

Le *Sacrae Cantiones, vulgo motecta paribus vocibus* (1581) di Costanzo Antegnati Considerazioni sulla parte superstite di Bassus

Ornella Guidi

§ Dell'intera raccolta delle *Sacrae Cantiones* a quattro voci pari di Costanzo Antegnati, pubblicate nel 1581, si conosce soltanto il libretto del Bassus: la perdita delle tre voci superiori ci preclude la possibilità di conoscere l'elaborazione contrappuntistica delle diciassette *Cantiones* e di un mottetto manoscritto probabilmente aggiunto in seguito. Per Costanzo la musica «serve principalmente per servizio di Dio», e l'intelligibilità delle parole è uno degli aspetti più importanti in questa unica parte superstite, senza rinunciare ad alcuni passaggi espressivi, ritmici e melodici, di derivazione madrigalistica.

§ The entire collection of Costanzo Antegnati's *Sacrae Cantiones* for four equal voices (1581) is known only through Bassus part-book. The lack of the three upper voices preclude us the opportunity to know the contrapuntal development of the seventeen *Cantiones* and a motet manuscript probably added later. After Costanzo, the music "is primarily for the service of God," and the intelligibility of words is one of the most important aspects in this only surviving part, without giving up any meaningful passages, rhythmic and melodic, deriving from the madrigal manner.

Introduzione

LE *Sacrae Cantiones, vulgo motecta* a quattro voci pari di Costanzo Antegnati sono state pubblicate a Brescia nel 1581 da Vincenzo Sabbio e, allo stato attuale delle conoscenze, non più ristampate.¹ Dell'intera raccolta si conosce soltanto il Bassus, conservato in *unicum* presso il Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna (esempio 1).

Il libro è costituito da tre fascicoli in quarto piccolo di quattro carte ciascuno (segnate solo le prime due, rispettivamente K/K₂ - L/L₂ - M/M₂), con paginazione 2 n.n., 1-21, 1 n.n.; su quest'ultima è stampato l'indice dei mottetti in ordine alfabetico:²

Index Motectorum

| | |
|----------------------------------|----|
| <i>Apparuit benignitas.</i> | 3 |
| <i>Ave verum corpus.</i> | 6 |
| <i>Domine dominus noster.</i> | 9 |
| <i>Ex ore infantium.</i> | 10 |
| <i>Iste Sanctus.</i> | 13 |
| <i>Lapidabant stephanum.</i> | 7 |
| <i>O sacrum convivium.</i> | 8 |
| <i>Omnes in domino.</i> | 15 |
| <i>Pater noster.</i> | 1 |
| <i>Quasi modo.</i> | 16 |
| <i>Regnum mundi.</i> | 4 |
| <i>Resurrexi.</i> | 5 |
| <i>Sapiente filio.</i> | 2 |
| <i>Sancta maria.</i> | 14 |
| <i>Te gloriosus apostolorum.</i> | 11 |
| <i>Te omnes sancti.</i> | 12 |
| <i>Invitorium.</i> | |
| <i>Christus natus est.</i> | 17 |
| <i>Ubi charitas.</i> | 20 |

¹ C. ANTEGNATI, *Sacrae Cantiones, vulgo motecta, paribus vocibus cantandae*, Vincenzo Sabbio, Brescia 1581 (cfr. G. GASPARI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, Libreria Romagnoli Dell'Acqua, Bologna 1892, vol. II, p. 340). Una più recente e più dettagliata scheda descrittiva è fornita in MISCHIATI, I, pp. 35-38.

² Per la successione dei mottetti all'interno della raccolta cfr. la Tavola 1.



Esempio 1 - COSTANZO ANTEGNATI, *Sacrae cantiones, vulgo motecta*, frontespizio

Il frontespizio che, sotto al titolo, riporta il nome dell'autore «Constantio Antegnato Brixiano modulatore» è seguito, nella pagina successiva, da una lunga dedica «Alla magnifica et rever. Madre Donna Serena De' Boni, Dignissima Abbadessa del Monasterio di Santa Giulia di Brescia», nella quale l'autore spiega il motivo che lo ha indotto a comporre, senza tuttavia interrompere la sua attività di organaro e di organista:

Tra tanti altri doni, Magnifica & Reverenda Madre, dati alla rational creatura, questo reputo io grandissimo, che VOCE si chiama. Må non tanto questo per se stesso mi par degno di stima, quanto la scienza di rettamente adoperarlo, che Musica propriamente & degnamente si addimanda. La qual benche anco in sinistra parte si possa usare, cioè ne' piaceri mondani; non dimeno eccellentissima la rende la prima & vera cagione, perche è stata ritrovata, la quale è solo per cantar le lodi dell'Altissimo Iddio, & i suoi innumerabili beneficij verso di noi. Questo considerando io già molti anni, sentiva in me non minore inclinazione à componimenti vocali, che al sonare, & fabricare Organi, mia principal professione, come fù sempre della nobil casa de gli Antegnati. La onde quel resto di tempo che m'era concesso da queste fatiche, aggiungendovisi l'istanza di non poche honorate, & religiose persone, tutto lo spendeva in questo essercitio talmente, che oltre à qualch'altro mio parto già qualche mese dato in luce, ne nasce questo presente ch'è de' Motetti à voci pari. Et qui chieggo quel, che sa tutto in testimonio, ciò da me non esser punto stato per ambizione di parer compiuto Musico, ò per mira d'utilità per accrescere il mio havere; mà solo per mio puro diletto, & innato desiderio di giovare in quel ch'io posso al mondo; & per sodisfare à chi di ciò m'addimandava. Questi adunque insieme raccolti dedico, & consacro a V. R. si per l'affettione, & osservanza mia di lei, & per l'amor, ch'ella porta alla Musica, si anco perche le sue rare qualitadi meritano, che à lei sia havuto tutto quell'obbligo, il quale altri potrebbe havere à me per lo ricevuto servigio. Qui chiedendole perdono, s'io son parco nelle sue lodi, per essere troppo picciolo questo spatio à sì gran pelago, le bacio le mani, & alla buona gratia, & alle pie, & devote orationi sue, & di tutto quello honoratiss. Monasterio, & in particolare delle sue eccellentissime Cantore tutto humile, & riverente di cuore mi raccomando. Di Brescia alli 24 Gennaro 1581.

La raccolta comprende:

- il *Pater noster*;
- cinque antifone: *Sapiente filio*, , *O sacrum convivium*, *Te gloriosus apostolorum*, *Iste Sanctus pro lege Dei*, *Sancta Maria succurre miseris*;
- due responsori: *Regnum mundi* (solo responso) e *Lapidabant Stephanum* (completo)
- tre introiti: *Resurrexi*, *Gaudeamus omnes in domino*, *Quasi modo*;
- la sequenza *Ave verum corpus*;
- il graduale *Domine domi noster*;
- l'inno *Ubi charitas*;
- l'invitatorio *Christus natus est* seguito dal Salmo 94;
- il mottetto *Apparuit benignitas*, con testo tratto dalla lettera di San Paolo a Tito (Tit. 3, 4-5);
- il mottetto *Ex ore infantium*, il cui testo è ricavato dal salmo 8, 3.

Ai diciassette mottetti della raccolta bisogna aggiungerne uno manoscritto che è stato ricopiato nei pentagrammi vuoti delle pagine 10 e 11, rispettivamente in calce ai mottetti *Ex ore infantium* e *Te gloriosus*. Il mottetto, sul testo *Nunc si quando* risulta allo stato attuale delle ricerche adespoto.

Il catalogo di musica sacra dell'Antegnati comprende, fino al 1581, composizioni che variano da 4 a 6 voci, dal 1589 con il *Liber Secundus Missarum* (ad eccezione della messa *Surrexit pastor bonus*), iniziano i lavori policorali. La pubblicazione delle *Sacrae cantiones* si colloca fra le *Missae quaternis vocis concinnendae*³ del 1579 e il libro di *Madrigali spirituali a tre voci*⁴ che l'Antegnati pubblica insieme al collega e amico Lelio Bertani nel 1585. È probabile che negli anni intercorrenti fra le due date si possano collocare altre stampe oggi perdute. La precisazione «qualch'altro mio parto già qualche mese dato in luce», che compare nella dedica delle *Sacrae Cantiones*, è infatti probabilmente riferibile a una pubblicazione del 1580 non pervenutaci. L'Antegnati già nel 1575 aveva dato alle stampe una raccolta analoga a quella dei mottetti del 1581, il *Sacrarum Cantionum liber primus quinque vocum*, ma purtroppo anche questo libro ci è giunto incompleto (si conservano solo le parti del Bassus e del Quintus).⁵ La grave perdita delle composizioni di quegli anni, comprese le parti mancanti delle musiche vocali, ci preclude la possibilità di seguire storicamente e criticamente il graduale processo artistico del giovane Costanzo, proprio negli anni in cui prende avvio quella febbrile attività, sia musicale sia artigianale, che si protrarrà per tutto il resto della sua vita.

È proprio nell'anno in cui vengono stampate le *Sacrae cantiones* che inizia per l'Antegnati la fulgida ascesa come organaro. Nel 1581 la tradizione artistica degli Antegnati è antica di circa un secolo e i numerosi anni di esperienza hanno già contribuito al raggiungimento di un altissimo livello di perfezione grazie soprattutto ai segreti sempre gelosamente tramandati di padre in figlio. Costanzo come apprendista organaro si forma nel laboratorio del padre e ne diviene ben presto un valido esperto. Dopo aver collaborato con

³ C. ANTEGNATI, *Missae quaternis vocis concinnendae*, Vincenzo Sabbio, Brescia 1579, (MISCHIATI, I, p. 24). Tutte le composizioni di Costanzo precedenti al 1579 erano state pubblicate a Venezia da Antonio Gardano e figli. Placido Falconio nella dedica della sua *Psalmodia Vespertina* (Vincenzo Sabbio, Brescia 1579) ci informa che la stampa musicale era stata introdotta da Venezia a Brescia per interessamento suo, di Costanzo Antegnati e di Germano Pallavicino: «[...] iam enim cum mea, tum praestantissimorum virorum Constantij Antegnati, & Germani Pallavicini cura, in eorum gratiam, qui plurimi hac in civitate habentur musices studiosi, Typi Venetijs huc deportati fuerint». Dopo il 1588 Costanzo tornerà a pubblicare le sue opere a Venezia presso Angelo Gardano.

⁴ L. BERTANI – C. ANTEGNATI, *Madrigali spirituali a tre voci*, Vincenzo Sabbio, Brescia 1585, (DEL SILENZIO, I, p. 184).

⁵ C. ANTEGNATI, *Sacrarum Cantionum Liber Primus*, figli di Antonio Gardano, Venezia 1575. Le due parti superstiti sono conservate presso l'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna.

lui alla costruzione e al restauro di alcuni organi,⁶ nel 1581 è impegnato, ancora insieme al padre, a costruire nella chiesa di San Giuseppe⁷ uno degli organi più belli e preziosi di Brescia, ed è proprio in quello stesso anno che inizia il suo primo lavoro personale a Cremona con la costruzione dell'organo di San Pietro al Po, lavoro che deve aver reso noto il suo nome poiché in seguito la sua fama andò sempre crescendo fino a diventare il più famoso della famiglia dei celebri organari bresciani⁸. Non sorprende quindi che tutti gli studi su Costanzo si siano sempre occupati di lui solo come organaro e, raramente, con qualche cenno come organista. Oltre a Gianfranco Spinelli a proposito delle *Canzoni strumentali* e dei *Ricercari*,⁹ a Luca Mazzucco, intorno ai primi due libri di messe e a Francesco Pezzi, sulla *Missa Borromea*,¹⁰ non risulta che altri studiosi si siano occupati finora di Costanzo come compositore.

Nella prefazione l'autore dichiara di comporre nel tempo lasciato libero dalla sua principale professione di organaro e afferma di sentire in sé «non minore inclinazione à componimenti vocali, che al sonare, & fabricare Organi». A quella data aveva dedicato «già molti anni» anche all'attività di esecutore all'organo, ma è ancora lontana la nomina a organista del Duomo di Brescia, incarico di prestigio di cui andrà fiero per tutta la vita.¹¹

⁶ Dalla lettera del 29 novembre 1570, inviata da Graziadio a Guglielmo Gonzaga, si viene a sapere che Costanzo a ventun anni è già un abile organaro e che gode a tal punto della fiducia del padre, da essere inviato come suo sostituto a Mantova per lavori all'organo della basilica palatina di Santa Barbara in occasione della festa patronale. Graziadio rassicura il duca: «et non riguardi che mio figliol sia giovine, ch'io so che dell'opra sua se ne terrà apagatissima et satisfatta». La lettera e altri documenti sui rapporti tra Graziadio e il duca Guglielmo sono riportati in A. BERTOLOTTI, *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova. Dal secolo XV al secolo XVIII, notizie e documenti raccolti negli archivi mantovani*, Ricordi, Milano 1890; rist. anast. Forni, Bologna 1989, pp. 34-38.

⁷ L. F. TAGLIAVINI, *L'arte organaria antegnadiana e la prassi organistica*, in *Gli Antegnati: Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, a cura di O. Mischiati, patron, Bologna 1995, pp. 7-13: «L'organo di San Giuseppe ci ha impartito preziosi insegnamenti su come ci si deve accostare alla musica del passato e ci ha consentito di penetrare almeno in parte il mistero di quanto dell'antica prassi organistica non ci è stato tramandato da fonti scritte, essendo rimasto confinato al campo dell'improvvisazione. [...] una prassi tipica e pressochè esclusiva del grande organo italiano cinque-seicentesco, [è] quella di usare gli stessi registri in diverse tessiture, prassi resa possibile dall'ampia estensione delle tastiere, che in organi di 16 piedi, come quello antegnadiano di San Giuseppe di Brescia, abbraccia quasi cinque ottave (dal *do*₁ al *la*₄)».

⁸ D. MUONI, *Gli Antignati organari insigni e serie dei Maestri di Cappella del Duomo di Milano*, «Archivio storico Lombardo» 10 (1883), pp. 188-221. O. MISCHIATI, *L'organo della cattedrale di Cremona: vicende storiche e documenti dal XV al XX secolo*, Patron, Bologna 2007.

⁹ G. SPINELLI, *Costanzo Antegnati organaro e compositore di musica strumentale*, tesi di diploma in Paleografia Musicale, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, a. a. 1965-66.

¹⁰ L. MAZZUCCO, *Il primo e il secondo Libro delle messe di Costanzo Antegnati (Edizione critica)*, tesi di laurea in Musicologia, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, a. a. 1995-96; si veda anche il saggio di F. PEZZI, *Considerazioni intorno al Liber XIII di Costanzo Antegnati (Venezia 1603), e alle tecniche compositive impiegate nella Missa Borromea*, due mottetti e una canzon francese, in questo stesso volume.

¹¹ «Ser Constantium de Antignati» ottenne la nomina di organista del Duomo di Brescia il 16 luglio 1584 «cum salario libr. 240 planet singulo anno», succedendo a Fiorenzo Maschera, altro personaggio di rilievo della musica bresciana. Il documento è nell'«Ex libro Actor. D.D.

Nella raccolta di *Salmi a otto voci* (1592), dedicata alle monache del monastero di San Vittore in Meda, espone ancora una volta, nella dedica, i motivi che l'hanno indotto a comporre:

[...] Benche quando mi diedi allo studio di questa nobile arte, lo facessi particolarmente, perche conoscevo essere ella necessaria molto alla professione mia di fabbricare e suonare li organi, volendo ciò fare come si deve. Et se bene mi doveva bastare à ciò la Theorica di essa arte, tuttavia mi lasciai pian piano adescare dalla dolcezza, ch'io gustavo nella pratica à comporre hor'una cosa, hor'un'altra. E così poi sospinto dalle persuasioni e consigli di molti amici e maggiori miei, à cui pareri soglio in simili affari appigliarmi, n'ho dato alcune alla stampa, si come fo' anco al presente questi salmi [...] ¹²

Considerando le parole di Costanzo che esprimono così grande impegno ed entusiasmo nel dedicarsi alla composizione, sarebbe stato interessante conoscere l'elaborazione contrappuntistica delle *Sacrae cantiones*, e seguire il graduale percorso stilistico che culminerà nelle composizioni policorali, ma ci si deve rassegnare alla perdita delle tre voci superiori.

Serena De' Boni, dedicataria delle *Sacrae cantiones*

Non abbiamo notizie sulla famiglia della De' Boni e sulla sua vita nel monastero di Santa Giulia, né sugli anni in cui vi esercitava la funzione di badessa.

Dall'elenco delle abbadesse elette annualmente dal 1485, riportato negli *Annali Historici* di Angelica Baitelli,¹³ la «reverenda madre donna Serena De' Boni» risulta per la prima volta superiora del monastero nel 1571 e rieleta poi nel 1574. Nel 1581, anno in cui l'Antegnati le dedica le *Sacrae cantiones*, è nominata badessa per la terza volta e riconfermata anche per l'anno successivo. L'autorevole incarico le viene conferito per l'ultima volta nel 1591. Secondo le norme fissate dalla consueta osservanza della *Regola* di San Benedetto infatti la badessa era liberamente eletta ogni anno, scelta tra una di loro, e riconfermata al massimo per un triennio, dalle consorelle del cenobio. Dopo tre anni consecutivi non poteva più essere rieleta per almeno due anni.

Deputatorum 1584, f.° 29», in copia presso l'Archivio Capitolare di Brescia, 1. C.; la trascrizione del documento è riportata in P. GUERRINI, *Note d'archivio per la storia musicale di alcuni organisti della Cattedrale di Brescia nel 500*, «Note d'Archivio per la storia musicale», 3/4 (1926), pp. 246-256. Nell'elenco degli organisti succedutisi presso la Cattedrale bresciana si leggono nomi di musicisti famosi come Vincenzo Parabosco (padre di Gerolamo), Claudio Merulo (organista nel 1556-57 prima di passare alla Basilica di San Marco a Venezia) e Costanzo Antegnati che, fiero dell'incarico assunto, riterrà importante aggiungere al suo nome, sul frontespizio di tutte le opere pubblicate dopo il 1584, l'indicazione «Organista del Duomo di Brescia».

¹² C. ANTEGNATI, *Salmi a otto voci*, Angelo Gardano, Venezia 1592, (MISCHIATI, I, p. 33).

¹³ A. BAITELLI, *Annali Historici dell'Edificazione, Erezione et Dotatione del Serenissimo Monasterio di San Salvatore et Santa Giulia di Brescia*, Antonio Rizzardi, Brescia 1657. Rist. anast.: A. BAITELLI, *Annali di Santa Giulia*, con rilievi, fotografie e note storiche di V. Volta, Edizioni del Moretto, Brescia 1978, p. 20.

Anche la superiora del convento, come tutte le altre monache, era tenuta a rispettare la *Regola* benedettina che consisteva in una serie di norme di comportamento che disciplinavano la vita quotidiana di ciascuna monaca al fine di ben organizzare e garantire sicurezza e continuità all'intera comunità monastica.

Non sappiamo nulla della formazione culturale di Serena De'Boni, ma è noto che in un monastero di prestigio come quello di Santa Giulia le giovani novizie approfondivano la loro cultura ricevuta già in famiglia e venivano istruite anche nel canto e nella musica. L'Antegnati ritiene infatti le monache di Santa Giulia «eccellentissime Cantore» e riconosce alla De' Boni straordinarie doti vocali.

Non è noto se lei avesse preso spontaneamente i voti o se fosse entrata in quel convento, il più antico e prestigioso della città, per volontà dei familiari. «Non si potranno sottovalutare gli aspetti di attrazione che nell'età rinascimentale e barocca i monasteri dovevano rappresentare per le giovani aristocratiche: approfondimento della propria cultura, apprendimento della musica e del canto, ruolo pubblico esercitato attraverso gli uffici monastici e l'abbaziale». ¹⁴ Si sa inoltre che per le monache di Santa Giulia l'osservanza delle regole era meno rigorosa rispetto ad altre comunità monastiche. Quasi in tutti i monasteri «compresi quelli di molto minore antichità e prestigio vigeva il compromesso del "deposito" del peculio personale presso l'abbadessa, la quale doveva essere a conoscenza e autorizzare le spese, piccole o grandi, che le singole monache intendessero fare per sé stesse o per l'esercizio degli uffici monastici che, seguendo la tradizione laica degli uffici venali, comportavano un esborso di denaro proveniente dalle rendite delle singole monache o delle loro famiglie». ¹⁵

Le famiglie patrizie bresciane di quegli anni godevano di forti rendite, erano potenti e autorevoli, e la loro florida condizione economica non ebbe a subire le conseguenze della grave carestia che colpì Brescia negli anni 1569-70 e nel 1591, anno in cui la De' Boni veniva eletta badessa per la quinta ed ultima volta.

Tutti li habitanti gentilhomenj cittadinj et d'ogni qualità vestono honoratamente sede d'ogni sorte et massime velutj, quali fanno venir da Zenova e da Milano senza nessuno utile della Serenità Vostra, meglio saria che loro ne facessero, overo che pagassero un datio conveniente, che tanto è perso e va a beneficio d'altri, tengono gran numero de cavalli d'ogni sorta corsieri; zanetti, turchi, chinee, cortaldi, carretti con belli corsierj, cocchi con belle cavalle, letiche con belli muli, servitorj assaj, et bravi per le inimicitie che sonno fra loro. ¹⁶

¹⁴ G. ZARRI, *La cultura monastica femminile nel Seicento: Angelica Baitelli*, in *Arte, cultura e religione in Santa Giulia*, a cura di G. Andenna, Grafo, Brescia 2004, p. 148.

¹⁵ ZARRI, *La cultura monastica femminile*.

¹⁶ *Relazioni dei Rettori Veneti in Terraferma*, XI, a cura dell'Istituto di storia economica dell'Università di Trieste, Giuffrè, Milano 1978, vol. XI, p. 40, riportato in D. MONTANARI,

Nel ventennio durante il quale la De' Boni si trovò a governare il monastero di Santa Giulia, la realtà politica e religiosa post-tridentina di Brescia, soggetta politicamente alla Repubblica di Venezia ed ecclesiasticamente all'arcidiocesi di Milano, si presentava alquanto complessa. Erano anni caratterizzati da lenti cambiamenti nella mentalità religiosa voluti soprattutto dal vescovo Domenico Bollani che, al rientro dall'ultima sessione del Concilio di Trento, era deciso a mettere in atto una nuova organizzazione pastorale e amministrativa della diocesi, portata poi avanti dai suoi successori: Giovanni Dolfin, dal 1579 al 1584, e Gian Francesco Morosini dal 1585 al 1596. La badessa manteneva costanti rapporti con il mondo esterno attraverso i familiari, ma anche comunicando direttamente con il vescovo, in particolare con il Bollani che si recava sistematicamente in visita pastorale non solo nelle parrocchie della diocesi ma anche nei monasteri.¹⁷

Gli ultimi anni dell'episcopato del Bollani furono funestati dalle disastrose conseguenze della peste scoppiata in provincia nel 1576 e propagatasi l'anno dopo anche in città. Egli aveva organizzato il lazzaretto e «un minimo di struttura assistenziale per consentire ai rinserrati di lasciar svanire il flagello, facendo voti perché se ne andasse rapidamente, così come era comparso»,¹⁸ ma la perdita di vite umane fu comunque notevole. Alle gravi calamità si aggiungevano i danni arrecati dalle numerose schiere di briganti che compivano distruzioni, rapine e omicidi. Le cause erano da ricercarsi nei soprusi e nelle crudeli vendette eseguite dai «bravi» per conto delle famiglie locali più influenti che, avvalendosi dei propri privilegi, erano causa di gravi episodi di sangue, quasi sempre dovuti a rivalità per motivi d'interesse. La città era percorsa anche da delinquenti comuni raggruppati in bande pericolose come quella dei «Canonici» che infestavano il territorio «inquietando insidiando et dannificando li abitanti in esso, viandanti et forestieri».¹⁹

Probabilmente in questi anni di terribile flagello, causato dalla peste e aggravato da rappresaglie e da atroci vendette, il chiostro era per la vita monastica come un muro difensivo e protettivo entro il quale l'isolamento era vissuto in sicurezza e stabilità. «Giuridicamente il monastero [di Santa Giulia] era *immediate subiectum* alla sede pontificia e dal momento della fondazione aveva sempre pacificamente goduto dei beni, possessi ed esenzioni che gli erano stati conferiti all'origine dai re longobardi e periodicamente confermati dagli imperatori».²⁰ Il numero delle monache che vi risiedevano nel 1580 era infatti notevolmente aumentato e san Carlo Borromeo, durante la visita apostolica di

Disciplinamento in terra veneta. La diocesi di Brescia nella seconda metà del XVI secolo, Il Mulino, Bologna 1987, p. 32.

¹⁷ MONTANARI, *Disciplinamento in terra veneta*, p. 35.

¹⁸ MONTANARI, *Disciplinamento in terra veneta*, pp. 47-48.

¹⁹ Proclama emanato dai rettori di Brescia il 26 maggio 1580, in Archivio di Stato di Brescia, *Canc. Pretoria, Ducali*, reg. 8, c. 123 r, in parte riportato in *Storia di Brescia*, 3, p. 4.

²⁰ ZARRI, *La cultura monastica femminile*, p. 149.

quell'anno,²¹ attestava che «il monastero era in grado di alimentare, in base alle proprie rendite, fino a trecentocinquanta monache [...] che provenivano ormai quasi esclusivamente dal territorio cittadino e provinciale».²²

Nella calma del monastero, al riparo dalle avversità e dai tumulti del mondo esterno, Serena De'Boni decideva di arricchire il repertorio musicale delle monache e richiedeva a Costanzo Antegnati «de' Motetti à voci pari»; di qui, in risposta, l'affermazione di aver scritto «per sodisfare à chi di ciò m'addimanda».

Le musiche

Nel XVI secolo il termine *cantio sacra* era sinonimo di mottetto, che spesso era denominato anche *modulatio*. Questo genere polifonico comprendeva intonazioni di testi latini non solo appartenenti alla tradizione sacra ufficiale, ma anche di altra provenienza, seppure d'argomento religioso, quindi non necessariamente desunti dalle Sacre Scritture. Nel Cinquecento furono pubblicate numerose raccolte monografiche e antologie miscellanee intitolate *cantiones sacrae* o *sacrae modulationes*, con mottetti da eseguirsi quasi sempre in determinate feste religiose o destinati anche ad un utilizzo liturgicamente meno vincolante come le varie pratiche devozionali fortemente favorite dall'ambiente controriformistico post-tridentino.²³

La silloge *Sacrae Cantiones, vulgo moctecta* dell'Antegnati si inserisce pienamente in questa realtà storica: una raccolta di testi sacri di vario genere, molti dei quali ampiamente diffusi, in cui la musica, che «serve principalmente per servizio di Dio»,²⁴ ambisce all'intelligibilità delle parole come uno dei tratti distintivi delle sue composizioni sacre, aspetto ravvisabile già nell'unica parte superstite delle *Sacrae cantiones*.

Il libro, dato alle stampe in età giovanile, risente probabilmente ancora degli insegnamenti di Girolamo Cavazoni,²⁵ figura determinante nella formazione di Costanzo sia come compositore sia come organista. Già nella

²¹ Sulla visita di San Carlo alla diocesi di Brescia: P. GUERRINI, *La visita apostolica di S. Carlo Borromeo alla diocesi bresciana*, «Brixia Sacra», 1 (1910), pp. 261-296 e pp. 314-22. Si veda anche A. CISTELLINI, *La vita religiosa nei secoli XV e XVI*, in *Storia di Brescia*, 2, pp. 466-469. Si veda pure F. MOLINARI - M. DORINI, *La visita apostolica di San Carlo ai monasteri femminili, in San Carlo Borromeo e Brescia*, atti del convegno di Rovato, Fondazione Civiltà Bresciana - Comune di Rovato, Brescia - Rovato 1987, pp.153-170.

²² ZARRI, *La cultura monastica femminile*, p. 149.

²³ A.M. CUMMINGS, *Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet*, «Journal of the American Musicological Society», 24 (1981), pp. 43-59.

²⁴ C. ANTEGNATI, *Sacrae Cantiones*, lettera dedicatoria.

²⁵ Il Cavazoni visse a lungo a Mantova ove nel 1565 fu convocato come consulente artistico per la costruzione dell'organo nella basilica palatina di Santa Barbara. In quell'occasione conobbe Graziadio Antegnati che gli affidò come allievo il figlio Costanzo. T. CASANOVA, *Le istituzioni musicali della cattedrale di Brescia dalle origini alla morte di Costanzo Antegnati*, tesi di laurea in Lettere Classiche, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 1990, VI. *Gli organisti*, 6. *Costanzo Antegnati*, pp. 1-25.

dedica a Guglielmo Gonzaga del *Sacrarum cantionum liber primus*²⁶ pubblicato nel 1575, il giovane Costanzo rende omaggio a «Girolamo d'Urbino Organista Eccellentissimo & mio honorato Maestro». Anche negli anni della maturità, elencando celebri musicisti, egli lo ricorda ancora primo tra altri autori insigni.²⁷ Tra gli aspetti principali degli insegnamenti ricevuti, una certa preponderanza avrà ricoperto il repertorio liturgico in canto piano, soprattutto nella prassi rielaborativa alla tastiera a cui un organista era tenuto. Di notevole interesse in Cavazzoni, infatti, sono le elaborazioni di temi gregoriani trattati, come rileva Oscar Mischiati, «con grande fantasia e varietà in un alternarsi di rigoroso contrappunto [...]. Il tema gregoriano è raramente usato come *cantus firmus* affidato a un'unica voce: più spesso viene scomposto in frammenti liberamente contrappuntati e imitati, altre volte viene interrotto e spezzato in veloci diminuzioni o suddiviso fra le diverse voci».²⁸ L'influenza del maestro sui lavori del giovane autore, non verificabile purtroppo su un'analogia produzione *alternatim* (non pervenuta, o forse mai definitivamente stesa per iscritto), si può riscontrare anche nella propensione di Antegnati ad inserire nella costruzione polifonica significative porzioni di melodie gregoriane, che possono aver costituito il materiale di base dell'elaborazione polivocale.

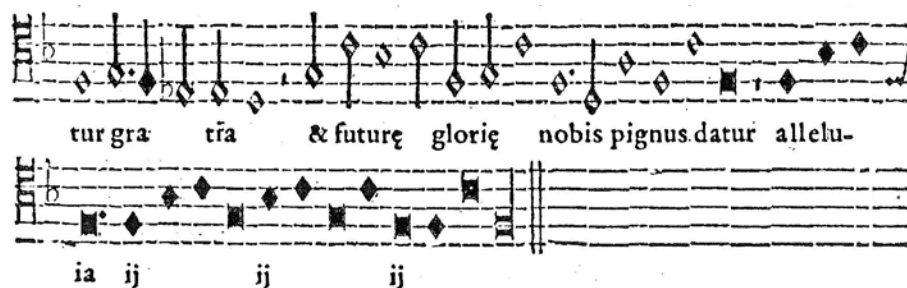
Poiché la perdita delle tre voci superiori rende impossibile un esame approfondito dell'intera raccolta, si può comunque trarre qualche considerazione dall'analisi del Bassus, unica voce superstita la cui indicazione, che appare sul frontespizio e in alto a destra di ogni pagina, si riferisce alla voce di volta in volta più grave delle composizioni.

La segnatura metrica di base per tutti i mottetti indica il comune *tempus imperfectum diminutum*; sporadici cambiamenti in misura ternaria, indicati con la *sesquialtera diminuta*, si registrano soltanto all'interno di *Te omnes* (seconda parte dell'antifona *Te gloriosus*) e dell'inno *Ubi charitas et Amor* alle parole «Exultemus et in ipso iocundemur» imprimendo con la ternarietà un nuovo impulso ritmico a espressioni di gioiosa serenità. Con la stessa finalità si incontrano anche alcuni andamenti ritmici in *color* come ad esempio in *Ave verum corpus*, con lo scopo evidente di mettere in risalto la frase centrale «unda fluxit sanguine», e in *Ubi charitas et Amor* in corrispondenza della frase «et in tenebris et umbra mortis manet». L'uso del *color* è evidente anche sull'«alleluia» finale di *O sacrum convivium* con il preciso intento di introdurre un contrasto ritmico per sottolineare l'esclamazione di giubilo espressa della parola (esempio 2).

²⁶ Vedi nota 5.

²⁷ «Havendo rispetto a tanti authori Illustri & Eccellentissimi come gli Signori Hieronimo d'Urbino già mio onorato Maestro», C. ANTEGNATI, *L'Arte Organica* [...] *Opera XVI utile e necessaria à gli organisti*, F. Tebaldino, Brescia 1608, rist. anast. Forni, Bologna 1981, p. 40, riedito in italiano e tedesco a cura di Lunelli: *Die Orgelkunst / L'arte organica*, Neudruck mit Vorrede von R. Lunelli, Rheingold, Mainz 1958 (1^a ed. 1936).

²⁸ O. MISCHIATI, s.v. *Cavazzoni, Girolamo*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le Biografie*, a cura di A. Basso, UTET, Torino 1985, vol. 2, pp. 163-164.



Esempio 2 - *O sacrum convivium*

A proposito del *color* inserito in *Ubi charitas et Amor* Maria Teresa Rosa Barezzani rileva che «l'annerimento delle note può essere inteso come un semplice fenomeno di *Augenmusik*, privo tuttavia, di effetto reale sul valore delle note» in quanto una mancata simmetria dell'episodio, ma soprattutto l'inopportunità di un «danzante assetto ternario che male si accorderebbe con il testo» non sembrano richiedere l'*emiolia temporis*, soluzione, questa, adottata in analoghe situazioni da celebri autori quali Josquin Despres e Gioseffo Zarlino.²⁹ Considerando la frase «et in tenebris et umbra mortis manet» è probabile che la notazione nera sia un accorgimento puramente visivo, voluto dall'Antegnati, al fine di suscitare in chi legge il senso delle tenebre e della morte; di conseguenza l'andamento ritmico della notazione dovrebbe essere considerato binario. E' interessante notare come la *secunda pars* (*Te omnes sancti*) del mottetto *Te gloriosus apostolorum* termini con tre note in *color* prima della *finalis* che, essendo inserite in una struttura ritmica ternaria, causano uno spostamento d'accento³⁰ per simulare un rallentamento sulle parole «unus Deus» a conclusione dell'antifona. Possiamo quindi rilevare che in questa silloge Costanzo manifesti una piena adesione agli usi dell'epoca nell'utilizzo del *color* e sappia scegliere di volta in volta la forma che più si addice a rendere adeguatamente l'andamento ritmico e maggiormente espressivo il significato del testo.

In un contesto compositivo prevalentemente improntato ad una diffusa sillabicità del dettato melodico, una particolarità riscontrabile nell'intera raccolta è una certa sensibilità al vocalismo, soprattutto quando l'autore vuol

²⁹ M. T. ROSA BAREZZANI, "Ubi caritas": *postille e note sulla liturgia bresciana*, «Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia», terza serie, 16 (2011), pp. 39-60: 56: «il caso più celebre è quello di Josquin Despres, che in *Nymphes des bois, déesses des fontaines* (Déploration sur la mort de Ockeghem, 1508) adottava una notazione nera, da leggersi come binaria, in concomitanza con la melodia del *Requiem aeternam* impiegata come *cantus firmus*. Un altro caso ancora più significativo è quello di Gioseffo Zarlino, che nel mottetto a 5 voci *Nigra sum sed formosa*, pubblicato in *Musici quinque vocum moduli* (Venezia, Gardano, 1549), aggiungeva a tutte le voci in notazione nera il seguente Canone: «Nolite me considerare quod fusca sim quia decoloravit me sol».

³⁰ Tre valori binari al posto di due ternari.

rendere espressive alcune parole del testo. A volte l'imitazione della parola trae origine dalla pratica madrigalistica, come si osserva nel quarto mottetto, *Regnum mundi*, la cui linea melodica su «ornatum» si snoda su un frammento scalare ascendente e discendente di quinta, esposto con figurazioni a valori brevi. Un'immagine realistica suggerita dal testo si trova anche nel nono mottetto, *Domine dominus noster*, creata con un segmento di *semiminime* discendenti sulla ripetizione della frase «in universa terra». Sulla cadenza finale, in corrispondenza di «super coelos», la linea melodica si innalza al *sol*₃ (limite estremo toccato solo una volta dal melisma precedente) sulla sillaba tonica di «coelos» con il salto di quinta prima ascendente e poi discendente *do*₃-*sol*₃-*do*₃. Analogamente nel mottetto successivo, *Ex ore infantium*, è evidente il madrigalismo sull'ultima parola «ultorem» con un lungo melisma di *semiminime* prima discendenti poi ascendenti (*fa*₂-*sol*₃) che alla fine, sulla stessa parola ripetuta, si riduce alla sola successione ascendente di cinque note da *sib*₂ a *fa*₃, per concludere con il salto discendente *fa*₃-*sib*₂-*fa*₂. Ancora un ampio melisma, discendente e ascendente, è all'inizio del quattordicesimo mottetto, *Sancta Maria succurre miseris*, per declamare il nome «Maria», con la chiara intenzione di enfatizzare il significato dell'intera frase iniziale e conferire a tutta la composizione l'espressione invocativa di una preghiera (esempio 3).

The image shows a musical score for the motet 'Sancta Maria succurre miseris'. It features a large, ornate initial 'S' at the beginning of the first staff. The music is written on two staves. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second staff has a bass clef. The lyrics are written below the staves. The first staff contains the lyrics 'Sancta Maria' and 'a suc-'. The second staff contains the lyrics 'curre miseris iuua pusillanimes refoue flebiles'. There is a measure number '14' above the first staff. The letters 'B A S S V S' are written above the second staff.

Esempio 3: *Sancta Maria succurre miseris*

Particolare risalto assume, nel mottetto successivo *Omnes in domino*, la parola «celebrantes» sulla cui sillaba accentata si estende un segmento scalare ascendente di *semiminime* dall'estensione di una nona, da *fa*₂ a *sol*₃. Anche nell'*invitorium*, alla frase *Quadriginta annis*, il tessuto musicale viene arricchito da un lungo segmento scalare ascendente, questa volta di decima, su «vias» (*sib*₁-*re*₃) costituito da minime. Anche l'impiego di una breve progressione al termine dei mottetti *Sapiente filio* e *Ave verum*, con la ripetizione delle ultime parole, mette in risalto una tendenza al madrigalismo.

Da quanto si può dedurre, osservando l'andamento melodico della voce più grave, ai diversi madrigalismi creati sulla ripetizione di alcune parti del testo corrispondono sicuramente altrettante imitazioni nelle voci superiori.

Anche nei casi in cui sullo stesso testo è ripetuta, con lievi modifiche, la stessa frase melodica, probabilmente la stessa configurazione sarà stata iterata dalle altre voci. La particolare disposizione delle pause nel Bassus, infatti, ci conferma che nelle voci superiori sono previsti passaggi in imitazione. Un esempio efficace è riscontrabile nella seconda parte di *Te gloriosus* dove una pausa di *semibrevis*, due di *longa* e una di *brevis* separano per due volte il verso «confitentur unanimes», le cui note, avendo complessivamente lo stesso valore delle pause che le isolano, saranno riprese quasi sicuramente dalle altre voci in corrispondenza del silenzio del Bassus. Pause di *longa* iniziali, sovrapposte alle prime parole del testo, si ritrovano anche nei mottetti *Ex ore infantium* e *Te gloriosus* e presuppongono sempre un impianto imitativo dell'*exordium*, dove alle voci mancanti sarà stato affidato il ruolo di prime entrate. Al contrario, nei mottetti *Lapidabant Stephanum*, *Sacrum convivium*, *Domine dominus noster*, *Ex ore infantium*, *Iste sanctus*, *Sancta Maria*, *Omnes in domino*, *Ubi charitas* e nel mottetto manoscritto *Nunc si quando*, la parte di Bassus non presenta pause iniziali in quanto prima voce a introdurre il discorso contrappuntistico. Nel mottetto *Domine dominus noster*, a differenza dagli altri, il Bassus procede con valori brevi non preceduti da pause, e potrebbe non escludere un'apertura in omoritmia.

Un frequente slancio ritmico è dato dalla minima puntata seguita da due crome che si ripetono nei tre soggetti principali di *Sapiente filio*,³¹ alle parole «gloriatu» e «gaudet», quest'ultima ripetuta tre volte, fino alla breve progressione finale. Lo stesso tono vivo e festoso è reso nel quarto mottetto, *Regnum mundi*, all'inizio e a conclusione dei melismi sulle sillabe toniche di «ornatum» e di «vidi», e nell'undicesimo mottetto, *Te gloriosus*, sulla ripetizione della parola iniziale, imprimendo sempre un brio che richiama vagamente lo stile della canzone strumentale. Questa figurazione ritmica ritorna, non più in senso parimenti lieto, sulle parole «dicentem» e «Stephanum» del settimo mottetto *Lapidabant Stephanum*.

Un altro procedimento degno di nota è dato dalla presenza di alcuni salti di ottava, quasi sempre ascendenti, su una stessa parola, come avviene ad esempio in *Pater noster* al termine del melisma ascendente su «tuum» (*sol₃-sol₂*), o in *Apparuit benignitas* su «humanitas» da *la₂* a *la₃* (con una nota di volta inferiore), e su «misericordiam», da *la₂* (con una nota di volta superiore) a *la₃*. Il salto di ottava discendente su una stessa parola si trova soltanto in *Resurrexi* sulla ripetizione di «alleluia» (*la₃-la₂*) dopo il primo verso: movi-

³¹ La costruzione melodica del soggetto affidato al primo verso di *Sapiente filio* può essere messa in relazione con il Bassus del *Ricercar del undecimo tono* dello stesso Antegnati pubblicato in seguito (1608); in quest'ultimo dopo le prime cinque note compaiono alcune varianti ritmico-melodiche ma, dopo la nota più acuta, è presente un gruppetto di figure brevi che richiamano il melisma sulla parola «gloriatu» del mottetto. C. ANTEGNATI, *L'Antegnata. Intavolatura de' ricercari d'organo*, Angelo Gardano e fratelli, Venezia 1608; ed. moderna a cura di S. Marega, Zanibon, Padova 1966. *L'Antegnata* e *L'Arte Organica* (stampata a Brescia nello stesso anno) sono due parti della stessa opera stampate in origine separatamente da due diversi editori, ma pubblicate unite nelle edizioni moderne.

menti particolari che hanno la funzione di portare la voce su un differente registro.

Rientra nella varietà degli impianti modalì che il Bassus di questi mottetti presenti chiavi differenti (Do e Fa). Dodici mottetti sono in chiave di Do3, con una estensione compresa nell'ambito fa_2-la_3 , ad eccezione di *Ubi charitas* la cui nota più grave è mi_2 . Dall'estensione melodica della voce più grave si può presumere che i dodici mottetti siano stati composti per voci femminili e quindi adatti per essere eseguiti dalle monache del monastero di Santa Giulia. I mottetti *Ave verum*, *Lapidabant Stephanum*, *O Sacrum convivium* e *Quasi modo* presentano la chiave di Do4, con una estensione compresa tra il re_2 e il fa_3 ad eccezione di *Quasi modo* (do_2-re_3). L'antifona *Iste sanctus*, l'invitatorio *Christus natus est* e il mottetto manoscritto *Nunc si quando* sono in chiave di Fa3 (esempio 4).

The image shows a musical score for the Bassus part of the motet 'Christus natus est'. It features a decorated initial 'C' on the left. The notation is on a five-line staff with a treble clef and a common time signature. The melody consists of several notes, including a prominent low note. Above the staff, the number '17' is written. Below the staff, the text 'Hristus natus est nobis natus est nobis.' is written. Above the staff, the letters 'B A S S V' are written, indicating the part.

Esempio 4: *Christus natus est*

Nella dedica l'Antegnati si rivolge all'abbadessa del monastero regale di Santa Giulia e alle «sue eccellentissime Cantore» alle quali sembrerebbe destinata l'intera raccolta, ma si potrebbe anche avanzare l'ipotesi che i mottetti con il Bassus per voce di Tenore e di Baritono siano stati concepiti per i cantori del vicino monastero di Santa Eufemia poiché era frequente il «contatto, anche per ragioni di parentela fra monaci e monache, con una comunità maschile, quella cioè di Sant'Eufemia, nella quale non mancarono mai i monaci». ³² È interessante ricordare che anche a Milano intorno al 1650, nel monastero benedettino di Santa Radegonda, alcune monache erano classificate come «Bassi»: è probabile che fossero dei contralti che eseguivano la parte più grave o comunque quella del Basso trasportata un'ottava sopra. Chiara Margarita Cozzolani, monaca in quel convento dal 1620, è autrice di alcuni mottetti la cui voce più grave, scritta in chiave di Fa, veniva eseguita quasi sicuramente dalle sue consorelle. ³³ E non si dovrebbe dimenticare che, al tempo di Antonio Vivaldi, le voci femminili cantavano nell'estensione dei

³² G. SPINELLI, *La storiografia sul monastero nell'età moderna e contemporanea. Il Seicento*, in *S. Giulia di Brescia. Archeologia, arte, storia di un monastero regio dai Longobardi al Barbarossa*, atti del convegno internazionale, Brescia 4-5 maggio 1990, Comune di Brescia, Brescia 1992, p. 21.

³³ C. M. COZZOLANI, *Motetti e Dialoghi a 2-5 v. op. 3* (1650); ed. moderna a cura di R. Kendrick, A-R Editions, Madison 1998 (*Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, 87).

registri gravi, come notoriamente avveniva negli Ospedali veneziani del XVIII secolo.

Giova però tenere in considerazione quanto sostengono alcuni teorici del XVI e XVII secolo (Aron, Vicentino, Zarlino, Morley e Cerone) a proposito della musica a più voci identificate sotto la denominazione di *voci pari* oppure di *voci mutate*, sebbene sempre in riferimento a voci maschili, poste in ambiti relativamente uguali.³⁴ Per Pietro Aron il Bassus è sempre la voce più grave e, se le tre voci più acute si trovano tutte nello stesso registro alto (dette quindi *voci simili*), devono essere trasportate all'ottava bassa per poter essere eseguiti da voci maschili. Le *voci mutate* sono infatti voci maschili che abitualmente cantano le voci di Alto, Tenore o Basso.³⁵ Nicola Vicentino, nel trattare il modo di comporre a quattro voci e riferendosi soprattutto al termine *voce mutata*, considera l'assenza della voce di Soprano o comunque si riferisce ai lavori nei quali la voce di Soprano viene trasportata un'ottava sotto.³⁶ Anche Gioseffo Zarlino nella quarta e ultima parte di *Le istituzioni armoniche* considera le composizioni prive della voce di Soprano e distingue le *voci mutate*, cioè le voci più alte (Alto e Tenori primi), dalle *voci pari* (Tenori secondi e Basso):

Et perché alle volte si suole comporre senza Soprano, et tal maniera di comporre si chiama dalli Prattici comporre à voci mutate; ovvero componendo solamente più Tenori et il Basso, lo chiamano Comporre à voci pari; però voglio, che si sappia; che nelle prime composizioni si piglia il Contralto in luogo del Soprano, et l'altra parte viene ad essere contenuta tra le istesse chorde del Contralto, ovvero nelle chorde del tenore; di maniera che tal cantilena viene ad essere composta con due Contralti; ovvero con tre Tenori. E ben vero, che si hà rispetto alla parte, che si piglia per il Soprano: percioche è alquanto più acuta sempre di quella, che si piglia per l'alto; percioche questa procede in una maniera alquanto più rimessa. Ma sia come si voglia, bisogna compor le parti della cantilena in tal guisa, che i loro estremi non passino oltre la Quintadecima chorda; connumerando la estrema grave et la estrema acuta.³⁷

³⁴ Si rimanda, su questo argomento, a F. CAREY, *Composition for Equal Voices in the Sixteenth*, «The Journal of Musicology», 9 (1991), pp. 300-342.

³⁵ P. AARON, *Libri tres de institutione harmonica*, Benedetto Faelli di Ettore, Bologna 1516, rist. anast. Forni, Bologna 1970; ID., *Trattato della natura e cognizione di tutti gli tuoni di canto figurato*, Bernardino e Matteo Vitali, Venezia 1525, cap. V.

³⁶ N. VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Barré, Roma 1555; ed. anast. a cura di E. Lowinsky, Bärenreiter, Kassel-Basel- London-New York 1959, fol. 84.

³⁷ G. ZARLINO, *Le Istitutioni Harmoniche*, Pietro da Fino, Venezia 1558, p. 337.

Anche Thomas Morley, come Zarlino, distingue a questo proposito le parti in Alto, Tenore Primo, Tenore secondo e Basso³⁸ mentre Pietro Cerone fa semplicemente riferimento alle voci maschili senza soffermarsi nella distinzione dei registri.³⁹

Sembra di poter rilevare che i teorici del XVI secolo non prendessero in considerazione le *voci pari* acute, probabilmente perché destinate, nella maggior parte dei casi, all'esiguo numero delle «pie cantore» nascoste fra le austere mura dei monasteri. Si potrebbe quindi avanzare l'ipotesi che, a proposito delle *voci pari* femminili, il principio da applicare possa essere l'inverso rispetto a quello avanzato dai teorici per le voci maschili: innalzare cioè le voci scritte nelle chiavi per voci di Tenore e di Baritono a un registro accessibile alle voci acute, queste ultime eseguite nel Cinquecento quasi sempre da voci bianche.

L'espressione *voci pari* è quindi riferita generalmente alle composizioni vocali a quattro voci con un ambito ristretto sia che si tratti di *voci pari* acute, sia di *voci pari* gravi. L'organico è incompleto mancando o la voce più acuta o quella più grave e la distanza fra quelle estreme non supera mai la quindicesima. La distinzione delle voci, essendo vicine fra loro, è data dalle diverse posizioni delle chiavi Fa, Do e Sol sul rigo. Un chiaro esempio ci è dato dagli undici mottetti *paribus vocibus* contenuti nel *Motectorum quatuor vocibus liber secundus*⁴⁰ di Palestrina (dall'undicesimo al ventunesimo mottetto) dei quali i primi nove sono privi del Bassus e i due successivi del Cantus, caratteri che presentano anche i mottetti de *Il primo libro de motetti a quattro voci pari* di Claudio Merulo.⁴¹ Non mancano alcuni autori minori come Floriano Canale⁴² e Placido Falconio, entrambi bresciani e contemporanei di Costanzo Antegnati, che hanno dato alle stampe alcune composizioni a voci pari. Falconio nei *Sacra Responsorialia Hebdomadae Sanctae* spiega con un «avvertimento alli studiosi cantori» come vanno eseguiti i suoi responsori «a pari voce»:

³⁸ T. MORLEY, *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, Short, London 1597 (ed. anast. Dent & Sons, London 1937), p. 166.

³⁹ P. CERONE, *El Melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y practica*. Gargano e Nucci, Napoli 1613 (ed. anast. Bologna 1969), vol. II, p. 691.

⁴⁰ G. PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Motectorum quatuor vocibus, partim plena voce et partim paribus vocibus, liber secundus*, A. Gardano, Venezia 1604, ed. moderna *Il Libro Secondo dei Mottetti a 4 voci di Palestrina*, a cura di R. Casimiri, Scalera, Roma 1941 (Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, 11).

⁴¹ C. MERULO, *Il primo libro de motetti a quattro voci pari*, Angelo Gardano, Venezia 1584; ed. moderna *Il primo libro de Motetti a quattro voci pari*, ed. by J. Bastian, Hänssler 1982 (Corpus Mensurabilis Musicae, 51/5).

⁴² F. CANALE, *Harmonica officia in triduo Dominicae passionis, quaternis vocibus paribus, et plenius mutato tenore in cantum per octavam*, Angelo Gardano, Venezia 1579.

Avertirete virtuosi discreti, che volendo cantar queste mie compositioni a voce mutata, & massime nei versetti a duoi, quando il Soprano cantará con il Contr'alto, all'ora bisognerà mutar il Soprano in Tenore all'ottava più basso, & l'Alto in Basso. E quando occorrerà cantar un Terzo con il Soprano, Alto, & Tenore, all'ora si muterà il Soprano in Tenore, & il Tenore in Basso, & così facendo potrete servirvi di queste mie fatiche quali elle si sieno. Ho voluto dar questo avvertimento necessario, affine che s'anteveda prima venga l'occasione, perche molte volte per inavvertenza s'incorre in disordini, che tornano poi in biasimo di chi canta, & in mala sodisfazione degli ascoltanti.⁴³

Giova tuttavia ricordare che i teorici, anche quando parlano di trasporto, danno solo dei consigli poiché hanno comunque presente la possibilità che una voce trasportata all'ottava alta o bassa possa determinare intervalli di quarta inaccettabili per le regole del contrappunto. Le parti di Tenore e di Basso nei mottetti dell'Antegnati potrebbero essere eseguite così come sono scritte, essendo l'organico già proiettato verso l'acuto e destinato alle monache.

Per rivolgersi ora ad aspetti più strettamente legati alla tecnica compositiva si può rilevare che il profilo della linea melodica superstita nelle antifone *O Sacrum convivium*, *Te gloriosus apostolorum* e *Sancta Maria succurre miseris*⁴⁴ non sembra evidenziare alcun legame con la struttura del repertorio gregoriano, ma si presenta come una elaborazione musicalmente autonoma dello stesso testo. Solo per il Bassus di *Iste Sanctus* l'autore ha utilizzato come *cantus firmus* i suoni originari dell'*antiphona infra Octavam Epiphaniae*⁴⁵ (esempio 5).

⁴³ P. FALCONIO, *Sacra responsoria Hebdomadae Sanctae* [...] *tum plena tum pari voce, pro ut cuiq; visum fuerit, quaternis vocibus decantanda, cantu in tenorem ad diapason inferius mutato*, Vincenzo Sabbio, Brescia 1580. Le tre raccolte *Psalmodia Vespertina*, 1579, *Threni Hieremiae prophetae*, 1580 e *Turbarum voces*, 1580, stampate dallo stesso editore, hanno sul frontespizio la stessa indicazione che si legge nei *Sacra responsoria*; i *Magnificat octo tonorum cum quatuor paribus vocibus*, Angelo Gardano, Venezia 1588.

⁴⁴ Celebri autori, fra cui Viadana, Banchieri e Monteverdi hanno musicato il testo di *Sancta Maria succurre miseris*. D. BLAZEY, *The use of musical and textual elements of the litany in other seventeenth-century italian sacred musical forms*, in *Barocco Padano 2*, atti del X convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII, Como 16-18 luglio 1999, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, AMIS, Como 2002, pp. 177-218, :196: «Lodovico Viadana's setting of 'Sancta Maria succurre miseris' for solo voice uses only the first half of the litany melody to set the opening phrase of the antiphon which is closely imitated in the continuo bass. In Adriano Banchieri's setting for two equal voices, the first half of the chant is presented in a clearly recognisable but decorated form by the voices in unison. The imitative consequent phrase moves away from the chant, but its initial motive nevertheless seems to be derived from the shape of the litany petition. With Monteverdi's setting, the chant melody is of paramount structural significance, since it is used to demarcate the three sections into which the text is divisible, these being respectively, pleas for direct intervention, pleas for intercession, and the closing 'rider' clause». Il mottetto dell'Antegnati è estraneo alle istanze dei tre autori.

⁴⁵ *Antiphonale sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis, typis societatis S. Joannis Evang.*, Paris – Tournai - Roma 1949.

B A S S U S

Iste Stefanus prolege Dei sui certavit
 vsq; ad mortem & a verbis impioru non timuit fundatus e-
 nimerat supra firmam petram.

Esempio 5 *Iste Sanctus*

Oltre a questo caso unico, all'interno di alcuni mottetti si reperiscono brevi frammenti melodici notati in semibreve; la loro veste semiografica potrebbe rimandare ad altrettanti passi del repertorio liturgico monodico che l'autore può avere inserito nel tessuto polifonico per meglio caratterizzare l'intonazione di alcune frasi significative del testo. Questi brevi inserti sono riconoscibili in *Resurrexi* sulla ripetizione delle parole «super me manum tuam» della seconda frase, in *Omnes in domino* su «solemnitate gaudent Angeli», in *Quasi modo* su «lac concupiscite» e su uno degli ultimi «Alleluia». Non si esclude che le melodie originarie, al momento non ancora individuate, possano essere state utilizzate dall'Antegnati, in parte o integralmente, anche nelle altre voci o che le stesse frasi presenti nel Bassus abbiano informato qualche episodio imitativo negli stessi mottetti.

Il diciassettesimo, *Christus natus est*, intona l'antifona di invitatorio e l'intero Salmo 94 *Venite exultemus Domino*, per il Mattutino di Natale, ma senza che siano indicate le riprese di volta in volta integrali e parziali dell'antifona stessa (evidentemente sottintesa, facendo parte della prassi liturgica). Piuttosto singolare è la sua presenza in una silloge mottettistica, mentre è normale in quelle (poche) raccolte destinate all'ufficiatura per il Natale.⁴⁶

Il mottetto *Ubi charitas et Amor*, che chiude la raccolta, è l'inno composto da Paolino di Aquileia per la Sinodo di Cividale del 796. In ambito bresciano è reperibile nel Graduale del XV secolo, conservato presso la Pinacoteca Tosio-

⁴⁶ Per un elenco orientativo di stampe italiane per il Natale cfr. J. KURTZMAN, *Printed Italian Music for Matins and Lauds Throughout the Year and Other Services in Holy Week, 1544-1725*, in *Barocco Padano 6*, atti del XIV convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, AMIS, Como 2010, pp. 349-408: 373-377 (e relativi rimandi alle appendici conclusive).

Martinengo di Brescia, codice 5D, cc. 193r-203v.⁴⁷ Il testo originale, il cui contenuto esorta i fedeli all'amore fraterno, è costituito di undici strofe, ma nella raccolta dell'Antegnati sono musicate solo la prima, la seconda e la sesta strofa con la ripetizione del primo verso al termine di ciascuna: la versione di Antegnati rappresenta l'unica testimonianza dell'inno paoliniano riscontrabile nel repertorio polifonico bresciano del Cinquecento. Dal punto di vista musicale, il Bassus del mottetto è di libera invenzione non presentando alcuna analogia con la linea melodica dell'inno.⁴⁸

Maria Teresa Rosa Barezzani osserva che in *Ubi charitas* «la melodia trādita dal Graduale bresciano è ormai quella definitiva, in sesto modo, la stessa che è accolta anche nelle moderne pubblicazioni ed eseguita ancora oggi. Ne differisce per l'assenza del bemolle a *si* nella prima frase melodica, atteggiamento che conferisce alla melodia l'affascinante, caratteristico colore arcaico. Che dovrebbe essere rispettato».⁴⁹

Solo l'undicesimo mottetto è suddiviso in due parti («Te gloriosus» e «Te omnes»): l'andamento ritmico della seconda parte differisce dalla prima per la presenza, nella seconda e terza frase, del cambio di metro, da binario a ternario, circostanza che conferisce all'episodio un chiaro effetto di contrasto e un diverso significato espressivo. Evidenti divergenze sono presenti anche nel valore delle note, più brevi e con madrigalismi nella prima parte, più ampi e tali da avvicinarsi ad andamenti organistici nella seconda.

L'organizzazione dell'intera raccolta può essere osservata nella Tavola 1.

⁴⁷ Attualmente, per i lavori di restauro della Pinacoteca, questo e altri preziosi manufatti sono conservati presso i Musei Civici.

⁴⁸ ROSA BAREZZANI, *Ubi Charitas*, p. 20.

⁴⁹ ROSA BAREZZANI, *Ubi Charitas*, p. 13.

Tavola 1

| N. | P. | Titolo | Forma liturgica | Destinazione | Chiave - Proprietà | Ambito | Finalis | Mensura |
|----|-------|--|------------------------|---|--------------------|------------------------------------|------------------|--------------------------------|
| 1 | 1 | Pater noster qui es in coelis | | In omni tempore | C3 - naturale | fa ₂ - sol ₃ | re ₃ | ☉ |
| 2 | 2 | Sapiente filio | Antifona | In Festo S. Antonii | C3 - naturale | fa ₂ - fa ₃ | fa ₂ | ☉ |
| 3 | 3 | Apparuit benignitas | Epistola | In omni tempore | C3 - naturale | fa ₂ - fa ₃ | la ₂ | ☉ |
| 4 | 4 | Regnum mundi | Responsorio | Commune virginum | C3 - naturale | sol ₂ - la ₃ | sol ₂ | ☉ |
| 5 | 5 | Resurrexi et adhuc tecum | Introito | Dominica Resurrectionis. | C3 - naturale | fa ₂ - la ₃ | mi ₃ | ☉ |
| 6 | 6 | Ave verum | Sequenza | In honorem SS.Sacramenti. | C4 - bemolle | re ₂ - mi ₃ | sol ₂ | ☉ |
| 7 | 7 | Lapidabant Stephanum | Responsorio | S. Stephani protomartyris | C4 - bemolle | re ₂ - fa ₃ | re ₂ | ☉ |
| 8 | 8 | O Sacrum convivium | Antifona | In Festo Corporis Christi | C4 - bemolle | re ₂ - mi ₃ | fa ₂ | ☉ |
| 9 | 9 | Domine dominus | Graduale | In omni tempore | C3 - bemolle | fa ₂ - sol ₃ | do ₃ | ☉ |
| 10 | 10 | Ex ore infantium | Introito | In Festo Sanctorum Innocentium Martyrum | C3 - bemolle | fa ₂ - sol ₃ | fa ₂ | ☉ |
| 11 | 11 | Te gloriosus Te omnes sancti [Secunda pars] | Antifona | In festo Omium Sanctorum | C3 - bemolle | fa ₂ - sol ₃ | sol ₂ | ☉ [☉] ☉ - ☉ ² |
| 12 | 13 | Iste sanctus pro lege Dei | Antifona | Commune unius martyris | F3 - naturale | mi ₂ - re ₃ | sol ₂ | ☉ |
| 13 | 14 | Sancta Maria succurre miseris | Antifona | In Festis B. Mariae Virginis | C3 - bemolle | fa ₂ - sol ₃ | re ₃ | ☉ |
| 14 | 15 | Gaudeamus omnes in Domino | Introito | In festo Omium Sanctorum | C3 - bemolle | fa ₂ - sol ₃ | sol ₂ | ☉ |
| 15 | 16 | Quasi modo geniti infantes | Introito | Dominica in Albis | C4 - bemolle | do ₂ - re ₃ | fa ₂ | ☉ |
| 16 | 17-19 | Christus natus est | Invitatorio e salmo 94 | In die Natalis Domini | F3 - bemolle | si ₁ - re ₃ | fa ₂ | ☉ |
| 17 | 20-21 | Ubi charitas et Amor | Inno | Festa V in Coena Domini | C3 - naturale | mi ₂ - sol ₃ | sol ₂ | ☉ |

I testi

Dei diciotto testi liturgici di questa raccolta (fra i quali il brano manoscritto delle pp.10-11), i primi quindici occupano ognuno una pagina, solo il mottetto *Te gloriosus* è seguito da una seconda parte (*Te omnes*) che si sviluppa nella pagina successiva. L'invitatorio *Christus natus est* si estende su tre pagine e *Ubi charitas et Amor* continua con una sola riga nella pagina seguente. La successione dei mottetti non segue il calendario liturgico. Confrontando il testo dei mottetti con quelli liturgici ufficiali si nota in alcuni casi la mancanza di emistichi o di interi versi: quindi potrebbero essere stati musicati nelle altre tre voci in corrispondenza di pause o ripetizioni del testo spesso riscontrabili nel Bassus.

Apri la raccolta il *Pater Noster*, il cui testo corrisponde totalmente a quello recitato nella Messa (con la sola omissione dell'*Amen* finale).

L'antifona *Sapiente filio* è dedicata a sant'Antonio da Padova; è la seconda antifona dei primi Vespri dell'ufficio ritmico di sant'Antonio, a cui sono state aggiunte le parole «Antonius de veritate gaudet», tratte dall'ultimo verso dell'invitatorio del Mattutino del medesimo ufficio, con una piccola variante («de veritate» in luogo di «in veritate»⁵⁰).

Il testo di *Apparuit benignitas* è tratto dall'Epistola di San Paolo a Tito.⁵¹

Regnum mundi è un responsorio tratto dal Comune delle vergini (CAO 7524) mancante del verso, prassi assai frequente nella composizione polifonica.

Un responsorio completo del suo verso nonché della *repetenda* è invece *Lapidabant Stephanum*, da eseguirsi nelle due solennità principali dedicate a santo Stefano protomartire (26 dicembre e 3 agosto *inventio corporis s. Stephani protomartyris*; il testo costituisce il quarto responsorio del Mattutino per entrambe le feste).

L'antifona *O sacrum convivium* è uno dei testi mottettistici che hanno raggiunto notevole popolarità negli anni della Controriforma. È stato messo in musica dai più importanti polifonisti del tempo fra cui Lasso, Palestrina, Victoria, Asola, Ingegneri, Orazio Vecchi, Giovanni Croce e da numerosi compositori bresciani come Canale, Mortaro, Ricci, tutti autori che per numero di voci e dimensioni differenti ci hanno lasciato polifonie molto diverse con conseguenti esiti espressivi di vario segno. Liturgicamente *O sacrum convivium* era l'antifona al Magnificat nel secondo Vespro della festa del Corpus Domini, ma poteva anche essere cantata al di fuori della sua reale destinazione. Il testo è il seguente:

⁵⁰ AH 5, p. 126.

⁵¹ Secondo Alberto Turco corrisponde a un'antifona di origine ambrosiana (comunicazione orale).

O sacrum convivium in quo Christus sumitur
recolitur memoria passionis eius
mens impletur gratia
et futurae gloriae nobis pignus datur, alleluia.

Tre sono le parti di cui si compone: la prima comprende l'esclamazione «O sacrum convivium» e la sua relativa clausola «in quo Christus sumitur recolitur memoria passionis eius», la seconda è la frase «mens impletur gratia et futurae gloriae nobis pignus datur» e la terza è l'esclamazione «Alleluia».

Nella seconda metà del Cinquecento i compositori suddivisero generalmente le frasi del testo in otto parti da intonare con relativi soggetti melodici.

- 1 O sacrum convivium
- 2 in quo Christus sumitur
- 3 recolitur memoria
- 4 passionis eius
- 5 mens impletur gratia
- 6 et futurae gloriae
- 7 nobis pignus datur,
- 8 alleluia.

Michelle Y. Fromson osserva che, suddividendo il testo in otto parti, si rispetta la metrica poetica:

Segmenting the text this way highlights its poetic regularities. Not only do phrases 1-7 have from six to eight syllables apiece, but phrases 5, 6, and 7 have almost identical meters: 5 and 6 have two trochees followed by an anapaest, while phrase 7 has three trochees. As we shall see, many composers recognized the metric regularity in phrases 5-7 and set them in a trochaic triple mensuration.⁵²

L'Antegnati segue musicalmente questa suddivisione concludendo il primo e gli ultimi tre versi con una cadenza perfetta, mentre il quarto verso presenta una cadenza plagale.

Il mottetto *Te gloriosus* è l'antifona al Benedictus per la festa di Ognissanti. Nella pagina successiva dell'*editio princeps* inizia la *secunda pars*, *Te omnes sancti*, senza pause precedenti in quanto prima voce a introdurre il discorso contrappuntistico. Il testo corrisponde a quello del Breviario tridentino, con la sola omissione di «voce» prima di «confitentur» («Te omnes sancti et electi voce confitentur unanimes»), verosimilmente cantata da qualche altra voce.

Il mottetto *Iste sanctus pro lege Dei* trae il suo testo dall'antifona al Magnificat dei primi Vespri del Comune di un martire (in tempo non pasquale).

⁵² M. Y. FROMSON, *Imitation and innovation in the north-italian motet, 1560-1605*, PhD. diss., University of Pennsylvania 1988, pp. 220-223.

Ancora dal repertorio delle antifone al cantico vespertino è tratto il mottetto *Sancta Maria succurre miseris*,⁵³ di ovvia destinazione mariana; la presenza di «commemorationem» nell'ultimo verso al posto di «festivitatem» indica la sua derivazione dall'ufficio votivo settimanale.⁵⁴

Il mottetto *Gaudeamus omnes in Domino* è un introito per la messa della festività di Ognissanti; come consueto nella tradizione dell'introito polifonico, l'inizio «Gaudeamus» è affidato al canto piano (probabilmente il Tenor, fors'anche il Cantus).

Il mottetto *Ubi charitas*, il cui testo è ripreso dall'inno di Paolino d'Aquileia, è qui trattato come una struttura responsoriale. In AH è indicato: «In Coena Domini. Ad Mandatum». L'inno è costituito di 11 strofe, ma l'Antegnati utilizza soltanto le prime due e la sesta con alcune varianti nella seconda: negli *Analecta Hymnica* si legge:

2. Qui non habet caritatem,
nihil habet,
Sed in tenebris et umbra
mortis manet;
Non alterutrum amemus
et in die
Sicut decet ambulemus
lucis filii.⁵⁵

Il mottetto manoscritto *Nunc si quando* al momento risulta adespoto: è probabile che sia stato aggiunto da chi usava questa raccolta senza lasciare alcun riferimento; per ora non risultano altre composizioni sul medesimo testo.

Conclusioni

Costanzo Antegnati compone le *Sacrae cantiones* in un periodo di transizione tra lo stile tradizionale e quello nuovo e manifesta, a giudicare anche solo dal Bassus superstite, il confluire di aspetti contrastanti in cui antico e nuovo spesso coesistono in elaborazioni melodiche, ritmiche ed espressive del tutto personali. L'intelligibilità delle parole è un evidente requisito delle *Sacrae cantiones* e, quando l'imitazione di una parola appare influenzata dalla

⁵³ Per uno studio approfondito rimando a S. RICE, *Multiple Layers of Borrowing in Sancta Maria Motets by Morales and his Contemporaries*, in *Cristóbal de Morales. Sources, influences, reception*, edited by O. Rees and B. Nelson, The Boydell Press, New York 2007, pp. 141-157. L'autore mette a confronto i mottetti sul testo di *Sancta Maria succurre miseris* composti da Verdelot, Morales, Guerrero e Victoria. Si veda anche BLAZEY, *The use of musical and textual elements of the litany*, pp. 195-198.

⁵⁴ BLAZEY, *The use of musical and textual elements of the litany*, p. 195, nota 22: «Either 'commemorationem' or 'festivitatem' was used, depending on the feast».

⁵⁵ L'Antegnati, secondo il modello bresciano, adotta *proles* in luogo di *fili* (informazione di M. Teresa Rosa Barezani).

pratica madrigalistica, i melismi su una sola sillaba sono di modeste proporzioni, impiegati soltanto quando le parole richiedono particolare rilievo. Il desiderio di valorizzarle e di renderle espressive, è molto simile alla teoria relativa alla traduzione in musica degli «affetti», espressa da Vincenzo Galilei nel *Dialogo*,⁵⁶ pubblicato proprio nello stesso anno in cui vengono date alle stampe le *Sacrae cantiones*.

Nella dedica l'Antegnati dichiara di scrivere musica nel tempo lasciato libero dalla sua principale professione di fabbricante di organi e a proposito delle *Sacrae cantiones* afferma: che questo esercizio non è «stato fatto per ambizione di parer compiuto Musico, ò per mira d'utilità per accrescere il mio havere; ma solo per mio puro diletto, & innato desiderio di giovare in quel ch'io posso al mondo; & per sodisfare à chi di ciò m'addimanda». Come compositore Costanzo conosce bene la tecnica del comporre, ma dal punto di vista inventivo è stato quasi sempre considerato dai suoi contemporanei privo di originalità e fortemente ancorato agli schemi del passato. Dall'osservazione della sola voce di basso a noi pervenuta si può invece rilevare che le *Sacrae cantiones* sono ben caratterizzate: l'espressione degli «affetti», l'utilizzo di un'articolata gamma di possibilità ritmiche, senza tuttavia eccedere dal generale equilibrio dell'intera raccolta, rivelano una personalità artistica degna di attenzione.

All'Antegnati compositore non si possono certo attribuire quei meriti straordinari che i contemporanei gli riconoscevano come organaro: il fatto stesso che questi mottetti non siano stati più ristampati fa pensare che avessero avuto una circolazione molto limitata o non avessero suscitato abbastanza interesse per meritare una ristampa. Tuttavia non mancano a suo riguardo voci di apprezzamento: Ottavio Rossi⁵⁷ riteneva che le sue composizioni organistiche fossero condotte con «grandissimo artificio di scienza non ordinaria» anche se questo artificio appariva poi frutto di una tecnica ritenuta di «stile antico». A sua volta, Leonardo Cozzando,⁵⁸ pur considerandolo «conservatore», gli riconosceva un certo talento compositivo: «Costanzo Antegnati fu celebre non solo per la facitura degli Organi, e peritia nel tasteggiarli, quanto per molte compositioni stampate a Venezia, e ripiene di artificiose cognitioni in quella professione». Ma è soprattutto Luigi Ferdinando Tagliavini che ha per Costanzo compositore parole di elogio per essere stato oltre che l'autore de *L'Arte organica* «al tempo stesso un eminente musicista, compositore dotto, elegante, ricco di fantasia, e certamente anche eccellente esecutore».⁵⁹

⁵⁶ V. GALILEI, *Dialogo della musica antica et moderna*, G. Marescotti, Firenze 1581; rist. a cura di F. Fano, Reale Accademia d'Italia - Tip. Lit. Bollettino, Roma - Milano 1934.

⁵⁷ O. ROSSI, *Elogi historici di Bresciani illustri*, B. Fontana, Brescia 1620, pp. 500-501.

⁵⁸ L. COZZANDO, *Libreria Bresciana*, Rizzardi, Brescia 1694, Parte Prima, p. 264.

⁵⁹ L. F. TAGLIAVINI, *L'arte organaria antegnatiiana e la prassi organistica. Proposta di rilettura dell'Arte organica*, in *Gli Antegnati*, pp. 7-15.

Appendice

Testi delle *Sacrae cantiones* (1581) di Costanzo Antegnati

Nella trascrizione dei testi è stata aggiunta l'interpunzione, quasi completamente mancante e sono state modificate maiuscole e minuscole seguendo i moderni libri liturgici; sono stati aggiunti gli accenti se mancanti ed eliminati quelli, secondo l'uso moderno, ritenuti superflui. La nota tironiana & è stata sostituita con *et* e tutte le abbreviazioni sono state sciolte (es.: ū = um, ē = em, nō = nos, quē = quem, vsq = usque, ecc.). E' stata distinta la grafia fra *u* e *v*. Tra parentesi uncinata sono state integrate le porzioni di testo mancanti nell'unica parte superstite.

n. 1 (p. 1), *Pater noster*

Pater noster, qui es in caelis, sanctificetur nomen tuum. Adveniat regnum tuum: fiat voluntas tua, sicut in caelo, et in terra. Panem nostrum quotidianum da nobis hodie: et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris. Et ne nos inducas in tentationem. Sed libera nos a malo.

n. 2 (p. 2), antifona

*Sapiente filio pater gloriatur
Hoc et in Antonio digne commendatur
Antonius de veritate gaudet.*

n. 3 (p. 3), dalla lettera di san Paolo a Tito, 3, 5

Apparuit benignitas et humanitas Salvatoris nostri Dei; non ex operibus iustitiae, quae fecimus nos, sed secundum misericordiam suam salvos nos fecit.

n. 4 (p. 4), responsorio (solo responso)

Regnum mundi et omnes ornatum seculi contempsi propter amorem domini mei Iesu Christi quem vidi quem amavi in quem credidi quem dilexi.

n. 5 (p. 5), introito (solo antifona)

Resurrexi, et adhuc tecum sum alleluia. Posuisti super me manum tuam alleluia. Mirabilis facta est scientia tua alleluia.

n. 6 (p. 6), sequenza

*Ave verum corpus natum
de Maria virgine,
vere passum immolatum
in cruce pro homine.
Cuius latus perforatum*

unda fluxit sanguine,
esto nobis pręgustatum
in mortis examine.
O dulcis, o pie,
o Iesu fili Mariae.
Miserere mei.

n. 7 (p. 7), responsorio (completo)

Lapidabant Stephanum invocantem, et dicentem: Domine Iesu Christe, accipe spiritum meum: et ne statuas illis hoc peccatum. [V.] Positis autem genibus, beatus Stephanus <clamavit voce magna dicens>: Domine Iesu Christe accipe spiritum meum.

n. 8 (p. 8), antifona

O Sacrum convivium! in quo Christus sumitur: recolitur memoria passionis eius: mens impletur gratia: et futurae gloriae nobis pignus datur, alleluia.

n. 9 (p. 9), graduale

Domine Dominus noster, quam admirabile est nomen tuum in universa terra!
Quoniam elevata est magnificentia tua super caelos.

n. 10 (p. 10), salmo 8, 3

Ex ore infantium <et lactentium> perfecisti laudem propter inimicos tuos: ut destruas inimicum, et ultorem.

n. 11 (p. 11), antifona

Te gloriosus Apostolorum chorus, te Prophetarum laudabilis numerus: te Martyrum candidatus laudat exercitus:
[secunda pars, p. 12]
Te omnes sancti et electi confitentur unanimes: beata Trinitas, unus Deus.

n. 12 (p. 13), antifona

Iste Sanctus pro lege Dei sui certavit usque ad mortem, et a verbis impiorum non timuit: fundatus enim erat supra firmam petram.

n. 13 (p. 14), antifona

Sancta Maria, succurre miseris, juva pusillanimes, refove flebiles: ora pro populo, interveni pro clero, intercede pro devoto femineo sexu: sentiant omnes tuum juvamen, quicumque celebrant tuam sanctam commemorationem.

n. 14 (p. 15), introito (solo antifona)

<Gaudeamus> omnes in Domino, diem festum celebrantes sub honore omnium Sanctorum: de quorum solemnitate gaudent Angeli, et collaudant Filium Dei.

n. 15 (p. 16), introito (solo antifona)

Quasi modo geniti infantes, alleluia: rationabiles, sine dolo lac concupiscite, alleluia, alleluia, alleluia.

n. 16 (p. 17-19), invitatorio e salmo 94

Christus natus est nobis: venite, adoremus.

Venite, exultemus domino: iubilemus Deo salutari nostro: preoccupemus faciem eius in confessione, et in psalmis iubilemus ei.

[Christus natus est nobis: venite, adoremus.]

Quoniam Deus magnus dominus, et Rex magnus super omnes deos: quoniam non repellet Dominus plebem suam, quia in manu eius <sunt omnes fines terrae>, et altitudines montium ipse conspicit.

[Venite, adoremus.]

Quoniam ipsius est mare, et ipse fecit illud, et aridam fundaverunt manus eius; venite, adoremus, et procidamus ante Deum: ploremus coram Domino, qui fecit nos, quia ipse est dominus Deus noster: nos autem populus eius, et oves pascue eius.

[Christus natus est nobis: venite, adoremus.]

Hodie si vocem eius audieritis, nolite obdurare corda, vestra sicut in exacerbatione secundum diem tentationis in deserto, ubi tentaverunt me patres vestri, probaverunt, et viderunt opera mea.

[Venite, adoremus.]

Quadraginta annis proximus sui generationi huic, <et dixi:> Semper hi errant corde: ipsi vero non cognoverunt vias meas, quibus iuravi in ira mea, si introibunt in requiem meam.

[Christus natus est nobis: venite, adoremus.]

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto: sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in secula seculorum. Amen.

[Venite, adoremus.]

[Christus natus est nobis: venite, adoremus.]

n. 17 (p.20-21), inno

Ubi charitas et Amor Deus ibi est.
Congregavit nos in unum Christi Amor.
Exultemus et in ipso iocundemur.
Timeamus et amemus Deum vivum
Et ex corde diligamus nos sincero.
Ubi charitas et Amor Deus ibi est.
Nihil habet et in tenebris
et umbra mortis manet
Nos alterutrum amemus et in die
Sicut decet ambulemus lucis proles.
Ubi charitas et Amor Deus ibi est.
Clamat dominus et dicit clara voce
Ubi fuerint in unum congregati
meum propter nomen simul tres vel dua
et in medio eorum ego ero.
Ubi charitas et Amor Deus ibi est.

Ornella Guidi è laureata in musicologia presso l'Università degli studi di Pavia. Relatrice in corsi di aggiornamenti di didattica della musica e in seminari di storia e analisi musicale, ha insegnato Storia della Musica e Armonia presso la Civica Scuola di Musica di Corsico (Mi) e l'Istituto Musicale "Gaetano Donizetti" di Sesto San Giovanni (Mi).

Ornella Guidi graduated in Musicology at the University of Pavia. Lecturer at courses of retraining in music pedagogy and and seminars of music history and analysys, she taught History of Music and Harmony at civic school of music in Corsico (Mi) and at the musical institutw "Gaetano Donizetti" in Sesto San Giovanni (Mi).