustus in Domino	ST	B	CR	ee-c	gg-F	d-C	c-FF	bmollis	c1, c3, c4, F4	F	VI
5	O martir egregie	ST	L	CR	dd-d	gg-g	e-C	b-FF	bmollis	c1, c3, c4, F4	F	VI
6	Gaudent in coelis	ST	Bp	CR	cc-c	gg-E	f-C	b-FF	bmollis	c1, c3, c4, F4	F	VI
7	Amavit eum Dominus	ST	Bp	CR	cc-c	gg-F	d-C	a-FF	bmollis	c1, c3, c4, F4	G <sup>D</sup>	II <sup>v</sup>
8	O doctor optime	ST	B	SCR	cc-c	gg-F	f-D	a-FF	bmollis	c1, c3, c4, F4	G	II <sup>v</sup>
9	Afferentur regi virgines	ST	L	CR	dd-c	aa-F	f-C	c-A	bdurum	c1, c3, c4, F4	D	I
10	Dum ortus fuerit	ST	L	CR	cc-c	gg-g	e-C	a-G	bdurum	c1, c3, c4, F4	G	VIII
11	Orietur sicut sol	ST	SBp	SCR	dd-c	gg-g	d-C	a-G	bdurum	c1, c3, c4, F4	G	VIII
12	Virgo prudentissima	ST	B	CR	cc-c	aa-g	e-D	a-G	bdurum	c1, c3, c4, F4	G	VIII
13	Spiritus sanctus	ST	Bp	CR	cc-d	gg-g	d-D	c-A	bdurum	c1, c3, c4, F4	D	I
14	Adoramus te Domine	ST	B	CR	ee-c	gg-g	e-E	a-G	bdurum	c1, c3, c4, F4	E	III
15	Dies sanctificatus	ST	B	CR	cc-a	gg-g	e-C	a-G	bdurum	c1, c3, c4, F4	D	I
16	O sacrum convivium	ST	Bp	CR	aa-b	gg-g	e-E	c-C	bdurum	c1, c3, c4, F3	C	XI
17	Da pacem Domine	ST	SBp	SM	ee-c	gg-F	e-D	c-C	bdurum	c1, c3, c4, F3	D	I
18	O Maria Dei genitrix	ST	B	CR	dd-e	bb-b	aa-g	d-C	bmollis	c1, c2, c3, F3	D	X <sup>v</sup>
19	Ave Regina coelorum Mater regis	ST	B	SM	ee-e	bb-d	gg-a	d-D	bmollis	c1, c2, c3, F3	D	X <sup>v</sup>
20	Alma redemptoris mater	ST	Bp	CR	aa-c	f-g	c-C	g-G	bdurum	c2, c3, c4, F4	G	VIII
21	Ave Regina coelorum	ST	B	CR	dd-c	gg-E	d-C	b-FF	bmollis	c1, c3, c4, F4	F	VI
22	Regina coeli laetare	ST	B	SM	cc-d	f-a	d-D	g-FF	bmollis	c1, c3, c4, F4	F	VI
23	Salve regina	ST	B	CR	dd-e	aa-b	f-g	d-C	bdurum	c1, c2, c3, F3	E	III

Tavola 3a

Sacrae Cantiones		Parafrasi C. F.		
N	Incipit			
1	Laudate Dominum de caelis; Laudent nomen Domini	N		
2	Laudate Dominum in sanctis	N		
3	Gloriosi principes	S	<u>ATB</u> : in imit. «ita et in morte»	AM958
4	Laetabitur iustus in Domino	N		
5	O martir egregie	N		
6	Gaudent in coelis	S	TB: «sanguinem suum»; <u>TB</u> : «exultant sine fine»	AM653
7	Amavit eum Dominus	S	«et ad portas»; <u>B</u> : «coronavit»	AM663
8	O doctor optime	S	<u>B</u> : «divinae legis»	AM665
9	Afferentur regi virgines	S		GTP505
10	Dum ortus fuerit	S	C>>ATB	AM239
11	Orietur sicut sol	S		AMn(I)49
12	Virgo prudentissima	N		
13	Spiritus sanctus	N		
14	Adoramus te Domine	N		
15	Dies sanctificatus	S	<u>B</u> recit. «et adorate»	GTP49
16	O sacrum convivium	N		
17	Da pacem Domi ne	S		vedi ms. tab. 2
18	O Maria Dei genitrix	N		
19	Ave Regina coelorum Mater regis	N		
20	Alma redemptoris mater	N		
21	Ave Regina coelorum	S		AM175
22	Regina coeli laetare	S	No incipit; <u>CB</u> : «Ora pro nobis Deum»	AM179
23	Salve regina	N		

Tavola 3b

**Legenda**

- ST** Semicerchio tagliato  
**PMP** Proporzione maggiore perfetta (v. Zacconi:  $\phi \frac{3}{2}$ )  
**L** Longa  
**B** Breve  
**SM** Semiminima  
**CR** Croma  
**SCR** Semicroma  
**[...]p** [...] puntata

**Precisazioni sul sistema alfabetico utilizzato**

- Γ** Gamma ut  
**FF** F ut (gravissimo)

**Parafrasi Canto Fermo (C. F.)**

- AAA** C. F. notato a valore di semibreve  
**S** Riscontrato in (vedi libro ultima colonna)  
**N** Non ancora riscontrato

Come contraltare all'artificio compositivo che sfrutta cambi di tempo mediante l'impiego di sezioni proporzionali all'interno di opere strumentali più tarde,<sup>55</sup> si colloca la nostra raccolta che, dal punto di vista mensurale, viene scandita da quell'inesorabile semicircolo tagliato pedissequamente riproposto ad ogni mottetto, eccezion fatta per quella rarità proporzionale che, con l'agostiniano Zacconi, definiamo 'proporzione maggiore perfetta',<sup>56</sup> riscontrabile, come si vede in tavola 3a, nella sezione finale del mottetto n. 1 *Laudate Dominum de coelis*. L'analisi semiografica ha permesso di rilevare, oltre alla pervasiva omologazione mensurale di cui sopra, un impiego diffuso di *ligaturae cum opposita proprietate*, l'occasionale, seppur interessante, uso di *ligaturae* di breve<sup>57</sup> e un'attenzione al raggruppamento delle pause in ragione del modo (fraseggio della longa imperfetta). Per i detrattori dell'impiego teorico e pratico della solmisazione nel tardo rinascimento si segnala *a latere* che la stampa riporta puntualmente l'impiego dell'alterazione di precauzione in caso di nota *super la* negata, come indicato dall'asterisco in alcuni passi che riportiamo a titolo esemplificativo (esempi 1 e 2):

Esempio 1 - *Orietur sicut sol* (n. 11)

<sup>55</sup> *La Balzana* canzone a 8 vv. (1600?), in *Cantiones sacrae diversorum auctorum*, Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, ms. Q. 38, sec. XVII, cc. 99v-106r (MISCHIATI, *La prassi musicale*, pp. 98-100).

<sup>56</sup> L. ZACCONI, *Prattica di Musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili [...]*, Bartolomeo Carampello, Venezia 1596, libro II, c. 154v: «Le figure dunque della Proportion maggior perfetta, si forma con l'intervento del valore di tre Semibreve per tatto, con questo particular segno & queste particular figure [segue esempio musicale in cerchio tagliato 3/2 con figure di brevi e semibrevi]».

<sup>57</sup> A titolo esemplificativo, vedi sezione «Amen» del mottetto n. 21 *Ave regina coelorum* in appendice.

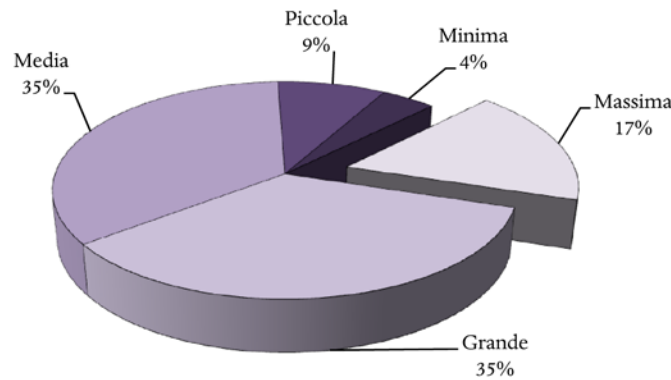


Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,  
 al - le - lu - ia.  
 \*  
 al - le - lu - ia.  
 al - le - lu - ia.  
 al - le - lu - ia.

Esempio 2 - *O doctor optime* (n. 8)

Spostando la nostra analisi dal livello semiografico a quello semiologico, notiamo che l'apparente omologazione mensurale racchiude in realtà una ricca gamma di figure che, all'interno dei singoli mottetti, sono impiegate in modo diversificato e che, con ogni probabilità, ci restituiscono importanti informazioni che possono essere utilizzate sia per una maggiore comprensione dei criteri compositivi sia per ottenere dati utili a livello di prassi esecutiva. Come si evince dalla tavola 3a, abbiamo rilevato lo scarto tra le figure impiegate per ogni brano e, se il delta omnicomprendivo della raccolta si assesta su valori abbastanza comuni per i brani in semicircolo tagliato (figure dalla L alla SCR), ciò che desta maggiore interesse è il dato specifico che mostra come coesistano mottetti che impiegano uno spettro di valori molto nutrito a fianco di altri che, al contrario, denunciano, se si può dire, una 'povertà' ed uno schiacciamento di questa gamma (vedi grafico 1).<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Per lo scioglimento delle abbreviazioni relative alle figure musicali che, d'ora in poi, utilizzeremo anche a testo, si veda la legenda alla tavola 3.



<b>Massima</b>
L-CR; B-SCR
<b>Grande</b>
Bp-CR; SBp-SCR
<b>Media</b>
B-CR
<b>Piccola</b>
B-SM
<b>Minima</b>
SBp-SM

Grafico 1 - Gamma delle figure utilizzate per ogni mottetto

Da questi dati emerge come i mottetti che impiegano la gamma 'massima' siano ben quattro (nn. 5, 8, 9, 10);<sup>59</sup> dato lo scarto elevato (L-CR; BR-SCR), ci siamo chiesti se alcune delle figure più piccole avessero un valore puramente ornamentale essendo, tale questione, strettamente relata alla velocità del *tactus*.<sup>60</sup> Di certo non si tratta di mottetti *passeggiati* ma i valori di SM, CR e SCR sono spesso impiegati all'interno di episodi melismatici che appaiono come 'suggerimenti' di diminuzione scritta in sede compositiva dallo stesso

<sup>59</sup> È interessante notare come Canale abbia optato per una scrittura molto ornamentata in un testo così scarsamente diffuso come il mottetto n. 9 *Afferentur regi virgines* di cui abbiamo già sottolineato le peculiarità testuali in § I testi.

<sup>60</sup> Ci sentiamo, in relazione a quanto emerso dall'indagine delle figurazioni utilizzate sotto il semicircolo tagliato, di collocare la nostra raccolta all'interno della riflessione teorica da Marenzio (prefazione ai madrigali a 4, 5 e 6 voci del 1588) a Zacconi e Rossi, che alludono o parlano esplicitamente di una battuta (o tatto) sostanzialmente simile a quella richiesta dal semicircolo non tagliato, ovvero sia un tatto alla semibreve. Da un punto di vista puramente esecutivo, anche in ragione della rara sottoposizione del testo alle semiminime (e mai in episodi di crome e semicrome), ci sentiamo, comunque, di suggerire per i nostri mottetti un *tactus* che si assesti sui 40 M.M.

Canale; tale fattore si verifica anche al di fuori dei quattro brani appena citati e ci obbliga a riflettere sui luoghi in cui tale artificio viene sfruttato.

La cura della veste editoriale, già notata in precedenza, viene qui confermata anche nella sottoposizione del testo alla musica, consentendo un preciso esame delle sedi sillabiche che supportano i melismi: si scorge, così, come il loro posizionamento non sia ossequioso della sede tonica ma si estenda pandemicamente alle altre privilegiando l'ultima. A questo punto ci si aspetterebbe che tale artificio, soprattutto se impiegato in ultima sede sillabica, amplifichi il consueto *alleluia*, o altre parole di giubilo come «exultant» (esempio 3), mentre esso si estende anche in contesti meno specifici come notato negli esempî 4a, 8 (asterisco doppio) e 16 (asterisco).

Esempio 3 - *Gaudent in coelis*

Esempio 4a - *Dum ortus fuerit* (Bassus)

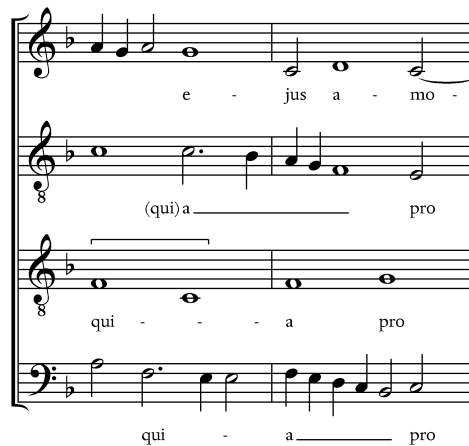
Si osservano, sempre in ultima sede sillabica, piccole formule ricorsive in cui l'ornamentazione ha una funzione meramente esornativa e di riempimento intervallare di terza o quarta, come indicato dal singolo asterisco negli esempî 4a, 4b, 4c, 6, 8:

Esempio 4b - *Gaudent in coelis* (Tenor)



Esempio 4c - *Orietur sicut sol* (Bassus)

Nei prossimi esempi 5 e 6 si osserva, invece, come l'ornamentazione dell'ultima sillaba sia adoperata diffusamente in più voci:



Esempio 5 - *Gaudent in coelis*



Esempio 6 - *Gaudent in coelis*

Questa particolare cura della linea vocale è altresì testimoniata dall'impiego di ornamentazioni più complesse che, sebbene non vadano al di là della tipizzazione offerta da un contrappunto di semiminime, costituiranno una risorsa compositiva ampiamente sfruttata anche in quelle raccolte

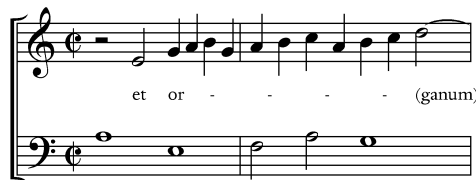
recenziori che si preoccupavano di fornire, a quei contesti poco nutriti come le piccole cappelle, un repertorio allettante e alla moda.<sup>61</sup> E di quei *loci*, in cui la scrittura stilizza, riassume o codifica quelle pratiche che da improvvisative sono passate al canone compositivo, anche in questa raccolta ne possiamo riscontrare molti:

Esempio 7- *Laetabitur iustus in Domino*

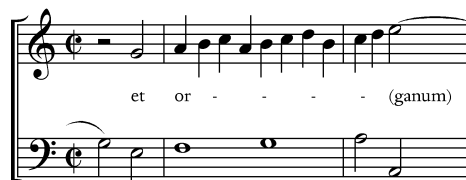
Esempio 8 - *Amavit eum*

<sup>61</sup> Vedi L. VIADANA, *Cento Concerti Ecclesiastici a Una, a Due, a Tre, & a Quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nell'Organo. Nova Inventione commoda per ogni sorte de Cantori, & per gli Organisti [...]*, Giacomo Vincenti, Venezia 1602: «A' Benigni Lettori [...] Non ho mancato di apportare à tempo, & à loco alcuni passi, e cadenze con altri lochi accommodati per Accentuare, per Passeggiare, e per fare altre prove della dispositione, e gratia dei Cantori, se bene per il più, e per facilità, si è usato passaggi comuni, che la natura istessa porta, ma più fioriti» [p. I].

Se l'asterisco dell'esempio 7 indica l'inizio di una fioritura che interessa esclusivamente il Cantus attraverso un passaggio di grado ascendente con alcuni recuperi di terza, l'esempio 8 (tre asterischi) mostra alla voce del Tenor una ornamentazione analoga ma all'interno di un episodio, già contrappuntisticamente interessante, in cui né per ragioni imitative né di condotta delle parti sarebbe stata necessaria. È, dunque, nella necessità di procurare «la dolcezza, & gentilezza dell'arie in tutte le parti facendole cantare bene e seguentemente» che si deve ricercare la ragione di tali abbellimenti, unicamente espressi *causa pulchritudinis*, da cui deriverà la prototipica sinergia, proprio fra contrappunto e ornamentazione, magistralmente espressa dal Viadana. Ci siamo così permessi di sondare, forse in modo azzardato e non sistematico, l'esistenza di una *koiné* formulare fra i nostri mottetti e la raccolta dei *Cento concerti ecclesiastici* e, in tale naufragio, abbiamo riportato a casa alcuni tesori inaspettati:



Esempio 9a – L. VIADANA, *Versa est in luctum* (Concerto per Cantus)



Esempio 9b – L. VIADANA, *Versa est in luctum* (Concerto per Cantus)

Gli esempi 9a e 9b, tratti da Viadana, ci mostrano *in reiteratio* la stessa formula adoperata da Canale che, se in un mottetto a voce sola è sintomo di una cura melodica assolutamente necessaria, nella nostra raccolta a quattro voci rivela, in proporzione, uno zelo compositivo ancora maggiore.

si co - ro - na - vit co - ro - na - vit  
tas par-ra - di - si co  
si co - ro - na - vit e -  
co - ro - na - vit

Esempio 10 - *Amavit eum*

nus Je (sus)

Esempio 11a – L. VIADANA, *Fratres ego enim accepi* (Concerto per Cantus)

(con)-fi - te - bor ti - bi Do -

Esempio 11b – L. VIADANA, *Confitebor tibi Domine* (Concerto per Altus)

(ple) - (bis)

Esempio 11c – L. VIADANA, *Veni Domine* (Concerto per Tenor)

Anche per l'esempio 10, che mostra una 'tirata' di semiminime ascendenti di nona, possiamo trovare dei parallelismi interessanti in Viadana, il quale non disdegna affatto questa figurazione di riempimento né per le parti vocali (esempi 11a, 11c) né per la parte di basso per l'organo (esempio 11b). Non è certo l'osmosi idiomatica ad interessare la nostra ricerca, dal momento che tali 'prestiti' erano fisiologici fra Cinque e Seicento, bensì la constatazione che i mottetti della nostra raccolta, potevano essere 'articoli' verosimilmente attraenti per quei cantori «astretti per mancamento di composizioni à proposito loro di appigliarsi ad Una, ò Due, ò Tre parti di Motetti [...] le quali, per la unione che devono avere con le altre parti [...], rendevano la maniera del canto, ò imperfetta, ò noiosa, od inetta, & poco grata à quelli, che stavano ad udire: senza che vi era anco, incommodo grandissimo di cantori in cantarle».<sup>62</sup> Il chiaro «mancamento di composizioni» a cui fa riferimento Viadana, non era certo in termini qualitativi per cui difficilmente, nel comporre i suoi *Cento concerti*, egli avrà rinunciato a quegli elementi esornativi che rendevano «dolcezza & gentilezza nell'aire»: dobbiamo ipotizzare, al contrario, che l'operazione di accomodamento d'organico dovesse far riferimento ad una situazione contingente, arginata, tuttavia, mediante accorgimenti compositivi che permettessero in fase performativa di ricreare lo stesso effetto dato, almeno in termini di contrappunto, da un mottetto ad organico pieno. In breve, vorremmo ipotizzare, proponendoci riscontri più serrati in altra sede, che la nostra raccolta mottettistica, al limite cronologico fra una pratica, non ancora codificata, di riassumere il contrappunto su un basso – spesso rimodellato fra diversi libri parte, specie in composizioni policorali – e la ricezione di tale pratica, che possiamo finalmente verificare nelle raccolte di mottetti con il basso per l'organo, da un lato costituisca un possibile archetipo compositivo dei concerti a voce sola (e del modo di comporre questa 'voce') e dall'altro rappresenti in negativo, il contrappunto che avrebbe dovuto 'ricreare' un organista, sempre meno avvezzo all'intavolatura, su una parte di basso generale.<sup>63</sup> Ci scusiamo, dunque, se l'intromissione nell'universo viadanesco abbia aperto questioni non pienamente dimostrabili in questa sede, dal momento che la nostra intenzione, almeno primigenia, era quella di analizzare, seppur sommariamente, alcune cifre stilistiche della nostra raccolta del 1581 partendo da considerazioni di natura semiografica. Poco male, a nostro dire, se tale *excursus* ha permesso di evidenziare una possibilità esecutiva, modernamente poco praticata, dai risvolti cronologici *doubles-faces*: in Canale una cura delle singole parti tale da permettere – salvo 'fastidiosi' incroci di cui parleremo fra non molto – una realizzazione *more moderno*, mentre, guardando dalla prospettiva dei *Concerti* di Viadana, un'antica selva ancora vergine di mottetti – ma, teniamo a precisarlo, *admission free* – in cui i nostri continuisti (e non solo) potranno avventurarsi alla

---

<sup>62</sup> VIADANA, *Cento Concerti Ecclesiastici*.

<sup>63</sup> Cfr. sopra *L'arte di intavolare ovvero «tum Organorum, tum instrumentum sonis accommodatę»*.



ricerca di quell'“eldorado contrappuntistico” che, nuovamente sotto le loro mani, permetterà il tanto agognato riscatto di categoria, mai più ottenuto dai tempi di Banchieri e Diruta.

Forniamo, in appendice, uno ‘specchietto’ che non intende richiamare l'attenzione di ingenui allodole, attratte unicamente dal fascino della ‘finzione’, bensì accorte civette in grado di riflettere (sul)la luce della pratica viva fra le tenebre del consumato stile della presunzione: una possibilità, certo, che, come tale, può anche esser rifiutata, ma che avvedutamente potrebbe ripristinare quell'oscuro *continuum* di pratiche progressivamente degenerate nella realizzazione di un ‘basso continuo’ sempre meno riconoscente verso le sue auree origini contrappuntistiche. Dobbiamo, tuttavia, avvertire l'esecutore di non prendere l'elaborazione scritta del mottetto n. 21 (sia nella sua versione in ‘partitura’, per *Cantus* – invariato rispetto alla fonte – e *bassus pro organo* ‘alla Viadana’ rimodellato in base agli incroci delle parti e ai *tacet* del Basso vocale, sia nella sua versione intavolata secondo le indicazioni di Diruta) come il percorso ideale e reale da imboccare per una corretta – se di ‘correttezza’ si può parlare – esecuzione!<sup>64</sup> Al contrario, è necessario affermare che ‘partitura’ ed ‘intavolatura’ rappresentano, ironia della sorte, proprio le simplegadi fra cui l'esecutore dovrà passare, con i soli mezzi della pratica assidua, al fine di verificare e scongiurare i limiti insiti nel livello di astrazione, tutt'altro che eludibile, di tali sistemi. Posto, infatti, che entrambe le versioni si possano paragonare ad una mappa che tenti di descrivere un territorio<sup>65</sup> – in musica, tanto preciso quanto effimero e mutevole – potremmo affermare che la ‘partitura’ del basso sia una mappa che possiede, per la sua intrinseca imprecisione, un certo grado di flessibilità tale da poter seguire, in una certa misura, la forma del territorio adattandosi alla sua curvatura. Via via che la rendiamo più precisa questa flessibilità gradualmente scompare e, con l'intavolatura, abbiamo raggiunto un punto in cui i legami con la realtà sono talmente evanescenti che il rapporto fra i simboli e la nostra esperienza sensoriale non è più riconoscibile.<sup>66</sup> Nel punto più oscuro di questa oscillazione fra forme mentali di astrazione noi scorgiamo una modalità, ardua da descrivere a parole senza ricorrere ad un linguaggio appositamente ambiguo, di appercezione della realtà conoscibile non attraverso la semplificazione del problema, ‘grazie’ all'*aut* aristotelico dei due sistemi vicendevolmente escludentisi, bensì in virtù di quel riconoscimento della complessità dato dall'*et* che contempla, nell'istante, l'assimilazione progressiva della ‘grammatica’ contrappuntistica del brano (da cui l'intavolatura come eventuale forma ermeneutica, per l'esecutore, della volontà compositiva d'autore) e la possibili-

---

<sup>64</sup> Cfr. Appendice, trascrizione n. 21\*.

<sup>65</sup> In analogia con la famosa premessa di Alfred Korzybski alla sua *General Semantics* «A map is not the territory», in A. KORZYBSKI, *Science and Sanity. An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, International Non-Aristotelian Library Publishing, Lakeville 1958<sup>4</sup>, p. 750.

<sup>66</sup> Cfr. F. CAPRA, *Il Tao della fisica*, Adelphi, Milano 2001<sup>13</sup>, p. 38.

tà di ricreare un sistema coerente ma non fisso rispetto al modello offerto (da cui la partitura del basso che dovrebbe portare ad un innalzamento del potenziale esecutivo per diminuzione di dati da processare attraverso la lettura del segno).

\* \* \*

Proseguiamo la nostra analisi addentrando su questioni più tecniche quali l'impianto modale e le combinazioni di chiavi che, assieme agli àmbiti vocali di cui ci occuperemo con più attenzione, si trovano schematizzati nella tavola 3a.

Dal momento che, come abbiamo già detto, mancano sia l'edizione moderna sia studi su questa raccolta, ci siamo concessi in questa sede di elaborare i dati raccolti sugli àmbiti vocali: premesso che all'oggettività dell'analisi numerica non è corrisposta una teoria circostanziata, ci è parso utile riferire i risultati della nostra indagine attraverso l'immediatezza comunicativa del grafico, anche per offrire all'interessato del materiale preliminare su cui, eventualmente, sviluppare ulteriori ricerche. In prima istanza abbiamo voluto verificare se il tipo di scrittura utilizzato (o meglio la distanza fra le parti) rispondesse a qualche particolare esigenza di organico: è emerso che le parti estreme (Cantus-Bassus) si muovono mediamente all'interno dell'intervallo di diciottesima (due ottave e una quarta) e tuttavia, alcuni mottetti (nn. 18-20, 23) sono ben al di sotto di tale soglia fino a giungere alla compressione massima di una tredicesima registrata nel mottetto *O sacrum convivium* (n. 16) come si può ben vedere nel grafico 2.

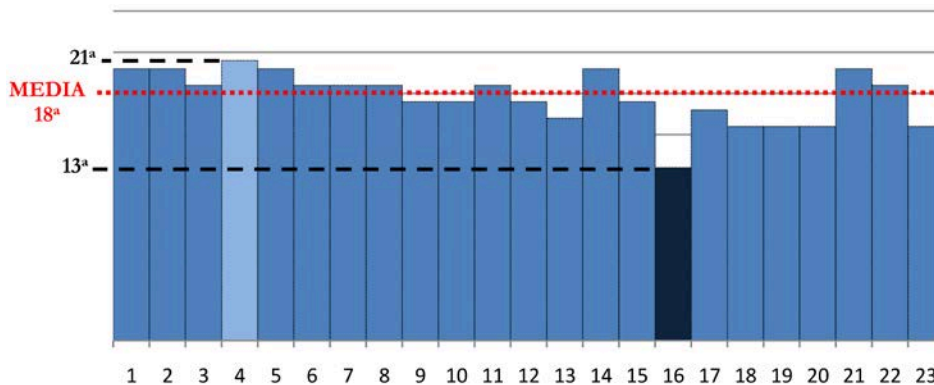


Grafico 2 - Range complessivo coperto (intervallo Cantus-Bassus)

Un altro dato, facilmente riscontrabile, riguarda l'estensione delle singole voci all'interno dei mottetti: tenendo conto del punto di riferimento d'ottava, segnalato al grafico 3, è palese come la linea del Bassus (colore più chiaro) sia decisamente la voce con estensione maggiore (fino ad una dodicesima nei nn.

2, 4) e come, al contrario, Canale predilige una scrittura abbastanza compressa per la linea del Cantus, mediamente inferiore alle altre parti, con le eccezioni dei nn. 19 e 22 in cui l'Altus riporta, addirittura, il valore minimo di una sesta minore.

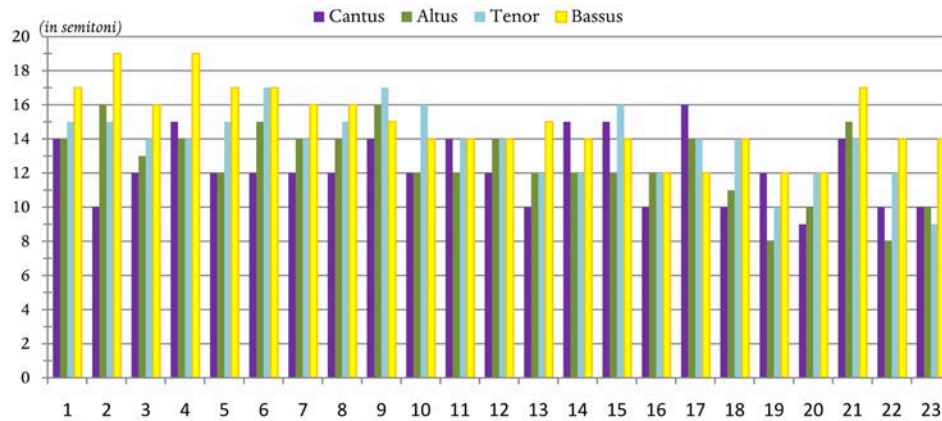


Grafico 3 - Range delle quattro parti

Proseguendo la nostra trattazione e in ottemperanza alla scansione della nostre tavole 3a e 3b, dopo aver affrontato questioni semiografiche e relative alle estensioni vocali, è giunto il momento di considerare quegli aspetti inerenti all'impianto modale che, per affinità, verranno illustrati assieme alla tecnica della parafrasi del canto liturgico diffusa in tutta la nostra raccolta e di cui, in questa sede, daremo solo un rapido ragguaglio non avendo avuto la possibilità di effettuare un riscontro *de visu* con i libri liturgici più prossimi (per ambiente e tipologia) a quelli verosimilmente utilizzati da Canale. In tavola, dunque, è riportata la segnatura estesa del *Tonal Type* in cui l'assegnazione del modo di impianto è una nostra congettura elaborata sulla corrispondenza tra *finalis*, *system* (b-duro/b-molle), *range* entro cui si muovono le singole parti e l'associazione, sviluppata in sede teorica e da noi utilizzata come elemento confermatore, fra combinazione di chiavi e modo.<sup>67</sup> Non sarà da considerarsi alieno nemmeno il ricorso ai modelli liturgici parafrasati di frequente nella raccolta poiché, quando riscontrati, mostrano per autorità e tradizione la modalità del brano.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> S. PICERLI, *Specchio secondo di musica, nel quale si vede chiaro il vero, e facil modo [...] di formar li toni di tutt'i generi di musica reale, e finta, con le loro cadenze à proprij luoghi [...]*, Matteo Nucci, Napoli 1631, pp. 169-183: 174.

<sup>68</sup> AIGUINO ILLUMINATO DA BRESCIA, *Il tesoro illuminato di tutti i tuoni di canto figurato con alcuni bellissimoi secreti, non da altri più scritti: nuovamente composto [...]*, Giovanni Varisco, Venezia 1581, Lib. I, p. 11: «Cosi ancor volendo il Compositore fare uno concerto con il Canto piano, ò vuoi dire Canto fermo, dico che per esso Canto fermo debbe essere giudicato 'l Tuono; perche vale più quattro note di Canto fermo, che non vale tutto 'l Canto figurato, per essere la Madre nostra». Si nota che Aiguino Illuminato è presente fra i modelli di S. PICERLI, *Specchio*

Se per i mottetti nn. 1-15 e 22 non sono emersi problemi di attribuzione modale,<sup>69</sup> un discorso a parte meritano i mottetti 16-20 e 23 in cui la condotta molto stretta delle parti e la loro ridotta estensione, già più sopra segnalata, ha comportato una forzatura fra il sistema di combinazioni delle chiavi e il modo d'impianto dei brani in questione. Procedendo in modo graduale, possiamo subito liquidare il mottetto n. 17 *Da pacem Domine*, in quanto l'unica discrepanza evidenziata si riscontra fra il modo utilizzato e l'*ambitus* della parte di Bassus che, costretto a muoversi nell'ottava C-c,<sup>70</sup> ha spinto Canale a preferire la chiave F3 anziché la più consueta F4 per un primo modo non trasposto ulteriormente accertato in quanto mottetto-parafrasi dell'antifona corrispondente in D. Caso opposto si rileva al n. 20 *Alma redemptoris mater* in cui, questa volta, è il *range* eccezionalmente ristretto del Cantus (una sesta maggiore c-aa) che determina un impiego di c2 in luogo della chiave c1 richiesta da un ottavo modo naturale così da noi attribuito per l'uso quasi scolastico degli àmbiti. Più complicata è stata l'assegnazione del modo per i numeri 18-19, in particolare il mottetto *O maria Dei genitrix*, entrambi per b-molle e *finalis* D: non avendo riscontrato un modello liturgico, difficilmente impiegato a causa del decorso omoritmico,<sup>71</sup> non abbiamo attuato quella «corrispondenza [...] con il settimo Tuono»<sup>72</sup> suggerita da Banchieri e

---

*primo di musica*, Ottavio Beltrami, Napoli 1630 («Tavola delli Auttori: [...] L'Illuminato») e sicuramente anche per quanto affermato in ID., *Specchio secondo*, p. 169 («Nelle compositioni dell'antifone, e d'altre cose ecclesiastiche, nelle quali si suol'imitare, quant'è possibile, il canto fermo, madre, fundamento, e base del figurato [...]») e più esplicitamente in ivi, p. 176 («Quarto, si conosce (secondo l'Illuminato) per due diapenti [...]»).

<sup>69</sup> Per i brani in VI modo non è possibile avere un riscontro diretto con la combinazione di chiavi utilizzata in PICERLI, *Specchio secondo*, p. 174, in quanto, nella rappresentazione grafica preferisce evitare il b-molle per le combinazioni del quinto e sesto tono naturale (utilizzandolo solo per la trasposizione alla quarta sopra in ordine di chiarezza), come si evince in ivi, p. 182: «Dove per maggior cognitione di dette chiavi, e toni, si deve notare, che il quinto tono, che finisce naturalmente nella corda di f fa ut primo, vi si può fare per b quadro, e per b molle, e per l'istesso b molle si può far' una quarta sopra [...]. E però le sue chiavi son' altramente disposte in detta figura, e negli esempj delle cadenze del detto tono. Ma il sesto tono (suo compagno) per b molle è ugualmente disposto ne' sudetti luoghi, cioè una quarta sopra». Tale diatriba, puramente teorica, circa il quinto e sesto tono naturale con b molle in chiave è per ovvie ragioni riscontrabile anche in fonti più antiche, una per tutte P. AARON, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* [...], Bernardino Vitali, Venezia 1525: «Dichiaratione del quinto et sesto tuono. Cap. VI. [...] el quinto et sesto tuono harebbe assai volte dibisogno lo aiuto del B molle. [...] Onde per questa cagione rimuovono el Diapente terzo nella natura del diapente quarto, accioche el tritono el quale nel mezzo si interpone, non habbi nel canto a generare alcuno incomodo ne durezza come gli seguenti canti [...]».

<sup>70</sup> Come si evince dal grafico 3, il *range* d'ottava è abbastanza inconsueto per le parti di basso nella raccolta in quanto, mediamente, si muove all'interno di una decima.

<sup>71</sup> Canale utilizza la tecnica della parafrasi quasi esclusivamente per 'cavare' soggetti da mettere in imitazione secondo la consuetudine compositiva dei mottetti dell'epoca.

<sup>72</sup> A. BANCHIERI, *Duo spartiti al contrapunto in corrispondenza trà gli dodeci Modi, & otto Tuoni [...] come si trasportano gli modi per Voci, & Stromenti così acuti come gravi; & per il fine il modo di leggere ogni Chiave di tutte le parti [...] aggiunti all'opera dell'istesso autore* (in ID., *Cartella musicale nel canto Figurato, Fermo, & del Contrapunto*, Giacomo Vincenti, Venezia 1614), Giacomo Vincenti, Venezia 1613, pp. 131, 137.

Angleria.<sup>73</sup> Un'attribuzione modale che tenga conto *sic et simpliciter* della *finalis* D col b-molle in chiave, porta inesorabilmente ad un decimo modo trasposto alla quarta alta, risultato che abbiamo preso in prima istanza con riserva giacché, come afferma Orazio Vecchi, la «forma del X tuono una Quarta alto; [è] poco in uso».<sup>74</sup> Inoltre osserviamo che la combinazione di chiavi (c1, c2, c3, F3) scelta da Canale per entrambi i mottetti, risulta abbastanza instabile, quantomeno in linea 'generale': non potendo, infatti, prendere in considerazione né la combinazione proposta da Banchieri, che riconduce il decimo modo al «settimo Tuono Ecclesiastico», né quella prospettata da Picerli poiché viziata da errori meccanici,<sup>75</sup> dobbiamo rifarci a quella esposta da Rodio per il «decimo tuono finto»,<sup>76</sup> ovvero un sistema di chiavi (g2, c2, c3, c4) decisamente più alte rispetto alle nostre.

---

<sup>73</sup> C. ANGLERIA, *La regola del Contraponto e della musical composition* [...], Giorgio Rolla, Milano 1622, pp. 81, 85: 81 («Il settimo tuono si forma dalla prima specie della Diapente, & dalla seconda specie della Diatessaron, però per b.molle frà queste corde [D-a, a-d]») e A. BANCHIERI, *L'organo suonarino* [...] *entro il quale si pratica quanto occorrer suole à gli Suonatori d'Organo, per alternar Corista à gli Canti fermi in tutte le feste e solennità dell'anno* [...], *Opera tertìa decima*, Ricciardo Amadino, Venezia 1605 («Secondo registro»), pp. 41 ss.: 42 («Havendo conosciute le sudette quattro corde necessarie a gli Organisti per procedere & rispondere in tuono a gli Canti fermi Ecclesiastici, hora udransi le loro intonazioni trasportate dal fermo al figurato, con le finali alla parte de Basso per lasciare in voce Chorista, le quali intonazioni & finali serviranno à Salmi, & Magnificat Vespertini»), da cui si ricava che il settimo 'tuono' per b molle non è assolutamente da considerarsi corrispondente al settimo modo bensì la trasposizione alla quinta bassa dell'intonazione salmodica di settimo tono per comodità del coro che, avendo nei suoi luoghi naturali, corda di recita in d e terminazione della *differentia* in a, passa ad una corda di recita *scritta* su g e terminazione della *differentia* in D. Si osserva che tale settimo tuono così nuovamente *scritto* è considerato 'naturale' – e non trasposto – in forza dell'uso che ne viene fatto di cantarlo abbassato poiché una recita su d sarebbe estremamente acuta e, dunque, innaturale per una voce di Tenore, costretto addirittura ad andare in voce di testa nella cadenza mediana, e, a maggior ragione, per una voce di Basso; al contrario la corda di recita g con *differentia* su D si colloca nel registro grave per il Tenore e mediano per il Basso. Tali considerazioni sulle motivazioni dell'abbassamento *scritto* della corda di recita che si considera naturale, svolte secondo la nomenclatura vocale espressa in BANCHIERI, *Cartella musicale*, p. 146, vanno fatte alla luce di un 'relativismo prescrittivo' parallelo alla relativa «intonazione Chorista» che, in Italia, osservava un'oscillazione di sesta (cfr. C. MORETTI - E. CONSONNI - A. SACCHETTI, *L'organo italiano*, Eco, Milano 1987<sup>3</sup>).

<sup>74</sup> O. VECCHI, *Mostra delli tuoni della Musica, cioè li naturali e trasportati, et insieme tutte le cadenze che in essi vi si ricercano, altresì quelle fuori de Tuoni, ch'artificiosamente vengono poste ne' componimenti, e vi sono altre cose curiose da vedere in leggendo e poi metterle in esecuzione*, Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, ms. C.30, facsimile e trascr. a cura di M. Pollastri, Aedes muratoriana, Modena 1987, pp. 28-29.

<sup>75</sup> La struttura del prospetto di PICERLI, *Specchio secondo*, p. 174, così concepita, è un *locus* a rischio per l'alta probabilità di commettere errori meccanici in fase di assemblaggio della forma tipografica: così è avvenuto per il decimo modo trasposto ove l'evidente corruzione riscontrabile nell'ingiustificata assenza di b-molle nella chiave F4 è sintomo di una guastatura estesa alle quattro chiavi dovuta ad un evidente omoteleuto con il nono modo trasposto precedentemente illustrato. Che si tratti di errore meccanico ce lo conferma, in negativo, l'esempio in ivi, p. 172 in cui sono riportati, sempre per il decimo modo trasposto, i luoghi cadenzali del tenore correttamente esposti per b-molle in chiave c2.

<sup>76</sup> R. RODIO, *Regole di Musica* [...] con [...] *aggiuntavi un'altra breve dimostrazione de dodeci Tuoni Regolari, Finti e Trasportati*, Giovanni Giacomo Carlino e Costantino Vitale, Napoli 1609, pp. 80-81.

Vecchi, Rodio 1609, Diruta 1622,  
Trabaci 1615, Picerli 1631

Esempio 12a - decimo modo naturale e sua combinazione di chiavi

Rodio 1609  
Vecchi, Diruta 1622,  
Herbst 1643,  
Berardi 1689

Vecchi, Picerli 1631 ns. alternativa  
Vecchi Vecchi, Herbst 1643

Esempio 12b - decimo modo trasposto alla 4<sup>a</sup> alta e sua combinazione di chiavi

Come si potrà riscontrare da un confronto incrociato fra gli àmbiti della tavola 3a e gli esempî 12a/b, in cui abbiamo brevemente sintetizzato gli spazi sonori definiti dal decimo modo naturale e trasposto all'alta ed abbiamo riportato *a latere* le combinazioni delle quattro chiavi suggerite da Picerli e Rodio con l'aggiunta di altri autori che confermano una o più chiavi,<sup>77</sup> è possibile comprendere come la scelta poco frequentata di questa trasposizione derivi da una grande estensione all'acuto dello spettro sonoro che, nei nostri mottetti, ha comportato una voluta compressione delle parti di Altus e, soprattutto, di Cantus verso il grave: solo così si spiega l'utilizzo di una combinazione di chiavi anomala rispetto ai repertori che ne fanno menzione e la scelta di un tale modo trasposto, normalmente più confacente agli strumenti acuti. Infine, dobbiamo considerare un ulteriore aspetto che potrebbe aver veicolato Canale ad utilizzare tale impianto modale rispetto ad altri, ovvero l'*affectus* di mestizia e contrizione che gli venne attribuito a partire da

<sup>77</sup> Di seguito gli autori e le opere consultate per gli esempî 12a/b eccetto i già citati Rodio 1609, Picerli 1631 e Vecchi: Berardi 1689 (scil. A. BERARDI, *Miscellanea musicale [...] divisa in tre parti*, Giacomo Monti, Bologna 1689) Diruta 1622 (scil. DIRUTA, *Seconda parte del Transilvano*, libro III, pp. 2, 3, 9); Herbst 1643 (scil. J. A. HERBST, *Musica Poëtica sive Compendium Melopoëticum*, Jeremiae Dümlers, Nürnberg 1643, c. 109r introduz., trad. parz., trascr. mus. e studio a cura di L. TICLI, *L'insegnamento della composizione nella 'Musica Poëtica' di Johann Andreas Herbst*, tesi di laurea in Musicologia, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Musicologia, Cremona 2007, p. 93 : fra le fonti italiane di J. A. Herbst compare Diruta da cui, tuttavia, non trae l'esempio per l'*Hypoaolicus in cantu b mollarì*); Trabaci 1615 (scil. G. M. TRABACI, *Il secondo libro de Ricerate, & altri varij Capricci, con cento versi sopra li Otto finali Ecclesiastici per rispondere in tutti i Divini Officij, & ogni altra sorte d'occasione*, Giovanni Giacomo Carlino, Napoli 1615, pp. 31-34).

Zarlino,<sup>78</sup> avendone egli constatato l'affinità col secondo modo, questo si tradizionalmente «lagrimevole, humile, deprecativo... più tosto funebre et calamitoso».<sup>79</sup> Tutti aggettivi che ben si accostano al carattere delle *preces mariales*, a cui fanno riferimento i testi dei nostri mottetti quando invocano il nome di Maria, intermediatrice presso il Figlio:

O Maria Dei genitrix  
et virgo gratiosa  
omnium desolatorum  
ad te clamantium  
consolatrix vera  
fac nos ad eterna gloria.

(testo mottetto n. 18)

Se per il mottetto n. 18 il carattere di compunzione emerge *in directum* dal testo, per il n. 19 dobbiamo rifarci a quanto detto a proposito della sua tradizione testuale che lo farebbe derivare, secondo Mone, da una parafrasi di un *carmen* anaforico in cui si parla di peccatori che accorrono verso la Vergine, cura per gli infermi, medicina per i crimini, consolatrice dei miseri...<sup>80</sup> Appare, dunque, come tale funzione 'affettiva', utilizzata in un modo trasposto, abbia comportato quel mirabile sacrificio delle voci e dell'ambito acuto a favore di una κένωσις musicale magistralmente espressa dall'omoritmica fusione di devozione mariana ed esegesi del testo operata in seno alla tradizione agostiniana di cui, il nostro Canale, possiamo ora dirlo, fu sapiente e capace esponente.

Un parallelo a questi ultimi mottetti si può scorgere nel n. 14 *Adoramus te Domine*, di cui abbiamo già accennato a proposito del testo: si tratta di una composizione in terzo modo che, per le sue caratteristiche compositive, non può essere derivata da modelli di monodia liturgica. In particolare, spicca l'imitazione del soggetto incipitale costituito dal tetracordo discendente frigio che scandisce le sillabe di «A-do-ra-mus» delineando ulteriormente, nelle tre

---

<sup>78</sup> Vedi *Mostra delli tuoni della Musica*, p. 28: «Atto alle parole flebili e minacciose»; DIRUTA, *Seconda parte del Transilvano*, p. 10 «Suonato nelli suoi tasti naturali rende l'Armonia alquanto mesta»; HERBST, *Musica Poëtica*, p. 91: «Tale decimo *modus* è per natura triste, gemente, lacrimevole e conciliante. Perciò gli si addicono i canti di lamento di Geremia, preghiere di penitenza – così che Dio misericordioso ci salvi da croci e piaghe – ed altre cose del genere»; inoltre B. RIVERA, *German Music Theory in the Early 17th Century. The treatises of Johannes Lippius*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1980<sup>2</sup>, pp. 204-205: «[Adam Gumpelzhaimer dicit] Tristis»; D. SABAINO, «*Gli diversi affetti, gli quali essa harmonia suole produrre*»: ancora su teoria e prassi dell'*ethos* modale (per il tramite, questa volta, di alcuni testi petrarcheschi), in *Petrarca in musica*, atti del convegno internazionale di studi nel VII centenario della nascita di Francesco Petrarca, a cura di A. Chegai e C. Luzzi, LIM, Lucca 2005, pp. 155-202: «[Juan Caramuel y Lobkovitz dicit] tristis, musico maestro conveniens».

<sup>79</sup> G. ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, Pietro de Fino, Venezia 1558, Parte IV, pp. 322-323.

<sup>80</sup> Vedi sopra *I testi* e cfr. nota 50.

voci superiori, la diapente di prima specie in corrispondenza della sillaba successiva «Te», quasi in ossequio al manieristico modo di 'cavare' soggetti:

A-do-ra-mus Te → la sol fa mi re

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are: "A - do - ra - mus te a - do - ra - mus te do - mi - ne". The basso continuo line includes numerical figures: "5 6 5 6 5 6 5 5", "ra - mus te a - do - ra - mus te do - mi -", "a - do - ra - mus te do - mi - ne", and "do - ra - mus te do - mi - ne".

Esempio 13 - *Adoramus Te Domine* [numerica nostra]

E se di soggetto cavato si tratta, potremmo definirlo, in questo caso, 'soggetto aureo', mai così appropriato per un mottetto del Venerdì Santo in occasione della liturgia stazionale: diapente dorica con *re(x)* in riferimento a Cristo e una progressiva 'caduta', espressa dalla sequela di ritardi 6-5, a cui fa seguito, al termine della parola *Domi-ne*, il ritorno all'ottava con il moto 5-#6. Altra esegesi in musica (questa volta biblica) di Phil 2,7-8, ove i ritardi sembrano descrivere il passo lento di Cristo sotto il peso della croce che, all'estremo della Sua vicenda umana, «è stato esaltato da Dio che gli ha dato il nome che è al di sopra di ogni altro nome [...] in modo che ogni lingua



proclami che Gesù Cristo è Signore (*Domine*) a gloria di Dio Padre» (Phil 2, 9-11).

Passiamo ora all'ultimo mottetto della raccolta su testo della *Salve regina* che, come abbiamo anticipato, presenta una ristrettezza d'ambiti a cui ormai Canale ci ha abituati, tale da compromettere una verifica lineare del modo d'impianto. In un certo senso, il mottetto n. 23 presenta moltissime affinità con l'*Adoramus Te Domine* appena discusso, anche se la scrittura delle parti, molto più compressa, lo eleva ad esemplare tipico di quell'isomorfismo modale fra terzo e nono modo che, oltre al piano cadenzale,<sup>81</sup> si riflette nella scelta del sistema di chiavi: qui ritroviamo la combinazione prescritta da Rodio per l'eolico (g2, c2, c3, F3) ad eccezione della parte del Cantus che conserva la chiave c1 del frigio. Ma, di questo mottetto di cui daremo in appendice la trascrizione, dobbiamo ancora aggiungere che il tipo di scrittura omoritmica, sempre presente nelle dieci sezioni che dividono il testo, ci permette un'analisi molto serrata delle successioni accordali impiegate per questo terzo/nono modo: sembrerebbe, infatti, che il progetto cadenzale globale, derivato da ogni finale di sezione, identifichi una suddivisione del brano in due macrosezioni rispettivamente cadenzanti sulle corde E-C/c (sezioni 1-5) ed a-E (sezioni 6-10) quasi ad indicare l'inversione fra *affectus* tensivo – intrinseco alla condizione dell'orante («Salve regina [...] ad nos converte») che, in alcuni punti, raggiunge 'vette espressionistiche' come il partecipato-participiale «flentes» sottolineato dall'intervallo di sesta eccedente –<sup>82</sup> ed *effectus* distensivo, provocato dal rivolgimento/conversione dello sguardo corredentore di Maria («Et Jesum [...] dulcis Virgo Maria»). Che si tratti di coincidenza o meno, ci rimettiamo al giudizio di chi legge, è doveroso constatare come il fulcro delle forze appena espresse si collochi sulla parola «converte» in cui avviene la prima cadenza autentica sulla corda a. Ancora una volta traspare l'aderenza compositiva di Canale agli *habitūs* modali che, in

---

<sup>81</sup> Che utilizza, secondariamente all'impossibilità di fare cadenza perfetta b-duro propri del nono, ovvero le corde A e C (cfr. BANCHIERI, *Cartella Musicale*, p. 127: «Questo terzo modo a più di dui, ò tre voci, non è praticabile, mancando nella cadenza [bquadro] quinta sopra et quarta sotto perfette, & chi lo desidera praticare, in luogo della corda [b quadro] si serva delle dui a lui contigue che sono A. sotto, & C. sopra»; e RODIO, *Regole di Musica*, p. 64: «Il terzo tuono termina in E, la, mi. Grave, & hà la sua quinta in b, fa, b, mi, acuto, & la quarta in E, la, mi acuto, & perche per finir in e, la, mi & per rispetto del f, fa, ut, che si procede non se li può dare quinta da parte del basso nell'accadanza in scambio della quinta, e li dà la terza, ma più delle volte si fa l'accadanza in A, la, mi, re, del nono tuono, come qui si fa con queste chiavi»).

→E, i luoghi più

<sup>82</sup> Già segnalato in BETTLEY, *The Office of Holy Week*, p. 51-52.

questo caso, rivelano una doppia natura,<sup>83</sup> ovvero «commuovere al pianto»<sup>84</sup> e rendere «allegrezza e dolce soavità».<sup>85</sup>

Uno sguardo critico al *Tonal Type* ci ha permesso di passare in rassegna i nostri mottetti cercando di dare una spiegazione compositiva alle diverse irregolarità riscontrate in materia di modi, chiavi ed estensioni: rimane da commentare, brevemente, il caso limite del mottetto n. 16 che avevamo momentaneamente accantonato al fine di 'adoperarlo' come elemento riassuntivo e conclusivo di un altro paio di argomenti *pendentes*. Avendo mostrato come la conseguenza più immediata di una scrittura a parti strette risulti essere un'anomalia delle chiavi in rapporto al modo d'impianto, rimane da formalizzare, attraverso alcuni esempi, un'ultima inferenza logica che, in questo modo, 'scongiurerà' definitivamente la possibilità di una realizzazione estemporanea dei mottetti sulla parte di basso.<sup>86</sup> Partiamo dicendo che gli incroci delle parti non costituiscono, certamente, un tratto stilistico di Canale anche se il fenomeno è abbastanza diffuso nella raccolta e, per sintesi, ne presentiamo alcuni paradigmi:

The image shows a musical score for a four-part setting. The parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'me pro - - - xi - me e - -' (Soprano), 'pro - - - xi - me' (Alto), 'me e - - - - -' (Tenor), and 'pro - - - - - xi - me e -' (Bass). A dashed line indicates a cross between the Tenor and Bass parts, where the Tenor part has a note that is an octave higher than the Bass part, and they are marked as being in unisono with the Alto part.

Esempio 14 - *Afferentur regi virgines*  
(incrocio prolungato d'ottava fra T e B il quale è all'unisono con l'A)

<sup>83</sup> Vedi ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, parte IV, p. 324: «Se questo Modo non si mescolasse col Nono, & gli si udisse semplice, haverebbe la sua harmonia alquanto dura: ma perche è temperata dalla Diapente del Nono, & dalla Cadenza, che si fa in a, che in esso grandemente si usa; però alcuni hanno avuto parere, che habbia natura di commovere al pianto; la onde gli accomodarono volentieri quelle parole, che sono lagrimevoli, & piene di lamenti. Ha grande convenienza col detto Nono: perciocche hanno la Seconda specie della Diatessarone commune tra loro».

<sup>84</sup> DIRUTA, *Seconda parte del Transilvano*, libro III, p. 5.

<sup>85</sup> ZARLINO, *Istitutioni harmoniche*, parte IV, p. 330.

<sup>86</sup> Cfr. sopra *L'arte di intavolare ovvero «tum Organorum, tum instrumentum sonis accommodatę»* e *Le musiche*.

bun - tur om - nes  
 om - nes rec - ti  
 de  
 et lau - da - bun - tur

Esempio 15 - *Laetabitur iustus in Domino*  
 (incrocio, su *tacet* di T, fra A e B il quale è in seconda col C)

Se questa situazione si riscontra con una certa frequenza, riportiamo quanto si verifica nel mottetto *O sacrum convivium* (n. 16) che addirittura, in un episodio a tre parti, fa scendere il Cantus al di sotto di Altus e Tenor:

(e) ius, re - co - li - tur me - mo  
 re - co - li - tur me - mo - ri - a pas  
 re - co - li - tur me - mo - ri - a pas  
 ius,

Esempio 16: - *O sacrum convivium*

Tale incrocio è certamente dovuto alla ‘strettissima’ scrittura delle parti e alla soppressione del tetracordo plagale grave dell’undicesimo modo naturale (Γ-C) che ha causato una quasi equipollenza di àmbiti per le parti di Tenor e Bassus – quest’ultimo, infatti, notato in chiave F3 – e un ‘intasamento’ contrappuntistico intorno alla corda c, *finalis* del modo. Difficile, dunque,

rendere all'organo tali mottetti senza riscrivere il basso o intavolare le parti con quelle accortezze che saranno suggerite, fra gli altri, da Diruta.<sup>87</sup>

### Verso l'edizione

Desideriamo concludere spalancando, grazie alla forza di questo ossimoro, le porte dell'abisso contenenti le molteplici, ma giustificate dal suo carattere preliminare, mancanze di questo studio. Nell'aver organizzato le informazioni biografiche sul nostro autore, principalmente basate su dati d'archivio disponibili, ci siamo accorti che desidereremmo conoscere molto di più sulla sua formazione, intuibile solo in negativo dalle opere che ci sono pervenute, e sui rapporti che aveva con altri 'colleghi' della Congregazione e, più in generale, con il panorama culturale dell'epoca. Tali questioni, divengono ancor più urgenti dopo aver saggiato le abilità tecniche di Canale, tutt'altro che acerbe: sarebbe interessante studiare con più attenzione gli spunti offerti dall'intertestualità – qui rapidamente scorsa nella ricerca dei modelli di monodia liturgica per le sue parafrasi – magari attraverso un'analisi più approfondita dello stile e delle tecniche compositive che inevitabilmente si intersecano con questioni di prassi esecutiva – da qui il provocatorio raffronto con Viadana da cui emerge la necessità di una verifica più ampia degli stilemi impiegati. Non solo: abbiamo intravisto come il 50% dei testi musicati in questa raccolta abbiano una bassissima occorrenza ed è normale, a questo punto, domandarsi se tale scelta abbia un risvolto anche sulla sperimentazione compositiva. La nostra analisi parziale ha comunque messo in luce alcune tendenze di Canale: da un lato, attraverso la tecnica della parafrasi, è uno di quei compositori che

volendo fare il Contrappunto sopra il Canto fermo, fanno la fuga medesima che fa la parte di Canto fermo; il qual modo, oltre a non essere molto moderno, essendo i principij de i Canti ecclesiastici tanto communi, & praticati, per lo che poche, ò nessuna fuga si può fare, che non sia comunissima, & più di mille volte udita; A tale, che essendo la fuga tanto più bella, quanto è meno frequentata, è da certo uso commune più lontana, serà l'uso moderno assai più bello.<sup>88</sup>

Dall'altro, abbiamo riscontrato, specie in quei brani liberi dal confronto con il modello monodico, un complesso intreccio fra esegesi testuale e resa compositiva ai limiti della *musica reservata* o perlomeno di una cifra stilistica

---

<sup>87</sup> DIRUTA, *Seconda parte del Transilvano*, libro I, pp. 1-2: «Regola de Intavolar qual si voglia Cantilena. [...] Divise ch'haverete tutte le parti, incominciarete ad intavolare il soprano nelle cinque righe à due battute per casella e poi intavolarete il Basso sopra le otto righe [...] intavolarete il Tenore nelle otto righe, sopra il Basso, qual verrà à fare una di queste consonanze, Unisono, Terza, Quinta, Sesta, over Ottava, avvertendo, che quando passa l'Ottava sopra il Basso, bisogna intavolarlo sotto al Soprano nelle cinque righe. Similmente il Contralto s'intavola sopra il Basso, e sopra over di sotto al Tenore. E quando passa l'Ottava sopra il Basso, si porra nelle cinque righe di sotto, over di sopra al Soprano: & anco, è d'avvertire, che alle volte il Tenore passa di sotto al Basso».

<sup>88</sup> O. TIGRINI, *Il compendio della musica nel quale brevemente si tratta dell'arte del Contrapunto*, Ricciardo Amadino, Venezia 1588, libro IV, p. 114.

segnata dai molteplici interessi del Nostro. Non abbiamo svolto nel nostro studio, alcuna considerazione ecdotica in quanto la stampa ha consentito una trascrizione non problematica dell'intera antologia: segnaliamo, comunque, la presenza di saltuarie corrette, perlopiù meccaniche, facilmente sanabili attraverso criteri interni di cui sarà necessario fornire informazioni circostanziate in luogo dell'edizione.

Alla fine di questo contributo auspichiamo che almeno uno fra gli obiettivi prefissi, il più importante a nostro avviso, sia stato raggiunto: mettere in luce le *Sacrae Cantiones* a quattro voci di Floriano Canale, stampate a Brescia nel 1581, al fine di suscitare ulteriori e più specifiche ricerche capaci di valorizzare l'opera, l'autore e il contesto in cui hanno agito in quanto, ne siamo convinti, l'aspetto più proficuo della ricerca storica non si colloca nella rilevazione, seppure minuziosa, del dato anamnestico, bensì nell'osservazione di come un oggetto, distillato nell'alambicco del tempo, possa ancora parlare a noi convertendosi 'nuovamente' in soggetto. E se c'è anche solo la speranza di una tale possibilità, che prende il nome di tradizione, allora noi, che compiamo un lavoro di tipo 'storico', abbiamo il compito di predisporci alla vita, all'ascolto di quel *flatus vocis* che, grazie al nostro intento maieutico, potrà crescere e svilupparsi rinnovando sé stesso e chi incontrerà. Solo così il nostro forbiere sarà, in verità, un battesimo, la valorizzazione attraverso studi ed edizioni si rivelerà un'arte di allevare qualcosa che a sua volta potrà restituire al mondo la fatica di chi l'ha aiutato a crescere.

### **Post scriptum**

Essendo passato diverso tempo fra la stesura del presente contributo - che rappresenta lo stadio iniziale delle ricerche compiute dagli autori sull'opera di Floriano Canale - e la sua pubblicazione, avvertiamo il lettore che potrà trovare utile la consultazione di un contributo più aggiornato (seppur meno recente) in M. Mazzetti - L. Ticli, *Reconsidering Floriano Canale's works and the role of Canons Regular in the late Renaissance*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 35 (2014), pp. 199-224, frutto dell'esperienza performativa maturata nel progetto «Canale Festival» di Brescia e delle stimolanti discussioni avvenute in occasione del nostro paper per l'edizione 2014 della «Medieval and Renaissance Music Conference» (University of Birmingham, UK). Inoltre si rimanda anche ai links <http://www.palmachoralis.org/?p=1652> e <http://www.palmachoralis.org/?p=3703>.

## **Appendice**

### Trascrizione dei mottetti nn. 21\* e 22

#### Criteri di trascrizione

La trascrizione che presentiamo non ha pretese di restituzione critica del testo musicale, bensì, in accordo con le finalità del contributo, intende dare un saggio di due mottetti contenuti nella raccolta che potrebbero essere definiti, dal punti di vista compositivo, 'paradigmatici'.

Il testo liturgico è presentato in trascrizione diplomatica con il consueto corsivo che evidenzia le ripetizioni delle porzioni testuali. Si sono, altresì, mantenute le eventuali grafie etimologiche e fonetiche con puntuali rimandi a § *I testi*, specialmente per le integrazioni alle formule liturgiche.

Il testo musicale si presenta in trascrizione moderna a valori pari con un raggruppamento di due tactus (di semibreve) per battuta sotto il semicircolo tagliato. Sono state adoperate le consuete parentesi quadre orizzontali continue e non, per indicare rispettivamente le antiche *ligaturae* e i *colores*. Per il valore finale di ogni brano e di ogni sezione non si è provveduto ad un ammodernamento semiografico (prediligendo il mantenimento della figura di longa) per non generare perplessità con il punto coronato, segno peraltro già esistente. Le alterazioni presenti a testo sono quelle riportate dal testimone a stampa mentre quelle di precauzione sono state poste, in corpo minore, nell'interlinea superiore al rigo interessato.

\* In coda alla trascrizione del mottetto n. 21 si propone, come anticipato in § Le musiche, uno spunto di riflessione per l'esecutore alla luce delle pratiche in auge fra XVI e XVII secolo. Nei primi due righi abbiamo spartito la linea del Cantus ed un'ipotetica parte di basso per l'organo da noi ricostruita mentre, negli ultimi due righi, abbiamo proposto un'intavolatura italiana per tastiera che mostra l'ordito contrappuntistico delle quattro parti vocali. La scelta del sistema semiografico 'antico' (libera, non oggettiva o metodologicamente incontrovertibile) è il risultato di una consuetudine col repertorio e con le fonti dell'epoca che detiene, per noi in quanto esecutori, una maggiore comodità che altri possono, invece, riscontrare nel sistema 'moderno'.

## 21. Ave Regina coelorum

Floriano Canale  
Sacrae Cantiones [...] 1581  
Trascr. M. Mazzetti - L. Ticli

A -

A - - - - ve re - gi - na coe - lo - rum, a - - - - ve re -

A - - - - - ve re - gi -

A - - - - - ve re - gi -

7

- - - - ve re - gi - na coe - lo - rum, a - ve do - mi - na an -

8 gi - na coe - lo - rum a - ve do - mi - na an - ge - lo - - - rum

8 na coe - lo - - - rum, a - ve do - mi - na an - ge - lo - - -

na coe - lo - rum, a - ve do - mi - na an - ge - lo - rum an - ge -

Philomusica on-line 15/1 (2016)

13

ge - lo - - - rum sal - ve ra - dix et - - - por - ta, ex qua mun -  
sal - ve ra - dix et - - - por - - - ta, ex - - - qua mun - - - do  
rum sal - ve ra - dix et por - ta, sal - ve ra - dix et por - ta, ex qua  
lo - rum sal - ve ra - dix et por - - - - ta, ex qua mun -

19

- - do lux est or - - - ta, gau - - - - de glo - ri - o -  
lux - - - est or - ta, gau - - - - - - - - de - - - glo - ri - o -  
mun - - - do lux est or - ta, gau - - - - - de glo - ri - o - sa,  
do lux - - - est or - ta, gau - - - - de glo - ri - o -

25

- - sa, su - per om - - - nes spe - ti - o - - - - sa, va - - - le val - de  
- - sa, su - per om - - - - nes spe - ti - o - - - - sa, va - - - le val - de  
su - per om - nes spe - - - ti - o - - - - sa, va - - - le val - de  
sa, su - - - per om - nes spe - ti - o - - - - sa,



M. Mazzetti - L. Ticli – Le Sacrae Cantiones a 4 voci di Floriano Canale

31

de - co - ra va - - le val - de de - - - co - ra va - le  
de - co - - ra \_\_\_\_\_ va - - le val - de  
de - co - - ra \_\_\_\_\_ va - le val - de de - co - ra va - - le val - de -  
va - - le val - de de - - - co - ra

37

val - - de \_\_\_\_\_ de - co - ra et pro no - bis sem - - per Chri -  
de - co - - - ra va - - - le val - de de - co - ra et \_\_\_\_\_ pro no - bis sem - per  
co - ra va - - le val - - - de de - co - ra et \_\_\_\_\_ pro no -  
va - - - le val - de de - co - - - ra et \_\_\_\_\_ pro no - - - bis

43

- - - stum \_\_\_\_\_ e - xo - - - ra. os.  
Chri - - - - - - - - - - - - - - stum e - xo - ra.  
bis sem - per Chri - stum e - xo - ra.  
sem - per Chri - stum \_\_\_\_\_ e - xo - ra.

V. *Dignare me laudare te virgo sacrata.*

Da mi - hi vir - tu - tem con - tra ho - stes tu - - - os.  
Da mi - hi vir - tu - tem con - tra ho - stes tu - - - os.  
Da mi - hi vir - tu - tem con - tra ho - stes tu - - - os.  
Da mi - hi vir - tu - tem con - tra ho - stes tu - - - os.

Oremus. *Concede misericors Deus...Per eundem.* [Vedi § I testi]

A - - - - - men.  
A - - - - - men.  
A - - - - - men.  
A - - - - - men.  
A - - - - - men.  
A - - - - - men.  
A - - - - - men.  
A - - - - - men.

21\*. Ave Regina coelorum  
♬ Spunti di riflessione per l'esecutore ♪

da Floriano Canale  
Sacrae Cantiones [...] 1581  
Trascr. ed elab. M. Mazzetti – L. Ticli

Cantus

Partitura

'Bassus pro organo'  
«alla Viadana»

'Intavolatura'  
«alla Diruta»

A - - - - - ve re - gi - - na coe - lo - - rum,

a - ve do - mi - na an - - ge - lo - - - - rum sal - ve

The image shows a musical score for the Ave Regina coelorum. It includes a vocal line (Cantus), a lute part (Partitura), and an organ part (Bassus pro organo) with two styles: «alla Viadana» and «alla Diruta». The organ part is written on a grand staff with treble and bass clefs. The vocal line includes lyrics: "A - - - - - ve re - gi - - na coe - lo - - rum," and "a - ve do - mi - na an - - ge - lo - - - - rum sal - ve".

*Philomusica on-line 15/1 (2016)*

ra - dix et por - ta, ex qua mun - do lux est or -

ta, gau - de glo - ri - o - sa, su -

per om - nes spe - ti - o - sa, va - le val - de

de - co - ra va - le val - de de - co - ra

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of six systems of music. Each system includes a vocal line (soprano and alto clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are in Latin and are written below the vocal line. The music is in a minor key, indicated by the one flat in the key signature. The tempo and meter are not explicitly stated, but the notation suggests a moderate, steady pace. The piano part features a mix of chords and moving lines, providing a harmonic and rhythmic foundation for the vocal melody.

M. Mazzetti - L. Ticli – *Le Sacrae Cantiones a 4 voci di Floriano Canale*

va - - - le val - - - de de - co - - ra et pro no -

bis sem - - - per Chri - - - stum e - xo - - - ra. os.

Da mi - hi vir - tu - - tem con - - - tra ho - stes

tu - - - os. A - - - - - men. A - - - - - men.

## 23. Salve Regina

Floriano Canale  
Sacrae Cantiones [...] 1581  
Trascr. M. Mazzetti – L. Ticli

Sal - ve re - gi - - - na ma - ter mi - se - ri - cor - - - di - ae.

Sal - ve re - gi - - - na ma - ter mi - se - ri - cor - - - di - ae.

Sal - ve re - gi - - - na ma - ter mi - se - ri - cor - - - di - ae.

Sal - ve re - gi - - - na ma - ter mi - se - ri - cor - - - di - ae.

<sup>8</sup>  
Vi - ta dul - ce - do et \_\_\_\_\_ spes no - stra sal - - - ve.


Vi - ta dul - ce - do et \_\_\_\_\_ spes no - stra sal - - - ve.

Vi - ta dul - ce - do et \_\_\_\_\_ spes no - stra sal - - - ve.

Vi - ta dul - ce - do et \_\_\_\_\_ spes no - stra sal - - - ve.

M. Mazzetti - L. Ticli – Le Sacrae Cantiones a 4 voci di Floriano Canale

14



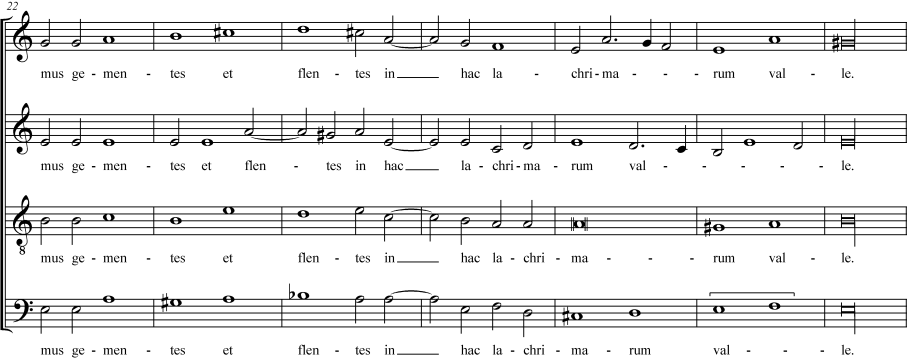
Ad te cla - ma - mus e - xu - les fi - li - j E - - - vae. Ad te su - spi - ra -

Ad te cla - ma - mus e - xu - les fi - li - j E - - - vae. Ad te su - spi - ra -

Ad te cla - ma - mus e - xu - les fi - li - j E - - - vae. Ad te su - spi - ra -

Ad te cla - ma - mus e - xu - les fi - li - j E - - - vae. Ad te su - spi - ra -

22




mus ge - men - tes et flen - tes in hac la - chri - ma - - - rum val - le.

mus ge - men - tes et flen - tes in hac la - chri - ma - rum val - - - - le.

mus ge - men - tes et flen - tes in hac la - chri - ma - - - - rum val - le.

mus ge - men - tes et flen - tes in hac la - chri - ma - rum val - - - le.

29



E - ya er - go ad - vo - ca - ta no - stra il - los tu - os mi -

E - ya er - go ad - vo - ca - ta no - stra il - los tu - os mi -

E - ya er - go ad - vo - ca - ta no - stra il - los tu - os mi -

E - ya er - go ad - vo - ca - ta no - stra il - los tu - os mi -

Philomusica on-line 15/1 (2016)

35

se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con - ver - - - te.  
se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con - - - ver - - - te.  
se - ri - cor - des o - cu - los ad nos \_\_\_\_\_ con - ver - te.  
se - ri - cor - des o - cu - los ad nos con - - - ver - - - te.

41

Et le - - sum be - ne - dic - tum fruc - tum ven - tris tu - i no - bis  
Et le - - sum be - ne - dic - tum fruc - tum ven - tris tu - i no - bis  
Et le - - sum be - ne - dic - tum fruc - tum ven - tris tu - i no - bis  
Et le - - sum be - ne - dic - tum fruc - tum ven - tris tu - i no - bis

49

post hoc e - xi - li - um o - sten - - - de. O cle - - - mens.  
post hoc e - xi - li - um o - sten - - - de. O cle - - - mens.  
post hoc e - xi - li - um o - sten - - - de. O cle - - - mens.  
post hoc e - xi - li - um o - sten - - - de. O cle - - - mens.



36

O pi - - - a. O dul - - - cis O dul -

O pi - - - - a. O dul - - - - cis O dul -

O pi - - - - a. O dul - - - - cis O dul -

O pi - - - - a. O dul - - - - cis O dul -

63

cis vir - go Ma - ri - - - a.

- cis vir - - - go Ma - ri - - - a.

cis vir - go Ma - ri - - - a.

cis vir - go \_\_\_\_\_ Ma - ri - - - a.

V. Ora pro nobis sancta Dei Genetrix.

Ut di - gni ef - fi - ci - a - mur pro - mis - si - o - ni - bus Chri - sti.

Ut di - gni ef - fi - ci - a - mur pro - mis - si - o - ni - bus Chri - sti.

Ut di - gni ef - fi - ci - a - mur pro - mis - si - o - ni - bus Chri - sti.

Ut di - gni ef - fi - ci - a - mur pro - mis - si - o - ni - bus Chri - sti.

Oremus. Omnipotens sempiternus Deus, qui gloriosae Virginis Matris Mariae... Per eundem. [Vedi § I testi]

The image shows a musical score for a choral setting. It consists of two systems of music. Each system has four staves: a vocal line (Soprano/Alto), a vocal line (Tenor/Bass), a piano accompaniment (right hand), and a piano accompaniment (left hand). The lyrics 'A - - - - men.' are written below each vocal staff. The music is in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

---

**Marcello Mazzetti** è dottorando presso l'Università di Southampton (UK) con un progetto di ricerca intitolato "Floriano Canale: Life and Sacred Music within Ss. Salvatoris Canons Regular Congregation". Dal 2014 è visiting lecturer presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna e visiting fellow presso UMassAmherst (USA). A fianco dell'attività di ricerca musicologica è dal 2006 codirettore di Palma Choralis · *Gruppo di Ricerca & Ensemble di Musica Antica* e docente di polifonia rinascimentale presso la Scuola Diocesana "S. Cecilia" di Brescia.

**Livio Ticli** è dottorando presso l'Università di Southampton (UK) con un progetto di ricerca denominato "Singers-Players, Poly-instrumentalists and Arts synergy in Renaissance North-Italy". Dal 2014 è chiamato a tenere corsi per l'Università di Bologna sulla Prassi Esecutiva della Musica Antica ed attualmente, in qualità di Visiting Fellow, è parte del progetto internazionale "Tasso Project" guidato dall'UMass-Amherst (USA). Dirige ed esegue pagine di musica antica in veste di cantore e strumentista con Palma Choralis ed altri Ensemble specializzati in questo repertorio all'interno di festival europei. Dirige progetti di Pedagogia Musicale Antica all'interno di Conservatori, Scuole Primarie e Istituzioni Musicali.

**Marcello Mazzetti** is undertaking a PhD programme at the University of Southampton (UK), dealing with the research project "Floriano Canale: Life and Sacred Music within Ss. Salvatoris Canons Regular Congregation". He has been Visiting Lecturer at the Dipartimento delle Arti – Università di Bologna (2014-present) and is currently Visiting Fellow at the UMass-Amherst (USA). Alongside of musicological research, he has been co-director of Palma Choralis · *Research Group & Early Music Ensemble* since 2006 as well as Renaissance Polyphony Professor at the Scuola Diocesana "S. Cecilia" in Brescia.

**Livio Ticli** is developing his PhD research project "Singers-Players, Poly-instrumentalists and Arts synergy in Renaissance North-Italy" at the University of Southampton (UK). Since 2014, he has held courses in Early Music Performance Practice at the Università di Bologna and is presently involved in "Tasso Project" at UMass-Amherst (USA) as a Visiting Fellow. As a singer and player, he is performing and conducting for Palma Choralis and other Early Music Ensembles around Europe, and carrying out projects on Early Music Pedagogy within Conservatoires, Primary Schools and Music Institutions.