

**Orazio Colombano, *Magnificat quarti toni super «Tirsi morir volea»* di Luca Marenzio  
Un esempio di Magnificat-parodia italiano**

**Tommaso Maggiolo**

tommasomaggiolo@hotmail.it

§ Nonostante la tecnica parodica annoveri numerosi studi al riguardo, la sua applicazione al Magnificat, se non negli esempi di Orlando di Lasso, è scarsamente indagata, soprattutto se, come nel nostro caso, alla parodia viene associata la pratica del doppio coro. Scopo di questo lavoro è mettere in evidenza, attraverso l'analisi del *Magnificat quarti toni super Tirsi morire volea* di Orazio Colombano, l'impiego di questa tecnica in un'area geografica, quella dell'Italia Nord-orientale, poco considerata se non nella produzione policorale nel cosiddetto 'stile veneziano'.

§ There are many studies on *parodia*; however his application at Magnificat, if we exclude Orlando di Lasso's cases, are very few; even less are those in which the polychorality is involved.

Through the analysis of *Magnificat quarti toni super Tirsi morire volea* di Orazio Colombano the work wants to highlight the use of parody in Northeastern Italy, a geographical area that is mainly considered for his polychoral production in the so-called 'venetian stile'.

## Premessa

**N**ONOSTANTE la tecnica parodica annoveri numerosi studi al riguardo, la sua applicazione al Magnificat, se non negli esempi di Orlando di Lasso,<sup>1</sup> è scarsamente indagata, soprattutto se, come nel nostro caso, alla parodia viene associata la pratica del doppio coro.

Scopo di questo lavoro è mettere in evidenza, attraverso l'analisi del Magnificat *quarti toni super Tirsi moriri volea* di Orazio Colombano, l'impiego di questa tecnica in un'area geografica, quella dell'Italia Nord-orientale, poco considerata se non nella produzione policorale nel cosiddetto 'stile veneziano'.

Trovandoci di fronte ad un compositore minore sono necessarie, prima di occuparci dettagliatamente del Magnificat, alcune informazioni preliminari sia di carattere biografico<sup>2</sup> sia descrittive della raccolta e del contesto in cui si colloca.

## Orazio Colombano

L'anno di nascita di Orazio Colombano non è chiaramente attestato in alcuna fonte archivistica; esso, tuttavia, può essere desunto dalla dedica dei salmi a sei voci del 1579. Essendo queste le sue primizie («cui laborum meorum primitia sacrarum»), possiamo dedurre, secondo le consuetudini dell'epoca, che per quella data avesse già compiuto venticinque anni collocando, quindi, l'anno di nascita attorno al 1554. Per quanto concerne il luogo, invece, possiamo affermare con buona sicurezza che si tratti della città di Verona; l'abitudine di firmarsi, ed essere definito nei frontespizi delle sue opere a stampa, con le qualifiche «da Verona» e «veronese» lo confermano appieno.

Colombano compì i suoi studi musicali sotto la guida di Costanzo Porta (informazione nuovamente dedotta dalla dedica dei sopracitati salmi: «Constantio Portae Cremonensi [...] praeceptorum meo»); non è tuttavia chiaro in che città siano avvenuti anche se, considerando gli incarichi del maestro cremonese, è molto plausibile che si siano svolti fra Ravenna e Loreto.

Nell'anno di pubblicazione dei salmi a sei voci il compositore ricopre il ruolo di maestro di cappella nella Cattedrale di Vercelli; incarico svolto per un periodo non chiaramente definito. Dall'ottobre del 1583 è a Milano, con il medesimo ufficio, nella chiesa del convento di San Francesco Grande (le dediche della raccolta di *Magnificat* a nove voci del 1583 e dei salmi a cinque del 1584 lo confermano). Nel 1585 dirige la cappella musicale della chiesa di San Francesco a Brescia (come dimostrato dalla dedica del contemporaneo *Completorium*) per un breve lasso di tempo, visto che nello stesso anno assume la carica di maestro di cappella nella chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia, dove resterà in carica fino al 1591. In questi anni pubblica i

---

<sup>1</sup> Si veda, per esempio, D. CROOK, *Orlando di Lasso's imitation Magnificat for counter-reformation Munich*, Princeton University Press, Princeton 1994.

<sup>2</sup> La fonte maggiore di informazioni biografiche riguardanti Colombano è, attualmente, O. MISCHIATI, s.v. *Colombano, Orazio*, in DBI, vol. 27 (1982), pp. 129-131.

salmi a nove voci nel 1587 e il secondo e il terzo libro di madrigali nel 1588 e nel 1590.

Fra il maggio del 1591 e il marzo del 1592 è a Urbino e dal 26 maggio 1592 viene nominato, dalla presidenza dell'Arca del Santo di Padova, maestro di cappella a Sant'Antonio. Nel 1593 l'incarico a Padova viene riconfermato e, dopo un breve periodo di sospensione della cappella musicale per motivi finanziari (dal dicembre 1593 al febbraio 1594), reintegrato con stipendio ridotto. Nella primavera del 1595 Colombano, infermo già da tempo, non si trova nelle condizioni di svolgere il suo ufficio e la presidenza dell'Arca nomina come supplente un tenore della cappella antoniana, fra Placido Gambuti di Rimini e, il primo aprile dello stesso anno, designa Costanzo Porta come nuovo maestro di cappella del Santo, senza fare alcun riferimento al compositore veronese. Molto probabilmente la malattia fu letale per Colombano di cui non conosciamo luogo e data precisa di morte, avvenuta successivamente al marzo 1595.

### **Li Dilettevoli Magnificat**

Il ciclo di Magnificat del compositore veronese si inserisce appieno nella grande tradizione europea del Magnificat polifonico.

L'origine della realizzazione in polifonia del cantico evangelico affonda le sue radici nel XV secolo; periodo a cui risalgono le prime testimonianze giunteci, soprattutto da fonti manoscritte italiane, di Magnificat a più voci, ad opera di autori come Dunstable, Dufay e Binchois.<sup>3</sup>

La tecnica compositiva prediletta per la messa in musica polifonica dei testi cantati, secondo la tradizione gregoriana, su tono salmodico – i salmi, gli inni, i Te Deum e i Magnificat – era il *fauxbourdon*, ossia una successione, affidata a tenor e superius, di seste parallele, ad esclusione dell'inizio e della fine, costruite sulla melodia del tono salmodico, a cui veniva aggiunta, estemporaneamente, una terza voce (il contratenor) che procedeva, sempre per moto parallelo con le altre due, una quarta sotto al superius e una terza sopra il tenor.<sup>4</sup>

Le composizioni su formula salmodica, e quindi anche i Magnificat, a cui veniva applicato il *fauxbourdon*, potevano presentarsi in tre forme differenti: *durchkomponiert*, strofiche e *alternatim*; quest'ultima maggiormente usata e prediletta dalle fonti italiane, prevedeva la realizzazione polifonica solamente per la metà dei versetti – o i pari o i dispari – mentre l'altra metà era eseguita in canto piano o suonata all'organo. Per i primi due casi, invece, tutti i versetti erano cantati polifonicamente, la differenza sta nel fatto che, mentre per la forma strofica la musica si ripeteva uguale per più versetti (solitamente quattro o cinque varianti musicali assegnate, ognuna, a due o tre versi), nei

---

<sup>3</sup> E. R. LERNER, *The Polyphonic Magnificat in the 15th-Century Italy*, «The Musical Quarterly», 50 (1964), pp. 44-58.

<sup>4</sup> LERNER, *The Polyphonic Magnificat*, p. 50.

Magnificat in *durchkomponiert* la musica era nuova per ognuno dei dodici versetti.<sup>5</sup>

Verso la metà del secolo Italia ed Europa mutarono le loro preferenze riguardo allo stile compositivo e presero due strade opposte: nella Penisola era maggiormente gradito uno stile declamatorio, più orientato sulla parola, a differenza del gusto europeo che prediligeva uno stile melismatico. Tuttavia i compositori d'oltralpe che si trovarono a operare in Italia dagli anni '70 del XV secolo attuarono una fusione e un'armonizzazione fra lo stile fiammingo e quello italiano. «It was through the new Magnificat, with its heightend unity of word and tone, that Italy helped the Netherlanders to create the musical style of the coming *Cinquecento*».<sup>6</sup>

Con l'inizio del XVI secolo si presentò la necessità di organizzare i Magnificat, precedentemente tramandati assieme ad altro repertorio sacro, in cicli autonomi organizzati secondo i toni salmodici; i primi esempi di raccolta completa così organizzata – otto Magnificat, uno per ogni tono – ad opera di un unico compositore risalgono agli anni '30 del secolo (Sixt Dietrich nel 1535 e Senfl nel 1537).<sup>7</sup>

Alle pratiche compositive già in uso nel secolo precedente il Cinquecento aggiunge, in particolare nell'ultimo terzo del secolo, quella della parodia. Tecnica, prevalentemente utilizzata nella composizione dell'*Ordinarium Missae*, che prevede l'uso di un modello, sia esso sacro o profano, su cui costruire la nuova composizione.

Grazie alle sue quaranta realizzazioni parodiche – costruite su madrigali, *chansons* e mottetti di sua produzione o di altri autori (sia coevi che a lui precedenti) e declinate con incredibile varietà e sfaccettature – Orlando di Lasso è sicuramente il maggior esponente di tale pratica compositiva.<sup>8</sup> Colombano stesso presenta, all'interno della sua raccolta, due *Magnificat* parodia, entrambi su modello profano.<sup>9</sup>

Durante il XVI secolo alla prassi dell'*alternatim* tradizionale di due cori che eseguono, alternativamente, polifonia e canto gregoriano si affianca un'*alternatim* interamente polifonico che prevede l'impiego della polifonia (solitamente a quattro voci) per entrambi i cori, dando così origine alla forma del doppio coro.<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> LERNER, *The Polyphonic Magnificat*, p. 50.

<sup>6</sup> LERNER, *The Polyphonic Magnificat*, p. 58.

<sup>7</sup> W. KIRSCH, s.v. *Magnificat*, § 2: *Poliphonic to 1600*, in *New Grove*<sup>2</sup>, 15, pp 158 e seguenti.

<sup>8</sup> Fondamentale per lo studio dei *Magnificat* di Lasso è il testo del già citato CROOK, *Orlando di Lasso's imitation Magnificat*.

<sup>9</sup> I due Magnificat sono il *secundi toni* basato sull'adespoto *Tutte le grate Ninfe* e il *quarti toni super Tirsi morir volea* di Marenzio.

<sup>10</sup> G. D'ALESSI, *Precursors of Adriano Willaert in the Practice of Coro Spezzato*, «Journal of the American Musicological Society», 5 (1952), pp. 187-210.

For the sake of greater clarity, I should like to explain immediately that the double choir, as used in the 16th century, might take three different forms:

1. Two choirs, one of which performs the Gregorian chant, while the other responds with polyphonic verse.
2. Two choirs that respond alternately, each one with “closed” polyphonic verses. *i.e.*, compositions complete in themselves and not related to each other, except in so far as they preserve the mode and psalm tone.
3. Two choirs that alternate with closely interwoven polyphonic verses, so that the entire Psalm forms a single composition. Although each of the two choirs lives its own life, in dialogue with the other, they are nevertheless framed into a unitary composition and sometimes unite to form a complex of eight voices, especially toward the end, or even in other point, in order better to enhance the sense of the text. Psalms composed in such a way form *coro spezzato* in the true sense.<sup>11</sup>

L'introduzione dei cori spezzati è stata tradizionalmente attribuita, contestualmente al suo incarico di maestro di cappella nella basilica di San Marco a Venezia, ad Adriano Willaert e alla sua raccolta di «salmi spezzadi», pubblicata nel 1550;<sup>12</sup> in realtà, l'attività del maestro oltremontano si inserisce appieno nella tradizione veneta, attestata da numerose testimonianze, per lo più in forma manoscritta, provenienti quasi esclusivamente dall'entroterra veneziano. I 'precursori' di Willaert, come vengono comunemente definiti dagli studiosi,<sup>13</sup> utilizzavano la tecnica del doppio coro già nei primi decenni del '500 in diverse città dei domini veneziani fra cui Treviso, Padova, Verona e, la più occidentale, Bergamo, in cui era stata importata dal padovano Gasparo de Albertis.

Il maestro di cappella marciano tuttavia perfezionò la tecnica del doppio coro, com'è testimoniato da Zarlino,<sup>14</sup> utilizzando un'armonia semplice e

---

<sup>11</sup> D'ALESSI, *Precursors of Adriano Willaert*, p. 187.

<sup>12</sup> *Di Adriano et di Iachet i Salmi appartenenti alli Vesperi Per tutte le Feste dell'anno, Parte a versi & parte spezzadi Accomodati da cantare a uno & duoi Chori*, Antonio Gardano, Venezia 1550.

<sup>13</sup> Si veda, per esempio, il già citato D'ALESSI, *Precursors of Adriano Willaert*, e A. F. CARVER, *The Psalms of Willaert and His North Italian Contemporaries*, «Acta Musicologica», 47 (1957), pp. 270-283; ID., *Polychoral Music: A Venetian Phenomenon?*, «Proceedings of the Royal Music Association», 108 (1981-1982), pp. 1-24; ID., *Cori Spezzati: the development of sacred polychoral music to the time of Schütz*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, o, il più recente A. LOVATO, *Per un iter policorale Veneto*, in *Tesori della musica veneta del Cinquecento: La policoralità, Giovanni Matteo Asola e Giovanni Croce*, catalogo della mostra, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 17 aprile - 2 giugno 2010, a cura di I. Fenlon e A. Lovato, Fondazione Levi, Venezia 2010, pp. 17-39.

<sup>14</sup> G. ZARLINO, *Le Istitutioni harmoniche*, Pietro da Fino, Venezia 1588, parte terza, cap. 66: «Accaderà alle volte di comporre alcuni Salmi in una maniera, che si chiama, a Choro spezzato i quali spesse volte si sogliono cantare in Venegia nelli Vesperi, & altre hore delle feste solenni; & sono ordinati, & divisi in due Chori, over in tre; ne i quali cantano Quattro voci; & li Chori si cantano hora uno, hora l'altro; a vicenda; & alcune volte (secondo il proposito) tutti insieme; massimamente nel fine: il che stà molto bene. Et perche cotali Chori si pongono alquanto lontani l'un dall'altro; però avertirà il Compositore (acciò non si odi dissonanza in alcuno di loro tra le parti) di fare in tal maniera la composizione; che ogni Choro si a consonante; cioè che le parti di un Choro siano ordinate in tal modo, quando fussero composte à Quattro voci semplici, senza considerare gli altri Chori; havendo però riguardo nel porre le parti, che tra loro insieme accordino, & non vi sia alcuna dissonanza: Percioche composti li Chori in cotal maniera, ciascuno

diatonica, rendendo i due cori armonicamente completi in loro stessi e quindi indipendenti, permettendone la dislocazione in punti anche lontani all'interno della chiesa, rendendo così maggiore soddisfazione all'orecchio degli ascoltatori.<sup>15</sup>

La musica per doppio coro, verso la metà del XVI secolo, si affermò sempre di più e, travalicando le alpi, venne a contatto con i compositori europei; il più importante dei quali è, nuovamente, Lasso.<sup>16</sup> I suoi salmi e Magnificat policorali, tuttavia, discostandosi dalla tradizione willaertiana, prediligono una struttura più complessa, in cui il contrappunto imitativo e complicate figurazioni ritmiche, associate ad un'assenza pressoché totale dell'antifonia fra i due cori, mirano alla creazione di una sfavillante massa sonora, «especially when it was performed by the very large ensembles of voices and instruments which Munich could offer».<sup>17</sup>

L'anello di congiunzione fra lo stile 'bavarese' di Lasso e quello 'lagunare' di Willaert non poteva che essere un veneziano: Andrea Gabrieli. Egli, dopo una breve parentesi svoltasi sul finire del 1562 in Baviera, tornò a Venezia dove entrò a servizio della basilica di San Marco.<sup>18</sup> L'amore per le grandi sonorità di Lasso e la predilezione per il dialogo e i contrasti cromatici fra i due cori di Willaert si fusero nella tecnica compositiva di Andrea che, a sua volta, influenzerà compositori come Merulo, Croce, Bassano e molti altri che opereranno fra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo. La predominanza dell'omofonia sul contrappunto imitativo e un ritmo armonico più lento rendono meno complessa la coordinazione fra i cori, posti, in alcuni casi, a grande distanza uno dall'altro (in special modo nei mottetti),<sup>19</sup> e, allo stesso tempo, consentono un migliore impatto sonoro rispetto a un'imitazione

---

da sè si potrà cantare separato, che non udirà cosa alcuna, che offendi l'udito. Questo avvertimento non è da sprezzare: perciocche è di grande commodo; & fu ritrovato dall'Eccellentissimo Adriano. Et benchè si rendi alquanto difficile, non si debbo però schivare la fatica: perciocche è cosa molto lodevole & virtuosa; & tal difficoltà si farà alquanto più facile, quando si haverà esaminato le dotte compositioni di esso Adriano; come sono quelli Salmi, Confitebor tibi domine in toto corde meo in consilio iustorum: Laudate pueri dominum: Lauda Ierusalem dominum: De profundis: Memento domine David, & molti altri; tra i quali è il Cantico della Beata Vergine, Magnificat anima mea Dominum, il quale composi già molti anni a tre Chori. Queste compositioni vedute, & essaminate, saranno di gran giovamento a tutti coloro, che si diletteranno di comporre in tal maniera: Conciosia che ritroverà, che li Bassi de i chori si pongono tra loro sempre Unisoni, overo in Ottava; ancora che alcuna voce ponghino in Terza: ma non si pongono in Quinta: perciocche torna molto incomodo; & oltra la difficoltà che nasce, è impossibile di far cosa, che torni bene, secondo il proposito. Et questa osservanza viene ad essere molto commodo alli Compositori: perciocche lieva a loro la difficoltà di far cantare le parti delli Chori, che tra loro non si trova dissonanza».

<sup>15</sup> D. ARNOLD, *The Significance of "Cori Spezzati"*, «Music & Letters», 40 (1959), pp. 4-14.

<sup>16</sup> Per quanto concerne la produzione policorale di Lasso si faccia riferimento al quinto capitolo del libro di CARVER, *Cori Spezzati*.

<sup>17</sup> ARNOLD, *The Significance of "Cori Spezzati"*, p. 7.

<sup>18</sup> D. BRYANT, s.v. *Gabrieli, Andrea*, in *New Grove*<sup>2</sup>, 9, pp. 384-390.

<sup>19</sup> D. BRYANT, *The 'cori spezzati' of St Mark's: Myth and Reality*, «Early Music History», 1 (1981), pp. 165-186.

tropo densa che andrebbe a perdersi in una così grande massa di suoni<sup>20</sup> e in un'acustica molto riverberante com'è quella della basilica marciiana.

Le *Sacrae Symphoniae* date alle stampe nel 1597 da Giovanni Gabrieli, nipote del precedente Andrea, segnano un'innovazione nel trattamento della tecnica policorale basata, essenzialmente, sul contrasto più marcato fra i cori, sull'uso massiccio degli strumenti, sulla polarizzazione delle voci estreme a sfavore di quelle interne e sull'utilizzo sempre più frequente delle voci soliste.<sup>21</sup>

The true significance of the polychoral techniques lay not in their longevity, but in their power to rise to something new, to make the natural successor, the concerto motet, a sturdy and independent being. Without this progression of events, the church music of even the later eighteenth century would have been very different.<sup>22</sup>

*Li dilettevoli Magnificat*<sup>23</sup> sono una raccolta di cantici delle Beata Vergine formata da otto *Magnificat*, uno per ogni tono salmodico, a nove voci divise in due cori, rispettivamente di quattro e cinque voci, più un nono a quattordici voci in tre cori: il primo a quattro, il secondo e il terzo a cinque. Il ciclo si apre con un madrigale celebrativo, su testo di Colombano, in onore di Cesare Negrollo, il dedicatario della stampa.

Tutti e nove i *Magnificat* prevedono l'intonazione gregoriana, propria per ogni tono, affidata al tenore primo; in tutti i casi, ad eccezione del settimo tono che utilizza la variante solenne, viene impiegata l'intonazione normale.

Generalmente i due emistichi che formano il versetto vengono affidati alternativamente all'uno o all'altro dei due cori; tuttavia per creare maggiore varietà, e secondo pretesti di pittura musicale, alcuni emistichi sono ulteriormente spezzati per essere cantati, o in alternanza, o per essere affidati congiuntamente a entrambi i cori (come nel caso della sezione in corrispondenza di «omnes generationes» che è sempre distribuita su tutte le voci). La dossologia finale, in particolare il secondo frammento di testo, è sempre assegnato all'organico completo.

Per saldare i versetti uno all'altro e conferire unità all'intera composizione Colombano utilizza essenzialmente due modi: il primo, come è dettato dai teorici dell'epoca,<sup>24</sup> prevede che le note del secondo coro inizino sulla seconda

---

<sup>20</sup> Cfr. nota 15.

<sup>21</sup> ARNOLD, *The Significance of "Cori Spezzati"*, pp. 10-11.

<sup>22</sup> ARNOLD, *The Significance of "Cori Spezzati"*, p. 14.

<sup>23</sup> *Li Dilettevoli Magnificat composti sopra li otto toni a nove voci: Accommodati per cantar & sonar in concerto: con uno a quatordecim voci a tre chori, del R. P. F. Oratio Colombano da Verona Min. Con.*, Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, Venezia 1583. Ed. moderna: O. COLOMBANO, *Li dilettevoli Magnificat a nove voci (Venezia 1583)*, introduzione e trascrizione di T. Maggiolo, Centro Studi Antoniani, Padova 2014 (Corpus Musicum Franciscanum, 29/2).

<sup>24</sup> N. VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Antonio Barrè, Roma 1555, cap. 28: «& quando s' avrà cantato, & si vorrà pausare, & dar fine alla prima clausula del primo choro, si farà ch'il secondo choro piglierà sopra la metà dell'ultima nota, del choro primo antedetto, ò per unisono, ò per ottava de tutte le parti; (in essemplio) come sarebbe ch'il Tenore

metà delle ultime note del primo in consonanze di unisono, di terza, di quinta e di ottava (esempio 1).

et ex - ul - ta - vit spi -  
et ex - ul - ta - vit spi -  
et ex - ul - ta - vit spi -  
et ex - ul - ta - vit spi -  
- - mi - num,  
Do - mi - num,  
Do - mi - num,  
- - mi - num,  
- - mi - num,

Esempio 1 - *Magnificat IV toni*, bb. 9-10

Il secondo, invece, consiste nel far cominciare il secondo coro mentre il primo ancora sta scorrendo creando una sorta di sovrapposizione fra i due cori (esempio 2).

---

pigliasse l'unisono con l'altro Tenore, & il Contralto per unisono con l'altro Contralto; et il Soprano a voce mutata, che verrà come un Contralto, pigliasse ò per unisono, ò per consonanza di terza, ò di quinta di sotto a detto Soprano: & il Basso pigliassi ò per unisono de l'altro Basso, ò per ottava, come meglio gli verrà piu commodo; & quando un choro non pigliera la voce da l'altro choro, o per unisono, ò per ottava, non sarà buono di sentire, et il pigliare la voce sarà fallace; & questa presa di voce dè esser sopra la meta dell'ultima nota, che sarà appresso un sospiro, ò una pausa, & a piu pause, acciò che la voce intonata sia per guida sicura, a l'altra che havrà da intonare & mantenere il modo.»

tens est:

tens est:

tens est:

tens est:

et San - ctum no - men

et San - ctum no - men et

et San - ctum no - men e - ius

et San - ctum

et San - ctum no - men

Esempio 2 - *Magnificat IV toni*, bb. 34-35

Le regole<sup>25</sup> riguardanti il movimento delle due linee vocali gravi quando i cori cantano unitamente sono rispettate mantenendo le due voci a distanza di ottava o di unisono raggiunti per moto contrario o, in alcuni casi, ma sempre per durate molto brevi, di terza. Ciò comporta la possibilità di dislocare i due

<sup>25</sup> VICENTINO, *L'antica musica*, cap. 28: «Et s'avvertirà quando si vorrà far cantare due ò tre chori in un tempo, si farà che i Bassi di ambo due, o di tutti tre i chori s'accordino, & non si farà mai quinta sotto in un Basso con l'altro, quando tutti à un tratto canteranno, perche l'altro choro havrà la quarta di sopra, & si discorderà con tutte le sue parti, perche quelli non sentiranno la quinta sotto, s'il choro sarà alquanto discosto da l'altro choro; & sé si vorrà far accordare tutti i Bassi, s'accorderanno sempre in unisono, ò in ottava; & qualche volta in terza maggiore, ma non si riposerà piu di tempo d'una minima, perche detta terza maggiore, farà debole à sostenere tante voci, & à questo modo le parti non discorderanno; & i chori potranno cantar anchor separait (sic) uno da l'altro, che accorderanno nell'ordine sopra detto; & se ancho saranno le parti lontane; poi nelle compositioni de Dialoghi, si farà che tutte le parti canteranno in circulo; allhora si potrà comporre delle quinte ne Bassi, facendo però stare quelli sempre uno appresso a l'altro, per rispetto che uno de Bassi havrà la quarta di sopra a l'altro, acciò non discordi se fusse lontano dalla parte Bassa: & il medesimo ordine si terrà nel pigliare delle voci, come ho di sopra detto». Si confronti con i precetti di Zarlino (nota 14).

cori in punti diversi della chiesa, in quanto l'autonomia dalle due voci gravi fornisce un sostegno armonico adeguato ad ogni coro.

Dei nove *Magnificat* due, il *secundi* e il *quarti toni*, sono parodia ed, entrambi, adottano come modello un madrigale: il primo su *Tutte le grate ninfe* di cui non abbiamo notizie (è mia opinione che possa trattarsi di un madrigale dello stesso Colombano contenuto nel perduto primo libro di madrigali) e il secondo sul noto madrigale marenziano *Tirsi morir volea*.

Quale numero cinque del primo libro di madrigali a cinque voci<sup>26</sup> il madrigale *Tirsi morir volea*, sui versi di Giambattista Guarini, è un madrigale per cui Marenzio ha prediletto un'intonazione sostanzialmente omoritmica; le cinque voci di cui è composto vengono spesso suddivise in due semicori che si rispondono vicendevolmente rispettando il dialogo fra la ninfa e il pastore.

L'omioritmicità, la spezzatura in semicori, il loro dialogo e la reiterazione di medesime porzioni di testo saranno, come vedremo fra breve, gli elementi maggiormente utilizzati da Colombano.

### **Magnificat Quarti toni super Tirsi morir volea<sup>27</sup>**

Il cantico si apre con l'intonazione gregoriana del IV tono della prima parola, «Magnificat», affidata al tenore del primo coro.

La seconda parte del versetto («anima mea Dominum») vede l'ingresso della polifonia, il primo coro espone - in modo evidente, anche se con alcune modifiche ritmiche per motivi testuali e una piccola aggiunta melodica al Tenore e al Basso - l'incipit del famoso madrigale marenziano.

Il secondo coro, utilizzando la reintonazione del modello, ripete la medesima porzione di testo; un'ulteriore reiterazione è proposta dal Canto e dall'Alto II, con aggiunta di una terza nuova voce, in corrispondenza di «morir volea» (secondo riquadro dell'esempio 3a), a cui si aggiungono le restanti voci sulla stessa melodia, questa volta affidata al Canto e al Quinto II, mentre le altre tre voci sono di nuova composizione (vedi esempi 3a, 3b e 3c).

---

<sup>26</sup> L. MARENZIO, *Il primo libro de madrigali a cinque voci novamente composti, & dati in luce*, Angelo Gardano, Venezia 1580. Edizione moderna: L. MARENZIO, *Sämtliche Werke. Madrigal für fünf Stimmen Buch I-III*, hrsg. von A. Einstein, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1929 (ed. anast. Olms, Hildesheim 1967).

<sup>27</sup> Edizione completa del Magnificat in COLOMBANO, *Li dilettevoli Magnificat*, pp. 42-52

T. Maggiolo – Orazio Colombano, *Magnificat quarti toni super «Tirsi morir volea»*

C. Tir - si mo - rir vo - le - a, Tir - - si mo - rir vo - le - a,  
A. Tir - si mo - rir vo - le - a. Tir - - si mo - rir vo - le - a,  
Q. Tir - si Tir - - si mo - rir vo - le - a,  
T. Tir - si Tir - - si mo - rir vo - le - a,  
B. Tir - si Tir - - si mo - rir vo - le - a,

Esempio 3a - Incipit di *Tirsi morir volea*

A - ni - ma A - ni - ma me - a  
A - ni - ma A - ni - ma me - a  
Ma - gni - fi - cat. A - ni - ma me - a  
A - ni - ma A - ni - ma me - a  
A - ni - ma A - ni - ma me - a  
A - ni - ma A - ni - ma me - a  
A - ni - ma A - ni - ma me - a

Esempio 3b - Incipit *Magnificat IV toni*



The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with Italian lyrics. The lyrics are: "G'loc - chi mi-ran - do di co - lei ch'a-do - ra On - d'el - la che di lui non me - G'l'occhi mi - ran - do di co-lei ch'a - do - - - - - ra non G'l'occhi mi - ran - do di co - lei ch'a-do - ra non G'l'occhi mi - ran - do di co - lei ch'a - do - ra On - d'el - la che di lui G'l'occhi mi - ran - do di co-lei ch'a - do - - - - - ra On - d'el - la che di lui non me -". The score is written in a single system with four staves.

Esempio 4b - *Tirsi morir volea*, bb. 13-20

Colombano, con il medesimo espediente adoperato in precedenza, salda l'*incipit* del terzo versetto («Quia respexit humilitatem ancillae suae») al secondo; in questo caso il primo coro riprende la medesima successione accordale de «G'occhi mirando» per i primi tre accordi (con un rimescolamento delle note che, pur essendo le stesse, vengono affidate a voci diverse) proseguendo poi autonomamente. Lo stesso avviene nel coro II per la seconda parte del versetto («ecce enim ex hoc beatam me dicent») che impiega solamente il primo accordo di «Frenò Tirsi» (inizio della seconda parte del madrigale).

Sfruttando le ultime parole del versetto, «omnes generationes», come pretesto per una pittura sonora il compositore impiega l'organico completo alternando a breve distanza uno dall'altro i due cori; termina l'episodio il secondo coro con una semibreve su cui si appoggia il primo per l'ingresso del quarto versetto («Quia fecit mihi magna qui potens est») di nuova composizione.

L'incastro della seconda parte («et sanctum nomen ejus») è più articolato dei precedenti in quanto si avvale della sezione «Et io mia vita moro», aumentandone però i valori (esempi 5a e 5b). La melodia del Canto (evidenziata dal rettangolo in 5a), parodiata dal modello a valori ampliati, viene ripetuta, assieme alla particella del testo evangelico, in un breve episodio imitativo fra Canto, Alto e Quinto.



T. Maggiolo – Orazio Colombano, *Magnificat quarti toni super «Tirsi morir volea»*

Esempio 6a - *Magnificat IV toni, II coro, bb. 51-55*



ni Sen-tia i mes-si d'A-mo-re  
 Sen-tia i mes-si d'A-mo-re  
 ni Sen-tia i mes-si d'A-mo-re  
 Sen-tia i mes-si d'A-mo-re  
 Sen-tia i mes-si d'A-mo-re

Esempio 7b - *Tirsi morir volea*, bb. 89-93

In «Esurientes implevit bonis» il primo coro viene scisso in duetto accoppiando le due voci acute e le due gravi le quali si avvicinano per tre volte alternando le melodie, ricompattate, di Canto e Alto e semplificando l'intreccio contrappuntistico del modello (esempi 8a e 8b). Nel rettangolo stonato il Canto riprende, a valori aumentati, la melodia di «anco morir» (vedi esempio 6b).

Un'ulteriore ripetizione di «implevit bonis» è affidata a entrambi i cori in alternanza stretta e portato a conclusione dal coro II.

e - su - ri - en - tes e - su - ri - en - tes im - ple - - - - vit bo - nis,  
 e - su - ri - en - tes e - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis,  
 e - su - ri - en - tes e - su - ri - en - tes im - ple - vit bo - nis,  
 e - su - ri - en - tes e - su - ri - en - tes im - ple - bit bo - nis,

Esempio 8a - *Magnificat IV toni*, I coro bb. 64-69

Esempio 8b- *Tirsi morir volea*, bb. 117-126

Colombano assegna il secondo emistichio di questo versetto («et divites dimisit inanes») al primo coro; emistichio essenzialmente non parodiato ad esclusione della parola «inanes» costruita sull'inciso «anch'io» (esempio 9).

Esempio 9 - *Magnificat IV toni*, I coro b. 75; e *Tirsi morir volea*, bb. 53-54

I versetti 9, 10 e 11 sono tutti di nuova composizione e sono caratterizzati dall'avvicendamento abbastanza lineare dei due cori, ad eccezione del *nomen* sacro «Abraham» che viene ripetuto alternativamente dai due cori per quattro volte.

La sezione «et nunc et semper» estrae il materiale di cui è composta dalle bb. 24 e seguenti del modello marenziano. Colombano sfrutta la ripetizione dell'inciso «Ohimè ben mio» per affidarla alternativamente ai due cori; la prima volta, cantata dal coro II, le linee melodiche delle varie voci cavate dal madrigale vengono rimescolate: il Quinto marenziano al Canto del Magnificat,

il Canto al Quinto, il Tenor al Basso, l'Alto è mantenuto e il Tenor è di nuova composizione. La replica del primo coro è un semplice inserto ripreso puntualmente dal modello, a cui segue immediatamente il secondo coro con il penultimo inciso del versetto «Et in saecula» di nuova composizione (esempio 10).

The image shows a musical score for Example 10. It consists of two systems of vocal staves and piano accompaniment. The first system shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: 'se Ohi - me ben mi-o, ohi - me ben mi-o'. The second system shows the continuation of the vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are: 'et nunc et sem - per'. The piano part includes a bass line and a treble line with chords. The score is in 4/4 time and G major.

Esempio 10 - *Tirsi morir volea*, bb. 24-28 e *Magnificat IV toni*, bb. 100-102

Concludono il cantico le ultime parole della dossologia («saeculorum. Amen») cantate da tutto l'organico. In quest'ultimo frammento le voci dismettono il loro usuale andamento omoritmico a blocchi compatti e si intersecano in un intreccio contrappuntistico fitto che conduce al lungo «amen» finale.

Dall'analisi appena conclusa possiamo notare come il modo in cui Orazio Colombano rielabora il materiale tratto dal modello marenziano sia molto vario. Si parte dalla semplice citazione dell'inizio, com'è del resto d'uso in una composizione parodia, all'estrazione di un semplice inciso che viene utilizzato per creare una costruzione contrappuntistico-melodica più ampia; tanto da renderlo, in alcuni casi, irricognoscibile (esempio 3c).

Le reintonazioni del madrigale spesso vengono usate per aggiungere episodi antifonici – a volte anche molto brevi (esempio 10b) – fra i due cori del *Magnificat* (esempio 3b) contribuendo a creare maggiore varietà in una struttura testuale a versetti e un uso liturgico che tende a prediligere un'alternanza piuttosto regolare dei due cori. Varietà che può essere ampliata se pensiamo che i due cori possono essere posizionati in luoghi diversi della

chiesa, e alla possibilità di affidare raddoppi strumentali<sup>28</sup> diversi per ognuno dei due gruppi vocali che, a loro volta, possono avere una formazione differente (per fare un solo esempio, un coro formato da solisti e l'altro da più cantori per voce).

Gli episodi a organico intero, sempre di nuova composizione, vengono impiegati per creare effetti di pittura sonora (*omnes generationes*), per sottolineare una porzione di testo rilevante (*implevit bonis*) e, nella dossologia finale – in cui, come abbiamo visto, si infittisce anche la complessità contrapuntistica – per conferire maestosità e grandiosità al termine della composizione, non senza voler creare «stupore, & meraviglia di ciascuno».<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Estremamente vario è l'impiego degli strumenti – primo fra tutti l'organo (che può essere anche più d'uno) a cui si aggiungono le viole, sia da braccio sia da gamba, i cornetti, i tromboni, i fagotti, i flauti dolci, i liuti e le tiorbe – che possono ricoprire il ruolo di semplici raddoppi delle parti vocali, più usate nelle composizioni di fine '500 e primo '600, oppure avere parti autonome, più tipiche dagli anni '40 del XVII sec. in poi. Di grande interesse a questo proposito sono: il trattato del teorico E. BOTTRIGARI, *Il Desiderio, ovvero de' Concerti di varij strumenti Musicali*, Ricciardo Amadino, Venezia 1594, e i seguenti contributi moderni: S. BONTA, *The Use of Instrument in Sacred Music in Italy 1560-1700*, «Early Music», 18 (1990), pp. 519-535; R. BARONCINI, «In choro et in organo»: strumenti e pratiche strumentali in alcune cappelle dell'area padana nel XVI secolo, «Studi Musicali», 27 (1998), pp. 19-51; L. MAURI VIGEVANI, *Trombe, piffari, cornetti ovver altri strumenti nella musica policorale a Venezia e nella Terra di Venezia nel Cinquecento*, in *Tesori della musica veneta*, pp. 95-102, nonché gli interventi presenti in *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*, a cura di D. Howard e L. Moretti, Mondadori, Milano 2006.

<sup>29</sup> F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima, et singolare [...] con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, & occorse dall'anno 1580. fino al presente 1663. da d. Giustiniani Martinioni*, Stefano Curti, Venezia 1663, p. 516. Le parole di Sansovino sono relative ad un Vespro di Natale eseguito in San Marco «a otto, dieci, dodici, e sedici cori».

---

**Tommaso Maggiolo** è diplomato in clarinetto (2007), ha conseguito presso l'Università degli Studi di Pavia la laurea triennale in musicologia (2009) e quella magistrale (2012) con la tesi *Li dilettevoli Magnificat a 9 voci di Orazio Colombano, edizione critica*, pubblicata nel 2014 dal Centro Studi Antoniani di Padova per cui sta curando l'edizione dell'opera omnia di Orazio Colombano.

**Tommaso Maggiolo** graduated in 2007 in clarinet, in 2009 (BA) and in 2012 (MA) he graduated in Musicology at Università degli Studi di Pavia (Cremona) presenting the thesis 'Li Dilettevoli Magnificat a 9 voci di Orazio Colombano, critical edition', published in 2014 by Centro Studi Antoniani of Padua. He is taking care of the edition of Colombano's *opera omnia* for Centro Studi Antoniani.