

La fortuna dell'antifona *Tribus miraculis* nelle polifonie bresciane (e non bresciane)

Maria Teresa Rosa Barezani

Università degli Studi di Pavia
programma.rosa@tiscali.it

§ La struttura simmetrica dell'antifona *Tribus miraculis* è composta da due frasi, una esortativa, l'altra che porta il motivo della celebrazione, ossia l'azione salvifica del Cristo; fra queste due frasi si rievocano tre eventi 'prodigiosi': l'arrivo dei Magi, il Battesimo di Gesù nel Giordano e il suo primo miracolo (le nozze di Cana), eventi che, aperti dalla parola *hodie*, celebrano il re-Uomo-Dio. Proprio questa tripartizione potrebbe suggerire descrizioni musicali in quadri differenti ma altrettanto eloquenti. Nel presente contributo si prende in esame la selezione dei procedimenti adottati dai polifonisti (bresciani e non) di fronte a un testo suggestivo che si presta a trattamenti diversi. Si analizza quindi se e fino a che punto la struttura del testo può influire sull'*inventio* dei compositori. Si rilevano alcuni modelli di comportamento: il testo può essere considerato nella sua globalità senza interferenze da attribuire a ripartizioni di qualsiasi genere, oppure se ne esaltano alcuni termini (l'iniziale *hodie* che dà l'avvio ai tre episodi 'prodigiosi' e il conclusivo *alleluia*). Un quarto orientamento prevede la rielaborazione di materiale melodico dell'antica antifona.

§ The symmetrical structure of the antiphon *Tribus miraculis* consists of two sentences, one exhortation, another leading reason for celebration, i.e. the saving action of Christ; between these two sentences they are described three 'miraculous' events: the arrival of the Three Wise Men, the Baptism of Jesus in the Jordan and his first miracle (the wedding at Cana). Open from the word 'hodie', these events celebrate the King-Man-God. Just this tripartite division could suggest musical descriptions in different scenes but equally eloquent. In this paper we examine the procedures adopted by polyphonists (from Brescia and not) in front of a evocative text that allow different treatments. It then analyzes whether and to what extent the structure of the text can affect composers' *inventio*. There has been some behavior patterns: the text can be considered as a whole without interference attributed to subdivisions, or they are underlined certain terms (the initial *hodie* which initiates the three 'miraculous' episodes and the concluding *alleluia*). A fourth approach involves the reworking of melodic material of the ancient antiphon.

UN'ANTIFONA che appartiene al più antico repertorio del canto cristiano entra nella liturgia per l'Epifania e compare regolarmente nei libri liturgici con o senza musica fin dal X secolo: è l'antifona *Tribus miraculis*. Il fulcro da cui si diparte lo svolgimento del testo è rappresentato dalla parola *hodie*, oggi, il giorno santo da celebrare perché ricorda i tre prodigi che fanno di Gesù il «re – uomo – Dio».

Tribus miraculis ornatum diem sanctum colimus:
hodie magos stella duxit ad praesepium:
hodie vinum ex aqua factum est ad nuptias:
hodie a Johanne Christus baptizari voluit,
ut salvaret nos, alleluia.¹

Come è segnalato da Hesbert, il testo appare già nei manoscritti dei secoli X-XIII, siano essi provvisti oppure no di notazione musicale.² L'antifona è spesso seguita dal testo che specifica gli oggetti del dono, *Tria sunt munera quae obtulerunt magi domino: aurum, thus et mirram filio dei regi magno, alleluia*.³

La struttura del testo è segnata da forte simmetria: una frase apre l'antifona con l'annuncio della celebrazione e costituisce l'esortazione rivolta ai fedeli e al mondo intero; un'altra frase la chiude ricordando l'azione salvifica del Cristo; fra l'una e l'altra si stende la narrazione dei tre episodi che, scanditi dal triplice *hodie*, giustificano la celebrazione.

¹ Nella versione del *Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis I. vel II. classis*, Desclée & Socii, Paris - Tournai - Roma 1929, p. 428 si legge: [...] *hodie in Jordane a Joanne Christus* [...]. La stessa aggiunta è ripetuta nell'*Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis*, Desclée & Socii, Paris - Tournai - Roma 1949, p. 318 e nell'*Antiphonale Romano-Serafico pro horis diurnis*, Desclée & Socii, Paris - Tournai - Roma 1928, pp. 254-255. L'inserimento è invece eliminato, probabilmente perché ritenuto meno antico, nel recente *Antiphonale monasticum. Liber Antiphonarius pro diurnis horis, cura scriptorii paleographici solesmensis praeparatus. I. De Tempore*, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Solesmes 2005, p. 104. Una variante testuale – *ut salvaret nos deus noster alleluia* – si legge nell'Antifonario monastico del XII sec., codice 601 della Biblioteca Capitolare di Lucca (*Paléographie Musicale IX*, Solesmes 1906). Con la medesima conclusione appare in un manoscritto pure lucchese ora a Pistoia, Archivio Vescovile, R 69. Il brano appare – come antifona «ante evangelium» - anche nel ms Roma, Biblioteca Casanatense 1741, di provenienza nonantolana (e in altri manoscritti di origine analoga); è edito con trascrizione in J. BORDERS, *Early medieval chants from Nonantola, 3: Processional chants*, A-R Editions, Madison (Wisconsin) 1996 (Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance, 32). Dalla trascrizione di Borders si rileva che l'antifona segue la tradizione: poche e di scarso rilievo le varianti melodiche rispetto alle versioni più note. Nel testo, in luogo di *diem sanctum* si legge *diem istum*. Un'altra versione – *ut salvaret genus humanum* in luogo di *ut salvaret nos* – è utilizzata nell'elaborazione polifonica di Giovanni Contino (cfr. alle pp. 681-683 di questo stesso contributo).

² CAO 5184.

³ Nel Graduale-Breviario bresciano più antico – Oxford, Bodl. Library, Canon. Lit. 366, sec. XI – si leggono entrambi i testi, sia quello dell'antifona sopra riportata, sia quello del responsorio *Tria sunt munera preciosa que obtulerunt Magi domino in die ista et habent in se divina misteria in auro ut ostendatur regi potentiam in thure sacerdotem magnum considera et in mirra dominica sepultura* (rispettivamente alla c. 80r e alla c. 78v).

Nell'apparato melodico le forti analogie che si rilevano nelle lezioni adia-stematiche dei codici liturgico-musicali si ripetono nelle successive versioni diastematiche che ne precisano i contorni. In tutti i casi le melodie rispettano la struttura del testo (esempio 1).

1 Antifona *Tribus miraculis*

Tri - bus mi - ra - cu - lis or - na - tum di - em sanc - tum co - li - mus: ho - di - e stel - la

ma - gos du - xit ad pre - se - pi - um: ho - di - e vi - nus ex a - qua factum est ad nupti - as:

ho - di - e a Jo - han - ne Chri - stus bap - ti - za - ri vo - lu - it, ut sal - va - ret nos,

al - le - lu - ia.

Benevento, Antiphonale monasticum, codex 21, sec. XII-XIII, P.M. XXII, c. 38v

Esempio 1 - Trascrizione dell'antifona *Tribus miraculis* dall'*Antiphonale monasticum*, codex 21 della Biblioteca Capitolare di Benevento, sec. XII-XIII, c. 38v (PM XXII, Solesmes 2001)

Quanto di questa mirabile simmetria si ripercuota nell'apparato musicale risulta evidente dalle fonti diastematiche; nella trascrizione secondo la versione beneventana⁴ lo sottolineo con i segni che vi aggiungo e che si riferiscono alla ripetizione dei formulari e all'insistenze sulle note *re do-re* delle cadenze, note che confermano il primo modo autentico. Caratteristico di questo modo è anche l'intervallo di quinta *re-la* che apre un breve movimento fino alla medianta *fa*, e che è collocato sulla prima e sulla terza evenienza della parola *hodie* (formula **b**). Sul secondo *hodie* l'intervallo tocca la *subrepercussio sol* e chiude sulla *finalis*. In questo modo il vocabolo *hodie* assorbe in apice l'oscillazione delle note *la sol la* (inscritte nel piccolo cerchio) e le formule

⁴ La rilevo dalla recente pubblicazione M. T. ROSA BAREZZANI, «*Tribus miraculis*»: un'antifona per l'Epifania, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», 32 (2011), pp. 141-169:149. Tutte le trascrizioni presenti in questo contributo sono, salvo indicazione contraria, di chi scrive. I valori delle note nelle versioni mensurali sono, generalmente, dimezzati. Si utilizzano le consuete abbreviazioni: Ca = Cantus, Al = Altus, Te = Tenor, Qu = Quintus, Se = Sextus, Ba = Bassus.

melodiche che lo comprendono (**b - c - b**) ostentano al grave l'oscillazione *fa re fa*. Un tale modello si prestava a dimostrazioni didattiche e non poteva non attirare l'attenzione dei teorici del tempo: nel X-XI secolo il Maestro lombardo del *Dialogus* ne dava una versione abbreviata, limitata alle prime due *distinctiones*.⁵

Quali di questi elementi siano poi trasfusi nelle versioni polifoniche del secolo XVI è da considerare da caso a caso. Solitamente alle immagini testuali sono affissi gli emblemi musicali che le illustrano, specialmente quando il testo si presta alla scomposizione in quadri e l'opera del compositore consiste nell'aderire ad ogni situazione. Il gioco è piuttosto semplice se le immagini sono suggerite da eventi naturali o da situazioni fortemente 'affettive'. Il testo dell'antifona non offre pretesti di 'madrighalismo', né strette associazioni parola-musica; non si presta a illustrazioni descrittive solitamente definite 'pitture sonore' con provocanti contrasti agogici e non si presta a forti connotazioni armoniche, fenomeni paralleli e alternativi a quelli agogici.

La natura del testo suggerisce un andamento di linea classica, una conduzione serenamente austera; dipende poi dal singolo autore – in possesso delle tecniche consuete e dalla sapiente dosatura di tutti gli ingredienti che ne fanno parte – di elaborare il proprio mottetto nel modo che gli è più congeniale, liberando la fantasia e i talenti della sua natura per fare di ogni composizione una versione originale. In qualche caso gli autori ricordano che il testo è suddiviso in sezioni e questo può costituire per loro una forte suggestione; per altri è di forte attrazione la scansione del triplice *hodie* che richiama i tre eventi ritenuti allo stesso modo prodigiosi.

La struttura del testo suddiviso in eventi incorniciati dalle due frasi diversamente eloquenti ha orientato la scelta dei procedimenti da adottare; le osservazioni che seguono vogliono indicare alcune fra le differenti direzioni prese dai compositori:

- a) il testo è considerato nella sua globalità;
- b) si esalta il termine *hodie* sul quale sono incardinati i tre avvenimenti;
- c) si rielabora parte del materiale melodico dell'antica antifona;
- d) si esalta il conclusivo *Alleluia*.

L'*inventio* del compositore consiste nella selezione dei procedimenti a seconda delle tendenze personali, e, talvolta, del clima della raccolta.

a) il procedimento *durchkomponiert*

Il mottetto di Claudio Merulo è rappresentativo della versione che contempla il testo dell'antifona nella sua globalità, senza cedimenti alle suggestive suddivisioni della sua particolarissima struttura. La composizione, a cinque voci e in primo modo senza bemolle, fa parte del *Liber Secundus Sacrarum*

⁵ ROSA BAREZZANI, «*Tribus miraculis*».

Cantionum, uscito a Venezia nel 1578.⁶ La raccolta è organizzata secondo le festività dell'anno liturgico.

Poiché l'intero testo dell'antifona per l'Epifania orienta la scelta del procedimento compositivo, il mottetto risulta senza soluzione di continuità e i motivi si avvicendano e parzialmente si sovrappongono secondo le regole del contrappunto di tradizione; la classicità dei temi investe tutta quanta la composizione, senza che, per qualche ragione, un motivo prevalga sugli altri. Il termine *hodie* che nell'antifona ha tanto rilievo è celato nel gioco delle imitazioni e, dal momento che è parte integrante del testo, è trattato di conseguenza. Nessuna delle altre componenti riceve particolare attenzione. Qualche spunto di poco in rilievo si osserva, se mai, all'altezza del terzo *hodie* per il quale si impiegano alcuni frammenti in omofonia. La struttura a duetti (Te-Ba e Ca-Qu) impegna la frase conclusiva (*ut salvaret nos*) e piccoli motivi variamente accostati si svolgono sui sillabici, incisivi *alleluia* più volte reiterati.

La versione marenziana del *Tribus miraculis* appare fra i *Motecta Festorum totius anni cum Communi Sanctorum quaternis vocibus A Luca Marentio nunc denuo in lucem aedita. Liber primus. Cum privilegio, & Superiorum permissu. Romae, apud Alexandrum Gardanum. M. D. LXXXV.*⁷ La dedica dei *Motecta Festorum totius anni* a Scipione Gonzaga,⁸ patriarca di Gerusalemme, attivo come agente per il duca di Mantova in trattative per Marenzio e altri musicisti, sigilla l'amicizia di Marenzio con la nobile famiglia, legame che il compositore avrebbe potuto allentare rifiutando nel 1583 la nomina di maestro di cappella che il Gonzaga gli aveva proposto per Mantova.⁹ Nel medesimo anno Marenzio era cantore presso l'Oratorio della SS. Trinità a Roma e la sua presenza nella città ha dato fiato a più di una ipotesi: la provenienza romana della Raccolta sarebbe assicurata dalla presenza dei

⁶ CLAUDIO MERULO, *Musica Sacra*, III: *Liber primus sacrarum cantionum. Liber secundus sacrarum cantionum*, ed. by J. Bastian, American Musicological Society, Neuhausen-Stuttgart 1971 (Corpus Mensurabilis Musicae, 51/3), pp. 18-20.

⁷ Edizione in LUCA MARENZIO, *Opera Omnia*, II: *Motectorum Pro Festis Totius Anni 1585*, ed. by R. Jackson, American Musicological Society, Neuhausen-Stuttgart 1976 (Corpus Mensurabilis Musicae, 72/2). Il libro ebbe ristampe nel 1588, nel 1603 e nel 1606. Del libro si è occupato G. ACCIAI, «Luca Marentii Motecta festorum totius anni...quaternis vocibus» e «Madrigali a quattro voci» (1585), in *Luca Marenzio musicista europeo*, atti della giornata di studi marenziani, Brescia, 6 marzo 1988, a cura di M. T. Rosa Barezzani e M. Sala, Edizioni di Storia Bresciana, Brescia 1989, pp. 237-255. Nel settore della musica sacra, questo libro di mottetti è preceduto dalle *Sacrae Cantiones a 5, 6 e 7 voci*, che sarebbero state pubblicate a Venezia da Ricciardo Amadino soltanto nel 1616; la raccolta giovanile era forse destinata alla cappella del cardinale Madruzzo, presso il quale Marenzio era al servizio dalla metà degli anni '70. La dedica di Giovan Maria Piccioni è tuttavia rivolta ad Andrea Masetti arcipresbitero della chiesa di Coccaglio. Nella medesima edizione, un'altra dedica del medesimo Piccioni magnifica al lettore le virtù del compositore.

⁸ Roma, IX Kal. Febr. M.D.LXXXV.

⁹ Non è dato sapere se e quanto abbia influito sulla decisione di Marenzio il parere contrario del Palestrina che non nascondeva la sua predilezione per il Soriano.

mottetti dedicati a san Martino e a santa Cecilia, santi da sempre associati alla città di Roma, non meno, del resto, del mottetto *Solve iubente* cantato «In Festo sancti Petri ad Vincula» che ne confermerebbe con maggior proprietà il legame. Ora si ritiene – ipotesi che ovviamente non può essere confermata – che buona parte del materiale della raccolta sia stato elaborato negli anni 1574-1580 quando il compositore era ancora cantore nella cappella di Cristoforo Madruzzo e quando cominciava la sua carriera come maestro di cappella di Luigi d'Este.

Due mottetti compresi nel libro segnalano contatti e relazioni anche con la sua città natale: il *Tribus miraculis*¹⁰ e il *Gaudent in coelis animae Sanctorum* che secondo O' Regan¹¹ sarebbe stato composto per i santi patroni di Brescia; se questo è vero, e se il libro era davvero destinato all'ambiente romano, si può presumere che la composizione fosse destinata o, comunque nota anche alla Confraternita dei santi Faustino e Giovita, la «Compagnia dei bresciani in Roma» di cui parlavano diffusamente monsignor Luigi Fè d'Ostiani¹² e il professor Gian Ludovico Masetti Zannini.¹³

¹⁰ Come antifona era presente anche nell'Antifonario bresciano Capitolare 13 del XII secolo e in seguito nell'Antifonario 14 D della Pinacoteca Tosio Martinengo (1472) e nell'Antifonario a stampa in uso presso i Minori dell'Osservanza del convento di S. Giuseppe (Venezia, Giunta 1503). Si veda, a questo proposito, anche alle pp. 666-667 del presente contributo. Alcune fonti, compresa quella dell'Antifonario bresciano Capitolare 13, sono segnalate da chi scrive nel già citato «*Tribus miraculis*».

¹¹ N. O'REGAN, *Marenzio's Sacred Music: the Roman context*, «Early Music», 27 (1999), pp. 609-620. Dedicati con certezza ai santi patroni di Brescia sono invece due mottetti di Giovanni Contino: 1. *Sanctorum martyrum tuorum (Ioannis Contini Ecclesiae Cathedralis Brixiae Magistri Modulationum, Quinque vocum: Liber primus*, Girolamo Scotto, Venezia 1560, dedicato al cardinale Cristoforo Madruzzo); 2. *Hodie solennis illuxit dies in quo beati Martyres Faustinus et Iovita (Ioannis Contini Ecclesiae Cathedralis Brixiae Magistri Modulationum, Quinque vocum. Liber Secundus*, Girolamo Scotto, Venezia 1560, con dedica al cardinale Otto Truchsess von Waldburg). La creazione di due differenti mottetti celebranti i patroni di Brescia potrebbe indicare il preciso intento del Contino di ricordare i suoi patroni nell'ambito conciliare di cui facevano parte, con presenza forte e stimolante, entrambe le emergenti figure dei dedicatari. (Cfr. *infra*). A proposito del *Gaudent in celis*, Daniele Filippi osserva che questo mottetto non sembra aver rapporto diretto con le intonazioni di Palestrina e di Victoria. Privo di qualsiasi parentela con l'antifona in canto piano, con tendenze all'omioritmia o alla declamazione, è caratterizzato «da plastici contrasti fra i segmenti adiacenti, grazie anche ad uno sfruttamento espressivo sistematico delle immagini offerte dal testo». (D. V. FILIPPI, *Palestrina, Victoria, Marenzio. Di alcuni motetti e del loro orizzonte intertestuale*, in *Miscellanea Marenziana*, a cura di M. T. Rosa Barezzi e A. Delfino, ETS, Pisa 2007 [«Diverse voci...»]. Collana del Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche, 9], pp. 221-276: in particolare p. 246).

¹² L. FE' D'OSTIANI, *La chiesa e la Confraternita dei Bresciani in Roma*, «Brixia sacra », 2 (1911), pp. 22-71. La Compagnia della «nazione» bresciana era costituita il 6 novembre 1569 per iniziativa del cardinale Giovanni Francesco Gambara; alla fondazione faceva seguito la compilazione degli Statuti. Dopo il riconoscimento di san Pio V, Gregorio XIII approvava la Confraternita con Bolla dell'11 giugno 1576 (la *Confirmatio* è del 2 giugno 1576). Il cardinale Gambara ebbe importanti collaboratori, fra questi il conte Girolamo Martinengo Cesaresco, al quale Giuliano Paratico dedicava una delle sue canzonette (*Canzonette a tre voci, di Giuliano Paratico bresciano*, Pietro Maria Marchetti, Brescia 1588). Dopo la morte del Gambara, Urbano VII nominava Protettore dei Bresciani residenti in Roma il vescovo di Verona, cardinale Agostino Valier, al quale fu dedicata la prima edizione degli Statuti, stampati nel 1594 nella Stamperia Camerale. Una recente nota di Luciano Anelli ci informa che a tutt'oggi esiste a Roma la 'via dei Bresciani' incastrata fra San Biagio degli Armeni, Santa Maria del Suffragio e l'Oratorio del Gonfalone. Anelli aggiunge che la via prende il nome dalle proprietà immobiliari, site in essa e

Monsignor Fé d'Ostiani riportava notizie sui benefattori della nobile confraternita, sugli incarichi e le missioni politiche di alcuni di loro, ricordava la distribuzione delle cariche amministrative e i lasciti importanti che permettevano la crescita dei beni. Non forniva purtroppo notizie utili per la definizione di una qualsiasi vita musicale all'interno del sodalizio. Della chiesa dell'istituzione, costruita nel 1576 e benedetta il 15 maggio 1578, diceva che – mancando di coro – «a fianco del presbiterio stava un piccolo oratorio, ove usavano radunarsi i Confratelli a salmeggiare».

Il conte Gian Ludovico Masetti Zannini, docente presso la Pontificia Università Lateranense, riprendeva gli argomenti del Fé d'Ostiani, ampliandoli e completandoli grazie alla documentazione presente nell'Archivio dell'Opera Pia, Istituzione nella quale era confluita la Compagnia dei Bresciani in Roma; forniva precisazioni riguardo alle regole del sodalizio e riferiva sulla costruzione della chiesa della compagnia. Completava poi la biografia dei promotori e dei benefattori e per l'aggregazione dei confratelli forniva la stampa dei diplomi completa dell'incisione dei santi Faustino e Giovita (figura 1).¹⁴

Marenzio non figura fra i promotori del sodalizio, né d'altra parte avrebbe potuto rientrare nel numero dei protetti della compagnia poiché questa istituzione si dedicava principalmente all'assistenza dei bisognosi. Dal momento che, però, l'accesso all'istituzione gli era dovuto in quanto appartenente alla «nazione bresciana», non è improbabile che dai promotori gli fosse commissionata la composizione di uno o più mottetti da eseguire il 15 maggio 1578 giorno della consacrazione della chiesa o durante la solenne funzione religiosa che si svolgeva il 15 febbraio in onore dei santi Faustino e Giovita. Il *Gaudent in coelis animae Sanctorum* sarebbe stato adeguato a entrambe le solennità.¹⁵

nelle adiacenze, dell'antichissima «Confraternita dei Bresciani in Roma», attiva probabilmente già dal Medioevo. L'Opera Pia dei Bresciani in Roma, subentrata non senza qualche contrasto, alla vecchia Confraternita è attualmente presieduta dall'assessore provinciale Corrado Ghirardelli. (L. ANELLI, *La "via dei Bresciani" a Roma*, «Civiltà Bresciana», 20/4 [2011]).

¹³ G. L. MASETTI ZANNINI, *La Compagnia dei Bresciani in Roma. Nel IV Centenario della fondazione (6 novembre 1569). Cenni storici*, La nuova cartografica, Brescia 1969.

¹⁴ L'incisione è ricavata dal rame conservato nell'Archivio dell'Opera Pia dei Bresciani in Roma (MASETTI ZANNINI, *La Compagnia dei Bresciani in Roma*, p. 81).

¹⁵ Attraverso la Confraternita dei Bresciani, Marenzio alimentava i rapporti con mecenati e musicisti suoi concittadini (il conte Marc'Antonio Martinengo, Ottavio Bargnani, Paolo Virchi). Era poi coinvolto, come alcuni suoi contemporanei, nelle Arciconfraternite romane più importanti: Santa Maria dell'Anima (o Santa Maria della Pietà in Campo Santo dei Teutonici e Fiamminghi) mentre era sotto il patrocinio del cardinale Madruzzo e saltuariamente presso quella della SS. Trinità mentre era al servizio del cardinale Luigi d'Este, suo patrono dal 1578. Il cardinale Madruzzo era succeduto al cardinale Truchsess von Waldburg come Protettore della Nazione Germanica in Roma nel 1573 e tenne questo suo ruolo fino alla sua morte, avvenuta nel 1578. I. FENLON, *Confessional Companions: Herpol, Glareanus, and Friends*, in *Bon jour, bon mois et bonne estrenne. Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows*, ed. by F. Fitch and J. Kiel, The Boydell Press, Woodbridge 2011, pp. 308-317: 314.



Figura 1 - Incisione raffigurante i santi Faustino e Giovita
(Archivio dell'Opera Pia dei Bresciani in Roma)

Quanto al *Tribus miraculis* lo vediamo entrare, negli stessi anni delle ristampe dei *Motecta*,¹⁶ nelle ricche antologie d'Oltralpe: nelle *Sacrae Symphoniae diversorum excellentissimorum authorum* da 4 a 16 voci, raccolte da Kaspar Hassler fratello di Hans Leo¹⁷ e stampate nel 1598 a Norimberga da Paul Kaufmann. Nell'antologia, dove Marenzio è presente anche con l'*Hodie completi sunt* per la Pentecoste, sono comprese quasi esclusivamente opere di autori italiani; fanno eccezione un ampio mottetto in tre parti di Filippo de Monte e alcune composizioni a 5, a 8 e a 12 voci di Hans Leo Hassler. Il solo *Tribus miraculis* si trova ancora in una raccolta prestigiosa, organizzata secondo le festività dell'anno liturgico, che raccoglie composizioni quasi esclusivamente di autori italiani, selezionate nel 1622 da J. Donfrid, rettore di Rottenburg e dedicate al «Rev.mo e Ill. mo Principe e Signore DN. Enrico, vescovo di Augusta».¹⁸

Nel medesimo anno 1585, con i *Motecta festorum totius anni*, Marenzio pubblicava a Roma, sempre per Alessandro Gardano, i *Madrigali a quattro (sic) voci. Libro Primo*¹⁹ che dedicava a monsignor Marc'Antonio Serlupi. Dalla configurazione dei madrigali sembra di poter intuire che, al di là della dedica, il libro fosse destinato ai bravi dilettanti dell'Accademia romana, la Virtuosa Compagnia di Roma (della quale faceva parte lo stesso Marenzio), associazione che era ufficialmente e definitivamente riconosciuta con la bolla *Rationi congruit* di Sisto V (1° maggio 1585), ma che, come osserva Nino Pirrotta,²⁰ era già costituita da qualche tempo, certamente prima del 6 luglio 1584.

L'edizione in contemporanea e la conduzione a quattro parti collegano la raccolta mottettistica a quella madrigalistica. Si osserva che con Marenzio l'equilibrio tra disciplina contrappuntistica ed esigenze espressive imposte dal testo è ottenuto nell'opera sacra come in quella profana: è la parola – sia essa devozionale o amorosa – a costituire il punto di partenza delle scelte musicali,²¹ la linea melodica ne sottolinea l'affetto. Il contenuto della raccolta rivela,

¹⁶ Eredi Scotto, Venezia 1588; *id.* 1600; Phalèse, Anversa 1603; Aless. Gardano e F.lli, Venezia 1606.

¹⁷ Norimberga, batt. 17-VIII-1562 – *ivi* 19-VIII-1618 (Ristampata nel 1601). Kaspar Hassler era organista e stimatissimo conoscitore di organi, con incarichi nelle chiese di Norimberga: Sant'Egidio (1586), San Lorenzo (1587), e San Sebald (1616). Con le sue Raccolte Kaspar Hassler favoriva la conoscenza della musica 'veneziana' nei territori tedeschi.

¹⁸ *Promptuarii Musici Conventus ecclesiasticos II. III. et IV vocum Cum Basso Continuo & Generali, Organo applicato [...]*, Paul Ledertz, Straßsburg 1622.

¹⁹ Nel rapporto testo-musica osservato nella relazione Petrarca-Marenzio, il Primo Libro de' madrigali a 4 voci rappresenta una sorta di perno fra un primo e un secondo periodo dell'attività compositiva dell'autore. Ne parlo in *Da L'aura serena che fra verdi fronde a Crudele, acerba, inesorabil morte: Luca Marenzio incontra le rime di Petrarca*, in *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 2010*, Atti della Fondazione "Ugo da Como" 2010, Geroldi, Brescia 2015, pp. 29-81

²⁰ N. PIRROTTA, «Dolci affetti» i Musici di Roma e il madrigale, «Studi Musicali», 14 (1985), pp. 59-104: 62.

²¹ ACCIAI, *Luca Marentii Motecta festorum totius anni*, p. 255.

secondo alcuni studiosi, punti di contatto e analogie melodiche tra i mottetti e i madrigali coevi; si scopre che sono percorsi da una stessa linfa.²² Se questo è vero bisogna riconoscere tuttavia che gli spunti ai quali ci si potrebbe riferire sono generici e non molto originali e, quanto meno nel caso del *Tribus miraculis*, non è la parola a indicare la linea di comportamento. Non qui. È vero invece che il melisma iniziale che le due voci mediane ostentano nel *Tribus miraculis* è assai vicino a quello che apre – con due duetti contrapposti – il *Gaudet in coelis* della medesima raccolta e che, a ragione, può descrivere la gioia celeste che attende i martiri.

Come accade soprattutto nella conduzione dei madrigali a quattro voci, la bella composizione si basa sullo svolgimento contrappuntistico e su piccole formule più che su temi di una certa rilevanza. Tuttavia, la ricercata semplicità dell'eloquio non contrasta o non impedisce lo svolgersi di quello che si può definire il magistrale dettato compositivo. Certamente le dimensioni della versione marenziana del *Tribus miraculis* possono sembrare ridotte, soprattutto se confrontate con le grandi costruzioni di Palestrina e di Hans Leo Hassler, e le linee della delicata struttura non hanno i toni imperiosi e solenni di altre composizioni sullo stesso tema. I suoi rilievi sono discreti come i lineamenti assegnati al termine che con il suo apparire segnalava nell'antica antifona i motivi della celebrazione: gli *hodie* – che hanno scansione simultanea e non occupano più di una battuta e mezza nelle due prime evenienze, e lasciano le forme imitative per la terza, motivi privi di svolgimento, tessere da rilevare delicatamente all'interno della costruzione – che vogliono essere un breve, incisivo annuncio. Hanno l'aspetto se non la consistenza delle promesse. Certamente si impongono meno della frase iniziale del Ca che con la sua ampiezza contrasta con le brevi frasi successive, distribuite fra duetti (favoriti dalla scrittura a quattro parti), e sezioni a compagine completa. E forse sono anche meno appariscenti dei contrasti che su *vinum* si creano fra la declamazione delle voci estreme e mediane e le brevi locuzioni ariose, direttamente immerse nella distensione accordale su *aqua*.

Il mottetto *Tribus miraculis* è nel primo modo – *re* – senza bemolle, espressione di una diatonicità spesso ricercata, il modo che potrebbe costituire un legame ideale fra mondo orientale e mondo occidentale nel momento della creazione del repertorio 'gregoriano', fenomeno che non ha mancato di avere ripercussioni nelle espressioni teoriche e pratiche di quel tempo e dei tempi successivi.

b) L'esaltazione del termine *hodie*

L'antifona che appare nello splendido Antifonario D 14 della Pinacoteca Tosio Martinengo, redatto nel 1472 per il Capitolo del Duomo di Brescia (Santa

²² O'REGAN, *Marenzio's Sacred Music*, p. 609.

Maria de Dom) e ora conservato presso i Musei²³ documenta come – al di là delle piccole varianti dovute alle sedimentazioni del tempo – le modulazioni-cardine del componimento siano rimaste salde e invariate: perfettamente delineati sono l'*incipit* dell'antifona (compresa la *distropha* iniziale), le formule cadenzali *re do-re re* e le intonazioni degli *hodie* definite con le note *re re-la, re re-sol, re re-la*, intonazioni che restano, così, i capisaldi della composizione. La stessa situazione si presenta nell'Antifonario stampato a Venezia da Luca Antonio Giunta nel 1503, libro che fu in uso presso i Frati Minori Osservanti del convento di San Giuseppe e che al presente è conservato presso il Museo diocesano di Brescia (n° inventario 1198).²⁴ In entrambi i testimoni è aggiunto l'Alleluia; nel primo di essi il testo si modifica in «*Hodie in Jordane a Joanne*», modifica certamente diffusa che si sarebbe proiettata anche nei libri liturgici del primo Novecento.²⁵

Quando il compositore ritaglia frammenti che, come nel testo dell'antifona, specificano il momento in cui si evocano i tre episodi da celebrare, il termine *hodie* riceve procedimenti che lo pongono in posizione preminente rispetto al contesto: è un modo di procedere che troviamo coniugato con le linee classiche di Curzio Valcampi, autore forse di scuola romana e di tre fiamminghi, Orlando di Lasso, Hans Leo Hassler e Rinaldo del Mel.

La composizione a cinque voci di Orlando di Lasso²⁶ (Ca, Al 1, Al 2, Te, Ba) è nel tono di *do* con ambiti vocali proiettati verso le note acute. Il mottetto è solenne, di una classicità serena e festosa atta a celebrare il giorno fortunato; si dispiega con ampiezza, con toni trionfali, chiesastici, appena interrotta al suo inizio da brevi frammenti melodici che le singole voci si passano l'un l'altra variandoli metricamente.²⁷

Un diverso tratteggio è riservato ai tre episodi che sono sollecitati dal termine *hodie* e che da quello poi dipendono: a seguito del motivo che, ascendendo in imitazione, è applicato al primo di essi, l'attenzione è attratta dal secondo che, innestandosi sul finire del primo, si annuncia con un motivo di terza discendente *re si si* (Al 2, bb. 28-29): questo è precisamente lo spunto che dà inizio a giochi imitativi con terze minori e maggiori, spesso immediatamente reiterate in forma ecoica, in un serrato squillare di segnali: *re si si, sol*

²³ Descrizione codicologica del manoscritto in P. BONFADINI, *I libri corali del Duomo Vecchio di Brescia (Santa Maria Maggiore «de Dom»)*, Capitolo della Cattedrale di Brescia, Brescia 1998, pp. 142-143.

²⁴ Ringrazio Stefania Vitale e don Giuseppe Fusari per avermi procurato il materiale per quest'ultima segnalazione.

²⁵ Si veda la nota 1. Un testo analogo a quello del bresciano D 14 si legge in un Antifonario datato 18 marzo 1684, proveniente dal Convento dei Frati minori di San Bernardino a Trino Vercellese. Devo la foto del documento alla cortesia di Stefania Vitale.

²⁶ ORLANDO DI LASSO, *The complete motets, 5: Motets from Quinque et sex vocibus perornatae sacrae cantiones (Venice, 1565). Motets for Five to Eight Voices from Sacrae cantiones, liber secundus, tertius, quartus (Venice, 1566)*, ed. by P. Bergquist, A-R Editions, Madison 1997 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 109), pp. 17-22.

²⁷ Si vedano i frammenti in corrispondenza delle battute 7-8 del Te, 9 del Ca, 6-7 e 7-8 dell'Al.

mi mi, sol mi mi, mi do do; il breve, invadente motivo che subito si impone, sarà di ispirazione per lo scampanio festoso dell'*alleluia* finale (esempio 2).

Esempio 2 – O. DI LASSO, *Tribus miraculis*, Al, bb. 28-31

Alcuni brevi motivi su *vinum*, parzialmente e variamente ripresi qua e là, interrompono l'andamento della composizione che poi si allarga gradatamente su *ex aqua factum est*, a sua volta preludio all'omofonia su *ad nuntias* portatrice di melodie di vago sapore pseudo-popolaresco. Da qui, da questa parentesi evocante sagre festose, si diparte la declamazione dell'episodio sul terzo *hodie* (*a Joanne Christus baptizari voluit*), dove tra frammenti in imitazione e momentanee omofonie è il nome *Christus* ad essere esaltato, con insistente declamazione su triade di *re* con *fa diesis*, prima che sia innescato l'*ut salvaret nos* che predispose il terreno all'*alleluia* conclusivo.

Il *Tribus miraculis* di Hans Leo Hassler²⁸ è contenuto nella Raccolta di *Cantiones Sacrae de festis praecipuis totius anni 4-8 et plurium v.* (Augusta 1591)²⁹ indirizzata al consigliere imperiale Ottaviano II Fugger, al cui servizio Hassler figurava in qualità di organista fino al 1600. Il mottetto, a 6 voci (Ca, Al, Qu, Te, Se, Ba) è in quinto modo (*fa* con *sib*). Il messaggio iniziale del Ca, ieratico, a note ampie e in fase ascendente (bb. 1-7) fa parte di un lungo frammento che conclude con le note gradatamente discendenti alla b. 16. Tra la sezione iniziale e quella finale si inserisce l'intervento del Qu che anticipa, alla quinta inferiore, la conclusione del Ca.

²⁸ Hans Leo Hassler (Norimberga batt. 26-X-1564-Francoforte s.M. 8-VI-1612).

²⁹ Edizione: *Hans Leo Hasslers Werke, I: Cantiones Sacrae für 4 bis 12 Stimmen*, hrsg. von H. Gehrman, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1894 (Denkmäler Deutscher Tonkunst, 1.2).

L'intera frase, in forma di terzetto delle tre voci superiori, si immette direttamente nella sezione in omoritmia sul termine *hodie*, sezione che parte dalla triade di *fa* e che, dopo breve pausa, è ripetuta integralmente con la sola variante dello scambio delle parti tra *Al* e *Qu*, secondo un procedimento non molto frequente che si basa unicamente sulla variazione del timbro vocale. All'interno dell'episodio, sul secondo *hodie*, pure in forma parzialmente omoritmica, è ritagliato un breve momento con la contrapposizione delle tre voci più acute contro le tre più gravi e si ripete, su triade di *do*, la testa del tema. A collegare il secondo con il terzo *hodie* provvede il *Te* che anticipa l'inciso iniziale sulla triade di *la*. È evidente l'itinerario scelto da Hassler: direttamente scolpiti secondo un'alta scuola di composizione che privilegia la struttura, gli *hodie* risultano simili per un verso e diversi per un altro: senza ripercorrere itinerari banalmente ripetitivi, gli episodi in omoritmia su *hodie* sono annunciati da un medesimo motivo che parte, rispettivamente, dalle triadi di *fa*, di *do* e di *la*, le note essenziali del quinto modo, la *finalis*, la *repercussio* e la *mediante*, le stesse note che portavano le insegne nella melodia dell'antifona.

Una pausa simultanea prepara l'arrivo dell'*ut salvaret nos*, la motivazione dell'avvento del Signore; perché l'azione salvifica abbia il dovuto risalto Hassler stacca una recitazione omoritmica nella mensura stabilita dalla *tripla* (♩ 3) delineandovi, in aggiunta, un popolare motivo melodico. Il richiamo alla salvezza che risulta doppiamente in rilievo grazie a questi due differenti procedimenti³⁰ diventa uno dei punti culminanti dell'intero mottetto, così come l'invocazione diventa lo scopo della celebrazione (esempio 3).

³⁰ L'uso di unire su una stessa porzione di testo un sistema proporzionale a un frammento melodico di immediata percezione è adottato frequentemente poiché fa parte dell'attrezzatura che ogni compositore porta con sé. Applicato a quella porzione di testo che l'autore intende rilevare, lo si scopre anche all'interno del mottetto *Ubi charitas* di Costanzo Antegnati nel frammento *Exultemus, et in ipso iocundemur* regolato su un $\text{♩} \frac{3}{2}$ che si adegua ai significati testuali. Cfr. M. T. ROSA BAREZZANI, "Ubi caritas": postille e note sulla liturgia bresciana, in «Brixia sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», terza serie, 16 (2011), pp. 39-60: 56.

♩ 3 56

- it, ut sal - va - ret nos, ut sal - va - ret nos.

nos, ut sal - va - ret nos.

ut sal - va - ret nos, ut sal - va - ret nos.

Esempio 3 – H. L. HASSLER, *Tribus miraculis*, bb. 57-65

Il ritorno al ♩ iniziale avviene con l'*alleluia*: si riprende il messaggio iniziale, il gioco della voce isolata a note ampie e in forma incisiva, così come sono in genere i netti profili dei temi di Hassler; ne sono protagoniste le voci di Te e di Ba (occasionalmente di Qu) in azione su un *alleluia* scontornato da

pause. Non si tratta di una conclusione ovvia, di una doverosa appendice che segue il testo, ma di un eloquente episodio, di una ricercata elaborazione posta a chiusura di un mottetto solenne che richiede di essere ricordato.³¹

Rinaldo del Mel – «Gentil'huomo Fiamengo»³² – è noto soltanto attraverso la stampa delle sue opere. Fra quelle sopravvissute rimangono tre libri di mottetti (*Primo, Terzo e Quinto*, stampati a Venezia da Alessandro Gardano, rispettivamente negli anni 1581, 1585, 1595) e un libro di *Sacrae Cantiones*, Anversa, Phalèse & Bellère 1588 (e rist. 1589).³³ Conosciamo il suo *Tribus miraculis* attraverso una vasta raccolta di mottetti a 4, 5, 6, 7, 8 e più voci operata da Friderick Lindner a seconda delle festività dell'anno liturgico,³⁴ con dedica del medesimo Lindner al principe Giorgio Federico, marchese di Brandeburgo.³⁵ Non mi è dato sapere da quale libro il Lindner abbia prelevato il mottetto: se non dalle *Sacrae Cantiones* del Phalèse che sono del medesimo 1588, la scelta potrebbe essere caduta sia sui Libri del 1581 e del 1585, sia sui libri che ora risultano dispersi (il *Secondo* e il *Quarto*, ad esempio).

La forma è quella del mottetto classico a 5 voci, con un terzetto iniziale delle tre voci superiori e sezioni melismatiche anche di una certa ampiezza; numerose ligature *cum opposita proprietate* associate al *color* passano da una voce all'altra assicurando unitarietà alla composizione. Il primo e il secondo *hodie* sono in relazione mediante una medesima scansione che assegna alla prima sillaba la nota più lunga, anche se poi per il secondo è predisposto un episodio in *sesquialtera diminuta* ($\Phi \frac{3}{2}$), fortemente contrastante con quanto precede e con quanto segue. L'andamento ternario, in perfetta omofonia su tema tendente al 'popolaresco' – esposto su triade di *sol*, poi reiterato su triade di *do* – evoca la festosità delle nozze (esempio 4).

³¹ Riprendo l'argomento nel paragrafo dedicato agli *Alleluia*.

³² Mel, Melle, Melli, 1554 – ca. 1598. L'autore è presente con una decina di composizioni in una Antologia di *Canzonette spirituali*, raccolte e stampate da Simone Verovio (Roma 1599) e dedicate a Vincenzo, duca di Mantova.

³³ Indicazioni che trovo in RISM A/1/5 anche per la produzione di musica profana, assai più cospicua di quella sacra.

³⁴ *Continuatio cantionum sacrarum quatuor, quinque, sex, septem, octo et plurium vocum, de festis praecipuis anni, a praestantissimis Italiae Musicis nuperrime concinnatarum. Quarum quaedam in Italia separatim editae sunt, quaedam verò planè novae, nec usquam typis excusae. At nunc, in usum Scholarum & Ecclesiarum Germanicarum, in unum corpus redactae, studio & opera Friderici Lindneri, Reipub. Noribergensium à cantionibus*, Catherina Gerlach, Nürnberg 1588.

³⁵ «Illustrissimo et Serenissimo Principi ad Domino, Domino Georgii Friderico Marchioni Branderburgensi, Prussiae, Stetini, Pomeraniae, Cassuniorum, Vandalorum &c. Duci, Rugiae &c. Principi ac Domino suo clementissimo. S. P. D., Noribergae, Calendis Ianuarii, anno salutis 1588».

Ca
Al
Te
Qu
Ba

Ho - di - e vi - num ex a - qua fa - ctum est ad nu - pti - as,

Esempio 4 – R. DEL MEL, *Tribus miraculis*, bb. 19-25

Il terzo *hodie* richiamato dal ritorno alla mensura iniziale (Φ) riprende, per contro, l'andamento melismatico che cede soltanto nella sezione conclusiva quando, come appare poi in Valcampi, il ricordo dell'azione salvifica di Cristo è associato all'*alleluia* in un intreccio serrato e reiterato. In questo ampio episodio l'*alleluia* non è posto a conclusione di tutta quanta la composizione: il suo vero ruolo è quello di associarsi ad ogni reiterazione dell'*ut salvaret nos* che è il motivo ultimo della celebrazione. In questo modo, il testo conclusivo e la lode a Dio, si esaltano a vicenda.³⁶

Anche Curzio Valcampi è noto soltanto attraverso le sue opere. Di lui rimangono le *Sacrarum Cantionum quae vulgo motecta appellantur senis vocibus concinnatus...liber primus*, Venezia, Ricciardo Amadino 1602. Da questa silloge è stato probabilmente prelevato il *Tribus miraculis* per far parte del Prontuario del 1611,³⁷ vasta raccolta all'interno della quale Valcampi è in compagnia dei bresciani Marenzio, Cesario Gussago e Floriano Canale.³⁸

³⁶ Si veda l'es. 11. Nella trascrizione dalla stampa di Norimberga 1588 ho dovuto intervenire eliminando una pausa di breve chiaramente in eccesso nella parte di Qu (fra le bb. 42-43).

³⁷ *Promptuarii musici sacras harmonias sive motetas V, VI, VII et VIII vocum*, K. Kiefer, Straßburg 1611.

³⁸ Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. 1958 (1). Valcampi partecipa anche alla seconda parte del Prontuario (1612) con 6 mottetti, alla terza parte del Prontuario (1613) con altri 4 mottetti e alla quarta parte del Prontuario (1617) con un mottetto. In un'altra antologia – *Florilegii Musici*, 1621 – il suo nome appare accanto a 5 mottetti a 6 e a 8 voci. Due madrigali presenti nel *Giardino Novo bellissimo di varii Fiori Musicali Sceltissimi* [...]raccolti per Melchior Borchgreinck Organista del serenissimo re di Danimarcka [...], H. Waltkirch, Copenhagen 1606, documentano la sua attività madrigalistica.

La composizione (nel modo di *do*, con inizio e conclusione sulla triade di *sol*) è 'di tradizione' come tutto quanto il contenuto della prima parte del Prontuario; vi si osserva una tecnica compositiva di tutto rispetto e per molti versi originale: un tranquillo procedere sillabico, un incedere molto dignitoso a mo' di narrazione, occasionali, brevi terzetti e altrettanto sporadici duetti. L'andamento sillabico, mai veramente in omoritmia, non presenta modificazioni se non un lieve addensamento a partire dal secondo episodio. Senza nulla togliere alla classicità dell'insieme, Valcampi predispone all'interno del gioco contrappuntistico brevi motivi facilmente percepibili e immediatamente riconoscibili nella reiterazione, spesso in forma di 'antecedente' e di 'conseguente', come riferisce il Ba con il *do do sol* delle bb. 31-32, segnale che è poco dopo bilanciato con il *sol sol do* della medesima voce.³⁹

Il secondo e il terzo *hodie* sono in vari modi posti in rilievo, spesso reiterati (non in forma d'eco, comunque), e isolati dal contesto. Su *ut salvaret nos* e sull'*alleluia* che segue, ogni voce elabora due differenti brevi motivi, da reiterare. Ne deriva (a partire dalla b. 61) un andamento a imitazione degli squilli di ottoni che il basso seguente esalta riprendendo, di volta in volta, la nota più grave delle voci. Il risultato è l'effetto di un intenso squillare sulle note di tonica-dominante-ottava.⁴⁰

c) richiamo di materiale melodico dell'antifona

In alcuni dei componimenti presi qui in considerazione i temi ripercorrono i motivi dell'antica antifona e li rielaborano con procedimenti originali sia di natura metrica che di natura melodica.

La versione di Giovanni Pierluigi da Palestrina fa parte dei *Motecta festorum totius anni*,⁴¹ raccolta che segue le festività dell'anno liturgico, dal Natale all'8 dicembre, e comprende il *Proprium de Tempore* da Natale al *Corpus Domini* e il *Proprium Sanctorum* da san Giovanni Battista (24 giugno) alla Concezione della Beata Vergine (8 dicembre). Vi sono aggiunti il Comune degli apostoli, degli evangelisti, di un solo martire, di più martiri, confessori pontefici, confessori non pontefici, vergini e la Dedicazione della Chiesa.

Palestrina prende a modello l'antifona e lo dimostra assegnando al Ca le note *re do re fa mi re do [si la]*, le stesse che aprono l'antifona e su questo

³⁹ Trascrivo dal Prontuario del 1611.

⁴⁰ Rimando al paragrafo sugli *alleluia*.

⁴¹ GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum quaternis vocibus*, ed. critica a cura di D. V. Filippi, ETS, Pisa 2003 («Diverse voci». Collana del Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico-Filologiche, 2); il *Tribus*, n° 3, è alle pp. 70-76. Sul problema della prima pubblicazione dei *Motecta* Filippi osserva che l'anno della pubblicazione era presumibilmente il 1563 mentre Palestrina era maestro di cappella presso la basilica romana di Santa Maria Maggiore; al proposito, tuttavia, per mancanza di elementi probatori, sono state formulate altre ipotesi. (Cfr. p. 3 e nota 2). Da queste ipotesi e per il ritrovamento di una fonte trascurata, Filippi conclude e conferma che la data della prima pubblicazione è senza dubbio il 1563 e che il luogo potrebbe essere Roma o, forse, Roma contemporaneamente a Venezia, presso la stamperia Gardano.

tema svolge le imitazioni che coinvolgono tutte e quattro le voci sulla prima frase del testo (esempio 5).

Ca
Al
Te
Ba

Tri - bus mi - ra - cu - lis or -
Tri - bus mi - ra - cu - lis or - na - tum di - em san - ctum
na - tum di - [em]
co - - - - li - [mus]
Tri - - -

Esempio 5 - G. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Tribus miraculis*, bb. 1-7 (ed. D. Filippi)

La simmetria che governa l'antifona diventa l'elemento dominante nella costruzione di Palestrina che ne rileva sia i lineamenti, sia le suddivisioni. Un secondo svolgimento prende il via a partire da *hodie* con la triade di *sol* (con *sib*) e successivamente tocca i rapporti di quinta e di ottava, svolgendo motivi 'a fanfara' che si intensificano quando sono applicati su *Hodie stella magos duxit*. Su *Hodie vinum ex aqua*, Palestrina si accosta all'antifona con un espediente ingegnoso: per avviare il nuovo motivo ribalta – secondo la suddivisione dell'ottava – le note dell'intervallo di quarta ascendente che dava vita al secondo *hodie*; ne deriva l'intervallo di quinta discendente *re sol sol*: questo è l'intervallo proposto dal Ca; *la re re* è quello del Ba. Da qui in avanti le quinte discendenti rimbalzano da una voce all'altra per tutto l'episodio in un magistrale gioco imitativo. Rimanendo nell'orbita dell'antifona, Palestrina riprende per l'episodio successivo la quinta che costituiva il passo iniziale del

terzo *hodie*, semplicemente proponendo una serie di quinte in assetto discendente: *re sol sol, sol do do* sono gli intervalli che risuonano ovunque per dare unitarietà alla composizione. Il valore più ampio è dato sulla prima delle note come esige la scansione della parola. Sono richiami tematici che qui riprendono le antiche cantilene con nuovi, impensabili procedimenti (esempio 6).

Esempio 6 – G. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Tribus miraculis*, bb. 60-68 (ed. D. Filippi)

Quanto al resto, le gamme discendenti di settima e di ottava su *Christus baptizari voluit* rappresentano un evidente simbolismo, mentre le strette imitazioni su *ut salvaret nos* sembrano poste come preludio a quelle – moltiplicate – degli *alleluia*: l'elaborazione del loro motivo, totalmente slegato da quello sillabico dell'antifona, è basata sulla progressione melodica discendente posta in imitazione con qualche nota di raccordo: l'allentamento sulle

ultime battute è un ritrovato scenografico. L'*alleluia* è festoso come richiede la solennità dell'Epifania.⁴²

Di poco precedente alla versione palestriniana è il *Tribus miraculis* di Giovanni Contino (Brescia, ca. 1513 – ivi 1574), le cui opere escono in buona parte nel 1560:

- *Introiti e Alleluia*, con dedica al vescovo di Brescia Domenico Bollani (1559-1579);
- Il Primo Libro dei mottetti a 5 voci dedicato al cardinale Cristoforo Madruzzo;
- Il Secondo Libro dei mottetti a 5 voci con dedica al cardinale di Augusta Otto Truchsess;
- Il Primo Libro dei mottetti a 6 voci con dedica al duca Alberto di Baviera;
- Il Primo Libro dei madrigali a 5 voci con dedica a Barbara Calina.⁴³

Dell'anno successivo sono:

- le Messe a 4 voci dedicate al cardinale Cristoforo Madruzzo;
- gli Inni per l'illustre e reverendo collegio dei canonici della chiesa bresciana.

Alla medesima Istituzione sono destinati i *Threni* (poi ristampati da Bozzola nel 1588). Un decennio separa queste opere dalla pubblicazione dei *Magnificat* dedicati a Guglielmo duca di Mantova e stampati a Ferrara da Francesco Rubeo, tipografo ducale. La produzione di Contino termina nel 1572 con le Messe a 5 voci che dedica a don Antonio Landonio preside magistrato ordinario per il re Filippo.

Anche se le vicende personali lo portano a soggiornare spesso e per lunghi periodi fuori Brescia,⁴⁴ nei frontespizi di tutte le sue opere Contino si definisce «Maestro della Musica» o «Maestro del Coro» della Cattedrale bresciana, affermando così la sua orgogliosa appartenenza alla città natale.⁴⁵

⁴² Il *Tribus miraculis* di Palestrina rielaborato nell'intavolatura di Jacob Paix (Brown 1583/4), cc. 68r-69, ripercorre la versione vocale con l'aggiunta – secondo la consuetudine – di alcune fioriture.

⁴³ Su questa figura di gentildonna bresciana rimando al saggio di Marco Bizzarini all'interno di questo stesso volume.

⁴⁴ Contino è maestro di cappella del cardinale Cristoforo Madruzzo dal 1541 al 1551/52. Nel 1562 passa alle dipendenze del duca Guglielmo Gonzaga, ma non ottiene il posto di maestro della basilica di santa Barbara assegnato a Wert (1564). Ritornato a Brescia, riprende l'incarico di maestro di cappella del Duomo (1565). Due anni dopo il Capitolo della Cattedrale decide di rimuoverlo, forse a causa della sua prolungata inattività, ma mette in atto il provvedimento soltanto nel 1568/9. Contino ritorna quindi a Mantova e dà alle stampe i *Magnificat*, probabilmente in segno di gratitudine verso il duca Guglielmo.

⁴⁵ Sentimento che non è invece chiaramente manifesto in Marenzio, la cui appartenenza alla «nobil Città di Brescia» è ricordata, se mai, dai contemporanei. Ne riferisce, a proposito delle *Nozze Medicee* del 1589, M. BIZZARINI, *Marenzio, La carriera di un musicista tra Rinascimento e Controriforma*, Comune di Coccaglio - Promozione Franciacorta, Coccaglio - Rodengo Saiano 1998, p. 77.

La sua versione del *Tribus miraculis* è collocata nel Secondo Libro dei Mottetti a 5 voci⁴⁶ che dedica al cardinale Otto Truchsess von Waldburg, vescovo di Augusta, cardinale titolare di Santa Sabina in Roma e, prima ancora, *presbyter* di Santa Maria di Trastevere. In una importante pubblicazione – il *Novum et insigne opus musicum* (Norimberga 1565) – un autore come Homer Herpol risulta connesso sia con Glareano (con il quale ha studiato a Friburgo nel 1555) sia con altri insigni membri legati da amicizia e da *patronage*. Delle due lettere dedicatorie la prima è indirizzata espressamente a Otto Truchsess, uno dei più attivi partecipanti al Concilio. Il trentennale episcopato del Truchsess (1543-1573) inaugurava un importante periodo della storia confessionale della città, nella quale la minoranza cattolica aveva raggiunto la parità con la comunità protestante e si riaffermava con l'attivo incoraggiamento del cardinale che nel frattempo aveva fondato a Dillingen nel 1549 l'università che poi affidava alla direzione dei Gesuiti.⁴⁷ La creazione di una cappella musicale nella Cattedrale (1561) era un'altra delle iniziative del Truchsess, e sembra che questa volta il progetto fosse influenzato dalle esperienze fatte in Italia negli anni '30, durante il periodo degli studi. L'incontro di Truchsess con il compositore e organista fiammingo Jacobus de Kerle (Orvieto 1561) aveva come conseguenza la creazione delle *Preces speciales* destinate ad essere eseguite durante i lavori del Concilio Tridentino per favorire la riconciliazione all'interno della Chiesa Cristiana.⁴⁸ Le *Preces* erano eseguite tre volte in una settimana nella sessione di preghiera all'inizio del 1562,⁴⁹ l'anno stesso in cui i padri conciliari affrontavano il problema della musica sacra. Grazie al continuo interessamento del Truchsess, la sede conciliare diventava, oltre che luogo di esecuzioni musicali, centro di smistamento di composizioni provenienti da Roma per Monaco e viceversa.⁵⁰

Gettiamo quindi uno sguardo sulla silloge del Contino che ha un dedicatario così illustre e una destinazione tanto rilevante; all'insegna di una evidente simbologia, il compositore colloca in apertura del libro l'invocazione allo Spirito Santo – *Veni Sancte Spiritus* – e lo conclude con la celebrazione del *Signum crucis*.

All'interno trovano luogo, creati forse in momenti diversi:

⁴⁶ *Joannis Contini Ecclesiae Cathedralis Brixiae Magistri Modulationum, Quinque vocum. Liber Secundus*, Girolamo Scotto, Venezia 1560. La silloge non segue le festività dell'anno liturgico; il mottetto è collocato al n° 9. Fino ad oggi il libro è privo di un'edizione moderna.

⁴⁷ FENLON, *Confessional Companions*, p. 312.

⁴⁸ JACOBUS DE KERLE, *Preces Speciales pro salubri generalis Concilii successu, ac conclusione, populique Christiani Salute, & unione: arque contra Ecclesiae usu a reverendo Patre Petro de Soto Ordinis Prædicatorum collectae: & per Jacobum de Kerle Flandrum Yprensem Illustrissimi & Reverendissimi Cardinalis Augustani compositorem ad figuras & modos musicos accomodatae. Cum gratia et privilegio*. Antonio Gardano, Venezia 1562. Se il frontespizio delle *Preces* segnala la relazione fra Kerle e von Waldburg, la dedica è indirizzata a cinque cardinali capeggiati da Ercole Gonzaga, componente di spicco del gruppo.

⁴⁹ L. H. LOCKWOOD, *Vincenzo Ruffo and Musical Reform after the Council of Trent*, «The Musical Quarterly», 3 (1957), p. 81 e nota 2.

⁵⁰ LOCKWOOD, *Vincenzo Ruffo*, p. 82.

a) tre testi mariani per tre festività dedicate alla Vergine:

Assumpta est Maria – secunda pars Maria Virgo assumpta est (In Assumptione B.M.V., antifona in II. Vesperis) = n° 4;⁵¹

Hodie beata Virgo Maria (In Purificatione B. M. V., antifona Ad Magnificat) = n° 6;

Ave Maria gratia plena (In Annunciazione B.M.V., antifona In II. Vesperis) = n° 15;⁵²

b) 14 mottetti per celebrazioni liturgiche diverse, inseriti senza un ordine apparente:

Veni Sancte Spiritus (Pentecoste) = n° 1;

Innocentes pro Christo (Sanctorum Innocentium Martyrum, antifona Ad Magnificat) = n° 3;

Victimae paschali laudes (Pasqua) = n° 7;

Dic nobis Maria quid vidistis in via (Pasqua) = n° 8;

Tribus miraculis (Epiphania Domini, antifona Ad Magnificat) = n° 9;

Hodie solennis illuxit dies (santi Faustino e Giovita) = n° 11;

Angelus Domini descendit de caelo (Domenica in Albis) = n° 12;

Tua domine est magnificentia = n° 13;

Pater noster = n° 14;

O rex gloriae (in Ascensione Domini, antifona Ad Magnificat) = n° 16;

O stupor et gaudium (san Francesco) = n° 17;⁵³

In te signis radians (san Francesco) = n° 18;

Surge Petre et indue – secunda pars Ego pro te rogavi (san Pietro ad vincula) = n° 19;

Signum crucis mirabilia = n° 20;

c) tre testi celebrativo-encomiastici:

Pange thalia modos = n° 2;

Sanguine caesareo et virtutis imagine = n° 5;

Ut te muneribus = n° 10;

Il primo di quest'ultimo gruppo è dedicato al *Comes pręsul Duxque ROBERTUS*; il termine «cameraci» rinvia a Roberto de Croy che è stato vescovo dal 17 agosto 1519 al 31 agosto 1556 (data del suo decesso) nell'arcidiocesi di Cambrai. L'8 luglio 1546, a concilio appena iniziato, il vescovo Roberto de Croy faceva visita a Trento: è probabile che il mottetto *Pange thalia modos* rievocante graziose immagini mitologiche fosse scritto ed eseguito per l'occasione.⁵⁴ Per una ragione analoga, cioè per l'entrata del principe Guglielmo

⁵¹ Propongo una numerazione secondo l'apparizione dei componimenti nella stampa: l'indice presente in coda ai singoli libretti indica il numero delle pagine e non rende conto della suddivisione in *Prima* e *Secunda Pars* di alcune composizioni.

⁵² Con mende tipografiche nel libretto del Ba e aggiunte successive a mano. Nel libretto del Te è indicato erroneamente come *Secunda Pars* al seguito del *Pater noster*.

⁵³ Con mende tipografiche nel libretto del Ba.

⁵⁴ È noto con quale pompa il cardinale Madruzzo amasse accogliere a corte i suoi illustri ospiti in tali occasioni. A. DÜNNING, *Die Staatsmotette*, Oosthoek, Utrecht 1969, pp. 310-314, descrive

di Baviera a Trento nel 1549, era composto il mottetto *Sanguine cæsareo et virtutis imagine*, visite illustri che la corte del Madruzzo salutava con le consuete, splendide celebrazioni. Le musiche appositamente create dal Contino avevano il compito di solennizzarle e, poi, di tramandarne il ricordo. Ma i compiti richiesti al compositore superavano talvolta gli eventi celebrativi per farsi materia di omaggio, perché il patrono potesse con quelli rinsaldare antichi e nuovi rapporti;⁵⁵ per aderire alla richiesta del cardinale era composto il mottetto *Ut te muneribus* da indirizzare al cardinale Otto Truchsess von Waldburg, condiscipolo del Madruzzo all'Università di Padova e da poco dedicatario del *Dodekachordon* (Basilea 1547) del Glareano.⁵⁶ Nel testo, l'acceso al Tevere voleva essere un richiamo per il Truchsess «ai felici campi laziali» dove avrebbe dovuto proteggere il gregge «dai lupi malvagi», cioè dai pericoli del Protestantismo.

Con i tre mottetti celebrativi del suo Secondo Libro, Contino voleva onorare tre personaggi strettamente coinvolti nel concilio tridentino, uno dei quali era peraltro dedicatario dell'intero libro. Altri mottetti che occupano posizioni diverse all'interno della silloge, ricordano invece i santi venerati nella Chiesa bresciana, san Pietro che era già celebrato a Brescia nell'XI secolo con l'ufficio liturgico di Hucbald di Saint-Amand,⁵⁷ san Francesco il cui tempio a partire dal Quattrocento era stato teatro di manifestazioni artistiche e musicali e, ovviamente, i santi patroni della città.⁵⁸ Per i santi Faustino e Giovita Contino creava il mottetto *Hodie solennis illuxit dies* che doveva ricordare a Otto Truchsess la sua città natale, così come il primo, *Sanctorum martyrum tuorum*, la ricordava, attraverso il Primo Libro, a Cristoforo Madruzzo.

minutamente le varie celebrazioni in cui era coinvolto questo cardinale che «univa la generosità di un principe mondano con l'amore per le arti di un prelado italiano del Rinascimento».

⁵⁵ In modo analogo avrebbe fatto, sul finir del secolo, il cardinale Luigi d'Este commissionando a Marenzio interi libri di madrigali da dedicare, rispettivamente, al fratello Alfonso II d'Este, a Lucrezia d'Este, duchessa d'Urbino e via via ai personaggi con i quali si augurava di infittire le proficue relazioni.

⁵⁶ Nella dedicataria a Otto Truchsess Glareano affermava di aver lavorato non meno di venti anni al suo sistema di dodici modi liturgici ispirati all'antica teoria greca. Non è improbabile che il cardinale di Augusta fosse in grado di apprezzare le sue teorie innovative.

⁵⁷ Presente nel Graduale-Breviario che cito alla nota 3, alla c. 187r. Ne parlo in M.T. ROSA BAREZZANI, *Annotazioni intorno al monastero di San Salvatore/Santa Giulia di Brescia e lettura del Responsorio «Multa egerunt iudei» del codice queriniano G.VI.7*, Ateneo di Brescia, Brescia 2006, p. 36 e ill. n° 6. Descrivo più ampiamente l'*Historia sancti Petri* che celebra le doti taumaturgiche di san Pietro così come sono descritte negli Atti degli Apostoli nel saggio *Il tempo della musica. Momenti della tradizione nei libri liturgico-musicali: recezione e creatività*, in *Tempus mundi Umbra Aevi*, atti dell'incontro nazionale di studio, Brescia, 29-30 marzo 2007, a cura di G. Archetti e A. Baronio, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 2008, pp. 137-185: 160-167. Sull'inno *Solve lingua mores* che fa parte della medesima ufficiatura scrive G. ROPA, *Un inno medievale di san Pietro nella versione bresciana*, in *Musica e liturgia nel Medioevo bresciano (secoli XI-XV)*, atti dell'incontro nazionale di studio, Brescia, 3-4 aprile 2008, a cura di M. T. Rosa Barezzi e R. Tibaldi, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 2009, pp. 59-77.

⁵⁸ È anche possibile che Contino volesse ricordare con questi mottetti le chiese principali della sua città: il Duomo, San Francesco, San Faustino e Santa Maria delle Grazie.

Il testo del *Veni Sancte Spiritus*⁵⁹ rappresenta una sorta di parafrasi della *Sequentia* per la Pentecoste⁶⁰ e dell'inno *Veni creator Spiritus*:

Veni Sancte Spiritus Infunde cordibus nostris lucem sapientiæ ute de pulsis errorum tenebris candor veritatis effulgeat Veni consolator optime mentes tuorum illumina ut cernentes veritatem Christi quæramus gloriam regnet deus regnet Christus regnat deus regnat Christus et cum utroque Sanctus Spiritus regnat deus regnat Christus.

Per questo mottetto, creato o selezionato per l'apertura dei lavori conciliari, così come l'ultimo è scelto per benedirne la conclusione, Contino adotta insolite strutture compositive: il motivo iniziale del Ca (che è solo parzialmente annunciato nell'Al alla quarta inferiore; esempio 7), è poi utilizzato come *cantus firmus* a valori dilatati nella parte del Qu, che una vistosa iniziale ornata indica come parte primaria e portatrice del tema (figura 2 e esempio 8).



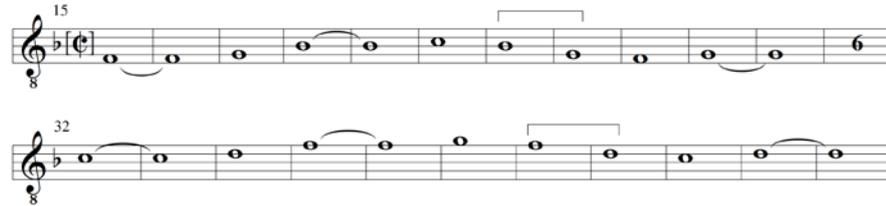
Esempio 7 – G. CONTINO, *Veni Sancte Spiritus*, Ca, bb. 6-10



Figura 2 – G. Contino, *Veni Sancte Spiritus*, ed. 1560, parte del Quinto

⁵⁹ Il medesimo *incipit* è menzionato fra gli introiti e Alleuia dello stesso Contino, poi in Capello, *Motetti e dialoghi*, 1613 dedicati a Pietro Lappi. Il *Veni Sancte Spiritus* segnalato fra le *Sacrae Cantiones* di Marenzio (1616), dedicate ad Andrea Masetto, arcipresbitero della chiesa di Coccaglio (MISCHIATI 203, p. 436) è omesso nell'edizione del *Corpus Mensurabilis Musicae*, 72 (1978).

⁶⁰ Testo che invece è ripreso da Costanzo Antegnati nella composizione presente in *Constantii Antegnati Patritii Brixiani organistae Liber XIII. In quo habentur Missa Borromea, Motecta [...]*, Angelo Gardano, Venezia 1603, opera dedicata al cardinale Federico Borromeo.



Esempio 8 – G. CONTINO, *Veni Sancte Spiritus*, Qu, bb. 15-21 e 32-42

La melodia ha un insolito andamento ternario all'interno di una misura binaria; le note ampie ne mascherano una probabile origine profana, i cui lineamenti sarebbero più evidenti in una ulteriore riduzione dei valori.

Altri mottetti del Secondo Libro (*Innocentes* e *Ave Maria*) riprendono invece gli spunti iniziali delle antiche melodie, mentre i temi originali nella loro completezza sono richiamati da *Victimae Paschali laudes* (Cantus, alla quarta) e da *Pater noster* (Cantus, Quintus e Tenor con partenza da *fa*).⁶¹ Accanto a loro si legge il mottetto *Tribus miraculis* con il quale mi riallaccio al tema iniziale; in Appendice se ne offre l'edizione completa.⁶² In questo caso, la composizione è decisamente favorita e facilitata dalla configurazione del testo:

- il Te apre con le note dell'antifona proiettate alla quarta *sol fa sol la sib do sib la sol* (bb. 1-5);
- le medesime note sono confermate nel Ca a valori dilatati sotto forma di due *longae* isolate e di una ligatura quaternaria di *breves*. La frase termina con la cadenza *sol fa sol* che ricalca la cadenza dell'antifona *re dore re* (bb. 4-14). L'intero episodio è ripreso nel Ca stesso – con altri valori – alle bb. 17-22; contemporaneamente la testa del tema riappare nel Ba alle bb. 14-18. Questo primo episodio, passato di voce in voce tra le maglie contrappuntistiche e comprensivo della cadenza conclusiva tanto peculiare, dimostra chiaramente la conoscenza diretta dell'antifona;
- ma è all'altezza del triplice *hodie* che Contino dà il meglio di sé nell'elaborazione dell'antifona: *sol sol re* proclama il Ca (bb. 30-31) subito imitato dal Te; *re re la* rispondono il Qu e il Ba (bb. 31-32 e 32-33): è il primo *hodie*, quello che deve iniziare con l'intervallo di quinta ascendente, intervallo che qui allunga i valori sulla prima delle sillabe e che, ripetuto a distanze ravvicinate, richiama gli squilli degli ottoni. Intento descrittivo tutt'altro che mascherato riservato all'arrivo dei Magi;

⁶¹ Analogamente, nel libro che Antegnati dedicava nel 1581 alla badessa di Santa Giulia, il mottetto *Iste sanctus pro lege Dei* riprende quasi alla lettera le note dell'antifona (*Commune unius martyris extra tempus paschale. In I. Vesperis*). A tal proposito si veda O. GUIDI, *Le Sacrae Cantiones, vulgo motecta paribus vocibus* (1581) di Costanzo Antegnati: *considerazioni sulla parte superstite di Bassus*, in questo stesso volume.

⁶² Trascrivo dall'esemplare conservato presso la Staats-und Stadtbibliothek di Augsburg, copia del quale è consultabile presso la Biblioteca Queriniana [MifMar 8d]. La nota conclusiva del Qu indicata nell'originale come *sib* è chiaramente un errore di stampa.

- *re re sol* sono le note del secondo *hodie*, quello che apre al miracolo delle nozze di Cana; lo annunciano Al, Qu e Ba (da b. 42): è appunto l'intervallo di quarta segnalato con tanta chiarezza nelle prime fonti dell'antifona; *sol sol do* risponde il Te;
- il terzo *hodie* – analogamente – richiama con le note *sol sol re, do do sol e sib sib fa* la quinta che apre l'episodio del *Tribus miraculis* riferito al battesimo di Cristo (da b. 59).

Contino predispone procedimenti contrappuntistici secondo le migliori tradizioni, e nella trama comprende i puntuali richiami dell'antica antifona, sia nella fase incoativa sia nell'esaltazione del triplice *hodie*. Sul prezioso canovaccio uniforme tramandato dalla scuola contrappuntistica ricama – a sbalzo e a colori smaglianti – i simboli che tutti ricordano e riconoscono.

Posta a confronto con quella del Palestrina – a parità di intenti (ma c'è davvero una parità?) – la sua versione offre una visione più ravvicinata degli elementi costitutivi. Forse non a caso la sua maggior cura è rivolta a riesumare gli slanci iniziali degli *hodie*, rianimandoli, tuttavia, senza mascherature, con una riproduzione certamente meno ingegnosa di quella palestriniana, ma senza dubbio più aderente al dettato originale. In sostanza, più puntuale. Se sotto la voce della puntualità noi intendiamo un prelievo chirurgico delle formule caratteristiche per una rielaborazione che non le alteri in alcun modo e che le conservi così come erano e così come probabilmente la Chiesa bresciana ancora tramandava. E forse, implicitamente, anche per aderire in forma non comune ai dettami emanati dal Concilio di Trento.

Nessun *alleluia* conclude questo mirabile mottetto che ripiega su se stesso in intima riflessione sulle parole conclusive; sono intense, vibranti reiterazioni che escludono la gioiosità dell'*alleluia* per esaltare la portata del testo: *ut salvaret genus humanum* in luogo del consueto, più familiare *ut salvaret nos* costituisce una singolare variante di cui non si conoscono, al momento, altre fonti.⁶³ La versione presente nel già citato Antifonario bresciano D 14, segue la comune tradizione e termina con *ut salvaret nos, alleluia*. Lo stesso dicasi a proposito del *Tribus miraculis* riportato nell'Antifonario stampato a Venezia nel 1503.

Poiché il Contino mostra di non conoscere (o di rifiutare) sia la versione dell'Antifonario D 14 al quale poteva avere facilmente accesso, sia quella dell'Antifonario di uso monastico, si può ipotizzare che abbia inteso distinguersi predisponendo un testo non tradizionale: lo realizza utilizzando una locuzione propria di un'antifona dell'Ottava di Natale:

⁶³ *Cantus: A Database for Latin Ecclesiastical Chant* [<http://cantusdatabase.org/node/378686>]. Ritenendo che il testo qui indicato sia in ogni caso da ritenersi completo, ci sono non meno di 64 attestazioni della presenza di questo testo – con conclusione *ut salvaret nos* – in fonti che vanno dal 960 (Paris, B.N. lat. 1085) e 980 (San Gallo 390) fino al 1580 ca. (DK – KK 3449 80 II). Tra le fonti italiane sono segnalati Bv 19, Monza 15/79, Piacenza 65; non citati, invece, Lucca 601, il Casanatense 1741, forse per le varianti testuali che presentano; né sono ricordati i due manoscritti segnalati da Borders. (Rn 1343, Bu 2824). Mancano, naturalmente, anche i testimoni bresciani.

Quando natus es ineffabiliter ex Virgine, tunc impletae sunt Scripturae: sicut pluvia in vellus descendisti, ut salvum faceres genus humanum: te laudamus Deus noster. Euouae

Nel testo dell'antifona (In Circumcisione Domini. In II. Vesperis) la salvezza predetta dai Profeti è già donata all'uomo al momento della nascita del Salvatore; l'effetto salvifico si distribuisce sull'umanità come pioggia benefica.⁶⁴

Genus humanum: la scelta della definizione si addice ai figli di Dio, segno di distinzione per i figli del suo Amore. L'azione salvifica è destinata all'intera umanità, a tutti gli uomini in quanto creature predilette, compreso il singolo uomo nella sua specificità di creatura fallibile. Il forte, consolante abbraccio del Salvatore si allarga su tutti, indistintamente.

d) esaltazione dell' *alleluia*

Se escludiamo Giovanni Contino che elimina l'*alleluia* dalla sua composizione, presso gli autori questa appendice al testo – diversamente dalla doverosa, breve sillabazione dell'antifona – è considerata una parte sostanziale dell'intero componimento. I procedimenti si fanno, di volta in volta, più coinvolgenti a seconda che: a) risultino isolati dal contesto e a seguito della frase conclusiva; b) che il tema dell'*alleluia* sia ripreso da uno dei motivi già presenti nella composizione; c) che si distingua per un particolare procedimento; d) che i temi dell'*alleluia* siano strettamente allacciati a quelli dell'*ut salvaret nos*.

Nel primo caso osserveremo i sillabici, incisivi *alleluia* più volte ripetuti che in Merulo fanno seguito alle reiterazioni dell'*ut salvaret nos* impegnate nella struttura a duetti; si tratta di brevi frammenti, quasi sempre isolati dal contesto, di motivi indipendenti sia per la frase conclusiva, sia per gli *alleluia*, privi di un intenzionale collegamento gli uni con gli altri.

Come si è visto nella composizione di Merulo, nel *Tribus miraculis* di Marenzio, dopo alcune esposizioni di *ut salvaret nos* che si innestano sulle ultime propaggini di *Christus baptizari voluit*, si scatena la sequela degli *alleluia* svolti su due brevi motivi, il cui gioco consiste in una iniziale, omofonica scansione sillabica regolata di volta in volta sul parigrado o sul passaggio semitonale (bb. 54-60): ne deriva, in accordo con il tono (clima) del componimento, una sezione finale compostamente festosa.

A differenza di quanto si rileva nelle composizioni di Merulo e di Marenzio, nelle quali l'*alleluia* ha una sua vita indipendente dal contesto, nella versione di Orlando di Lasso esso presenta un collegamento con motivi già esposti: la testa del tema del secondo *hodie* (che leggiamo nell'esempio 2) è ripresa e rielaborata nell'*alleluia* arricchita dall'aggiunta delle note di tonica e

⁶⁴ La locuzione mi sembra meno calzante quando appare inserita in altro contesto come si legge nell'antifona *Beatus Alexander dixit ad quirinum Christus filius dei descendit de celo ut ad fidem suam invitaret omne genus humanum. Alleluia.*

di dominante. Questo nuovo motivo, che è annunciato dal Ba (a partire dalla b. 63), è ostentatamente reiterato più e più volte in tutte le voci in stretto assembramento con evidente intento evocativo.

Fra gli *alleluia* di Hans Leo Hassler – allegre, veloci frasi in imitazione – corre, isolato, un motivo a note ampie distribuito sulle voci più gravi, una sorta di antecedente e di conseguente, in un incedere solenne, ieratico, simile nell'andamento se non nella melodia, alla cadenza finale dell'antica antifona (esempio 9).

Te

61

8 nos. Al - le - lu - - - ia

Ba

64

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia

Esempio 9 – H. L. HASSLER, *Tribus miraculis*, Te, bb. 61-63; Ba, bb. 64-68

Presso Valcampi la frase conclusiva comprende, fra gli altri, un motivo dominante che rievoca la quinta iniziale; a questo motivo variamente ripetuto fanno seguito uno o più *alleluia* che risultano, così, strettamente a quello intrecciati (esempi 10 e 11).

Al 2

ut sal - va - ret nos Al - le - lu - ia,

Te

8 ut sal - va - ret nos Al - le - lu - ia,

Esempio 10 – C. VALCAMPI, *Tribus miraculis*, Al 2, bb. 59-63; Te, bb. 60-63

68

nos Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia
 le - lu - ia Ut sal - va - ret nos Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia
 le - lu - ia Al - le - lu - ia ut sal - va - ret
 ut sal - va - ret nos Al - le - lu - ia
 ia ut sal - va - ret nos Al - le - lu - ia
 Al - le - lu - ia ut sal - va - ret nos Al - le - lu - ia

4 3 4 3 5 4 3

73

lu-ia, Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia.
 - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia.
 nos Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia.
 Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia.
 ia ut sal - va - ret nos Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia.
 le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia.

4 3 4 3 6 #4 3

Esempio 11 – C. VALCAMPI, *Tribus miraculis*, bb. 58-79

68

ia Ut sal - va - ret nos Ut sal - va - ret
ia Ut sal - va - ret nos Al - le - lu - ia Ut sal - va - ret
va - ret nos Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Ut sal - va - ret
ia Ut sal - va - ret nos Al - le - lu - ia
ia Ut sal - va - ret nos Al - le - lu - ia

72

nos Al - le - lu - ia Ut sal - va - ret nos Al - le - lu - ia
nos Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Ut
nos Al - le - lu - ia Ut sal - va - ret nos Ut sal -
Al - le - lu - ia Ut sal - va - ret nos Al - le - lu - ia Ut
Ut sal - va - ret nos Al - le - lu - ia

76

Ut sal - va - ret nos Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia.
sal - va - ret nos Al - le - lu - ia Ut sal - va - ret nos Al - le - lu - ia.
va - ret nos Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia.
sal - va - ret nos Ut sal - va - ret nos Al - le - lu - ia.
Ut sal - va - ret nos Al - le - lu - ia.

Esempio 12 - R. DEL MEL, *Tribus miraculis*, bb. 60-81

Valcampi e Del Mel, entrambi noti attraverso antologie d'Oltralpe, con eloquio più 'italico' il primo, con emergente tradizionale sistema contrappuntistico il secondo, sono quindi associati per l'episodio che conclude il mottetto; l'azione salvifica è strettamente allacciata alla lode di Dio, come se la festosità evocata dall'*alleluia* non fosse diretta a concludere l'intero componimento, o da porre in connessione con il giorno fortunato o con ciascuno degli eventi prodigiosi che vi sono celebrati, ma che fosse da porre in relazione unicamente con la salvezza portata dal Cristo, l'evento ultimo da celebrare, il solo, unico motivo per cui l'umanità debba veramente esultare.⁶⁵

⁶⁵ Per varie ragioni non è stato possibile prendere visione della composizione a 12 voci di Jacobus Gallus inserita nell'*Opus musicum. Tomus primus, II-III-IV musici operis harmoniarum 4, 5, 6, 8 et plurium vocum*; [445 composizioni in 4 volumi]. *Primus*, Praga, I novembre 1586 con dedica «Martino Archiepiscopo Pragensi; Stanislaeo Episcopo Olomucensi; Andreae Episcopo Vratislaviensi», I Nov. 1586.

Giovanni Contino, *Tribus miraculis*
(dal Secondo libro dei mottetti a 5 voci, 1560)

Ca
Al
Qu
Te
Ba

Tri - bus mi - ra - cu - lis or - na - tum

Tri - bus mi - ra - cu - lis or - bus mi - ra - cu -

6
bus mi - ra - cu - lis or - na - tum di - em san - ctum co - li - mus or - na - tum di - em san - ctum co -

Tri - bus mi - ra - cu -

na - tum di - em san - ctum co - li - mus di - em sa - ctum co - li - mus

lis or - na - tum di - em san - ctum co - li - mus or - na - tum di - em

12
ra - cu - lis

li - mus Tri - bus mi - ra - cu - lis

lis or - na - tum di - em san - ctum co - li - mus Tri -

or - na - tum di - em san - ctum co - li -

san - ctum co - li - mus Tri - bus mi - ra -

M. T. Rosa Barezzani – La fortuna dell'antifona Tribus miraculis

17

Tri - bus - mi - ra - ra - - - cu -
 or - na - tum di - em san - ctum co - li - mus
 - bus mi - ra - - - cu - lis or - na - tum di -
 mus or - na - tum
 - - cu - lis or - na - tum di - em san - ctum co - li -

22

lis or - na - tum di - - - em
 or - na - tum di - - - em or - na - tum di - em
 em san - ctum co - li - mus or - na - tum di - em or - na - tum
 di - em san - ctum co - li - mus or -
 mus or - na - tum di - em or - na - tum di - em

27

san - ctum co - - - li - mus, ho - di - e
 san - ctum co - li - mus Ho - di - e stel - la
 di - em san - ctum co - li - mus ho -
 na - tum di - em san - ctum co - li - mus, ho - di -
 san - ctum co - li - mus

32

stel - la Ma - gos du - xit, ho - di - e
 Ma - gos du - xit Ho - di - e stel - la Ma -
 di - e stel - la Ma - gos du - xit ad pre -
 e stel - la Ma - gos du - - - xit ad pre - se - pi -
 ho - di - e stel - - - - la

37

stel - la Ma - gos du - xit ad pre - se - - - pi -
 gos du - xit ad pre - se - pi - um ho -
 se - pi - um du - xit ad pre - se - pi - um
 um du - xit ad pre - se - pi - um du - xit ad pre - se - pi -
 ho - di - e stel - la Ma - gos du - xit ad pre -

43

um Ho - di - e vi -
 di - e vi - num ex a - qua fa - ctum est
 ho - di - e vi - - - num ex a - qua ho - di - e
 um ho - di - e vi - num ho - di - e vi -
 se - pi - um ho - di - e ho - di - e

49

num ex a - qua fa - ctum est vi -
 num ex a - qua fa - ctum est
 ho - di - e vi - num

54

qua fa - ctum est ad nu - pti - as
 num ex a - qua fa - ctum est ad nu - pti -
 est fa - ctum est ad nu - pti - as
 ex a - qua fa - ctum est ad nu - pti - as ho -

60

Ho - di - e
 as ho - di - e a Jo - han - ne
 ho - di - e a Jo - han - ne ho - di - e a
 - di - e a Jo - han - ne ho -
 e a Jo - han - ne

65

a Jo-han - - - ne
 ho - di - e a Jo - han -
 Jo-han - ne Chri - stus ba - pti - za - ri vo -
 - di - e a Jo - han - ne Chri - stus ba - pti - za - ri vo -
 ho - di - e a Jo - han - ne Chri - stus ba - pti - za - ri

70

Chri - stus ba - pti - za - ri vo - - lu - it
 - - ne Chri - stus ba - pti - za - ri vo - lu - it
 - - lu - it Chri - stus ba - pti - za - ri vo - lu - it Chri - stus ba - pti -
 lu - - it Chri - stus ba -
 vo - lu - it Chri - stus ba - pti -

75

Chri - stus ba - pti - za - ri vo - - -
 Chri - stus ba - pti - za - ri vo - lu - it
 za - ri vo - lu - it ba - pti - za -
 pti - za - ri vo - lu - it Chri - stus ba - pti - za - ri
 za - ri vo - lu - it Chri - stus ba - pti - za - ri vo -

81

lu - it ut sal - va - ret ge - nus hu - ma - num

87

ret
ut sal - va - ret ge - nus hu - ma - num ge - nus hu - ma - num
ge - nus hu - ma - num hu - ma - num ge - nus
ma - num ge - nus hu - ma - num
ut sal - va - ret ge - nus hu - ma - num

93

ge - nus hu - ma - num
num ut sal - va - ret
hu - ma - num ut sal - va - ret
ut sal - va - ret ge - nus hu - ma - num ge - nus hu - ma - num
ut sal - va - ret

98

ge - nus hu - ma -
ret ge - nus hu - ma - num ge - nus hu - ma - - -
ret ge - nus hu - ma - num ut sal - va -
num ut sal - va - - - ret ut sal - va - ret ge -
ge - nus hu - ma - - num

Detailed description: This system contains measures 98 through 103. It features five staves: a vocal line at the top, followed by two piano accompaniment staves, and a bass line at the bottom. The music is in a minor key and 4/4 time. The lyrics are: "ge - nus hu - ma -", "ret ge - nus hu - ma - num ge - nus hu - ma - - -", "ret ge - nus hu - ma - num ut sal - va -", "num ut sal - va - - - ret ut sal - va - ret ge -", and "ge - nus hu - ma - - num".

104

- - num ut sal - va - ret ge - nus hu -
- - num ut sal - va - ret ge - - - nus hu -
ret ut sal - va - ret ret ge - nus hu - ma - num ut
nus hu - ma - num ge - nus hu - ma - num ut
ut sal - va - ret ge nus hu - ma -

Detailed description: This system contains measures 104 through 108. It features five staves: a vocal line at the top, followed by two piano accompaniment staves, and a bass line at the bottom. The music continues in the same style. The lyrics are: "- - num ut sal - va - ret ge - nus hu -", "- - num ut sal - va - ret ge - - - nus hu -", "ret ut sal - va - ret ret ge - nus hu - ma - num ut", "nus hu - ma - num ge - nus hu - ma - num ut", and "ut sal - va - ret ge nus hu - ma -".

109

- ma - - - num ge - nus hu - ma - num.
ma - num ge - nus hu - ma - num.
sal - va - ret ge - nus hu - ma - num ge - nus hu - ma - num.
sal - va - ret ge - nus hu - ma - num.
num ut sal - va - - - ret ge - nus hu - ma - num.

Detailed description: This system contains measures 109 through 113. It features five staves: a vocal line at the top, followed by two piano accompaniment staves, and a bass line at the bottom. The music concludes with a final cadence. The lyrics are: "- ma - - - num ge - nus hu - ma - num.", "ma - num ge - nus hu - ma - num.", "sal - va - ret ge - nus hu - ma - num ge - nus hu - ma - num.", "sal - va - ret ge - nus hu - ma - num.", and "num ut sal - va - - - ret ge - nus hu - ma - num.".

Maria Teresa Rosa Barezzani, già professore dell'Università di Pavia, ha insegnato per molti anni Storia della teoria musicale medioevale e rinascimentale e Teoria e storia della notazione del Medioevo nella Facoltà di Musicologia (ora Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali). Ha pubblicato alcuni libri e numerosi articoli su importanti tematiche storiche (le tradizioni neumatiche e mensurali, la teoria musicale medioevale e rinascimentale, la musica a Brescia nel Medioevo e nel Rinascimento, Matteo da Perugia, Guillaume de Machaut, Francesco Landini), nonché edizioni critiche nell'ambito degli opera omnia di Monteverdi e Ingegneri.

Maria Teresa Rosa Barezzani, former professor of the University of Pavia, taught for many years History of medieval and renaissance music theory and Theory and history of the Middle Ages notation in the Faculty of Musicology (now Department of Musicology and Cultural Heritage). She has published books and many articles on important historical matters (neumatic and mensural traditions, medieval and Renaissance music theory and theorists, music in Brescia in the Middle Ages and the Renaissance, Matteo da Perugia, Guillaume de Machaut, Francesco Landini) as well as critical editions as part of the complete works of Monteverdi and Ingegneri.