

DANIELE SABAINO – MARCO MANGANI

CONDOTTE MODALI DI MONTEVERDI: IL VESPRO DELLA BEATA VERGINE (1610)

ABSTRACT

L'organizzazione dello spazio sonoro delle composizioni di Monteverdi è stata variamente interpretata negli ultimi cinquant'anni, sia 'dall'interno' che 'dall'esterno' delle categorie modali della tradizione teorica rinascimentale. La sua posizione cruciale, a cavallo tra due secoli che videro uno dei cambiamenti più significativi in materia di tutta la storia musicale dell'Occidente lascia ancora spazio a ulteriori riflessioni. Sulla base degli studi svolti negli anni dai suoi autori, il saggio prende le mosse dall'idea che, anche nel caso di Monteverdi, la prospettiva – almeno iniziale – di uno studio dell'organizzazione sonora della sua opera non possa che essere il concetto di modo (che è qualcosa di diverso dall'idea di 'sistema modale'). Su queste basi, il saggio esamina quindi alcuni aspetti delle condotte modali dei *Vesperae pluribus decantandae* del 1610 per far luce sui seguenti aspetti: (1) se salmi e mottetti si comportino diversamente in relazione all'organizzazione tonale; (2) se e come l'uso dei toni salmodici da un lato ed elementi dell'organizzazione formale come ostinati, bassi passeggiati ecc. influenzino tale organizzazione; (3) se esista una qualche corrispondenza tra le scelte formali e testurali (contrappunto, monodia accompagnata, stile concertante) e l'organizzazione sonora di ciascun brano; (4) se (e, in caso, dove) la dimensione verticale acquisisca una predominanza 'armonica' sopra lo svolgimento delle singole linee orizzontali in contrappunto, e infine (5) se e in che misura le scelte monteverdiane di organizzazione sonoria provochino un rilassamento dei principi modali e lascino intendere altri sistemi organizzativi dello spazio sonoro

PAROLE CHIAVE Musica rinascimentale, Modalità, Analisi musicale, Monteverdi, Vespro della Beata Vergine

SUMMARY

The tonal organisation of Monteverdi's music has been variously interpreted in the last forty years, from inside as well from outside the modal categories of the theoretical Renaissance tradition. However, the author's crucial position at the turn of two centuries that saw one of the most dramatic changes on the matter in the entire history of western music still leaves considerable room for further considerations. On the basis of the studies in the field of tonal organisation previously done by the authors, the essays argues that, also in the case of Monteverdi, at least the starting point of such considerations cannot be anything but the concept of mode (something different from

the concept of ‘modal system’). Starting from this, the essay examines some aspects of the tonal behaviours of Monteverdi’s 1610 *Vesperae pluribus decantandae* in order to understand: (1) if psalms and motets behave differently as far as tonal organization is concerned; (2) if and how the use of psalm tones on the one hand and formal structuring elements such as ostinati, walking-bass, etc. on the other hand impacts on the same organisation; (3) which relationships (if any) exist between Monteverdi’s formal and textural choices (counterpoint, accompanied monody, concertante style, etc.) and the tonal organisation; (4) if there are – and in case, in which points – the vertical dimension assumes an ‘harmonic’ weight predominating over the layout of the single horizontal/contrapuntal lines; (5) if and to what extent Monteverdi’s tonal choices resolve into a general weakening of the modal principles and point towards a different set of tonal criteria.

KEYWORDS Renaissance Music, Modality, Musical Analysis, Monteverdi, Vespro della Beata Vergine



1. Considerazioni preliminari

Per tutti coloro che si occupano dell’organizzazione dello spazio sonoro nella musica medievale e rinascimentale, la rilevazione e l’analisi delle differenti condotte che Monteverdi mette in atto per regolare quel parametro costituisce un’occasione imprescindibile e al medesimo tempo una sfida, per diversi ordini di ragioni. La produzione musicale del grande musicista cremonese, innanzitutto, si pone a cavaliere dei due secoli che videro la più radicale trasformazione dei sistemi di organizzazione dello spazio sonoro di tutta la storia della musica occidentale prima del XX secolo. Il decorso cronologico della sua opera, in secondo luogo, lascia intravedere una possibile linea di sviluppo interno anche a riguardo di quell’organizzazione, debitrice e insieme innovatrice delle convenzioni che sostennero i diversi generi musicali cui il genio di Monteverdi si applicò. Più in generale, infine, gli ultimi decenni hanno visto un imponente fiorire di studi sul tema,¹ con letture storico-metodologiche di segno talvolta opposto e proposte ermeneutiche innovative al punto di mettere in discussione concetti ritenuti inconfutabili sin dagli albori della musicologia, con relativo carico di reazioni e polemiche.²

* Nella stesura del saggio, i §§ 1, 3 e 6 sono di Daniele Sabaino, i §§ 2, 4 e 5 di Marco Mangani.

¹ Rammenteremo i principali e i più funzionali al nostro discorso nel seguito della trattazione.

² Basti ricordare, al momento, la lettura evolucionistico-teleologica che della trasformazione avvenuta tra Cinquecento e Seicento fa Carl Dahlhaus (DAHLHAUS, *Untersuchungen*, qui citate nella traduzione inglese DAHLHAUS, *Studies*), e l’interpretazione storicistica che ne dà invece Bernhard Meier (MEIER, *The Modes*; MEIER, *Alte Tonarten*); oppure la messa in crisi (sin quasi alla negazione dell’esistenza, perlomeno come parametro analiticamente

Abbiamo volutamente definito l'orizzonte e l'oggetto del nostro studio con il sintagma 'organizzazione dello spazio sonoro'³ senza riferimenti a questo o quel sistema storicamente e culturalmente determinato in cui il principio astratto dell'organizzazione sonora si fa concreto in un determinato brano musicale. Con esso intendiamo infatti circoscrivere e definire l'insieme delle strategie e delle tecniche messe in opera da un compositore per ordinare l'insieme discreto delle altezze ottenuto mediante la segmentazione scalare del *continuum* sonoro, e provvedere così l'esecutore e l'ascoltatore di articolazioni strutturali utili a cogliere sia la forma del brano sia la sua tensione verso una meta più o meno predeterminata e/o conseguente la serie delle articolazioni interne. Le logiche sottese a tale organizzazione possono quindi essere molto diverse tra loro – non solo lungo l'asse cronologico, ma, nel medesimo tempo e ambiente, anche in relazione a diversi generi musicali o a preferenze idiosincriche di un compositore –, e possono così risultare in livelli diversi di assetto gerarchico, di coerenza e di coesione interna del materiale sonoro impiegato.

In linea generale, si possono infatti avere sistemi di organizzazione sonora entro cui gli svolgimenti orizzontali e verticali rispondono a una logica di successioni altamente gerarchizzate e tese a una meta predeterminata e prevedibile, come la tonalità armonica; sistemi a strutturazione elevatissima ma degerarchizzata, come la dodecafonia della seconda scuola di Vienna; sistemi a gerarchia e strutturazione interna debole ma a direzionalità terminale comune in genere presagibile, come la modalità della polifonia rinascimentale; o, ancora, sistemi poco strutturati e a gerarchizzazione debolissima in cui la meta finale consegue più lo sviluppo del processo dinamico di composizione che l'aderenza a categorie pre-compositive organiche, come sembra per esempio essere il caso, per esempio, della polifonia del Trecento italiano.⁴

Per quanto riguarda la musica di Monteverdi – dichiariamo da subito – è nostra ferma convinzione che l'orizzonte musicale di osservazione più appropriato (vuoi in generale vuoi per lo specifico dei *Vesperi* su cui si concentra il presente saggio⁵) resti il concetto di 'modo' così come espresso dalla teoria e

pertinente) dell'intera questione della modalità rinascimentale operata in opposizione a Meier da Harold S. Powers (POWERS, *Tonal Types*; POWERS, *Modal Representation*; POWERS, *Is Mode Real?*; POWERS, *Modality as a European Cultural Construct*). Cfr. MANGANI, *Le "Strutture tonali"*.

³ Una perifrasi che preferiamo a 'organizzazione / orientamento tonale' (modellato sull'anglosassone *tonal orientation*) o anche a 'strutture tonali' per via del rimando alla tonalità armonica della *common practice* che connota l'aggettivo italiano 'tonale' assai più del corrispettivo inglese 'tonal'.

⁴ Per quest'ultimo ambito – finora tra i meno studiati anche entro gli studi analitici medievisti – rimandiamo a MANGANI – SABAINO, *L'organizzazione dello spazio sonoro nell'opera di Niccolò del Preposto*.

⁵ CLAUDIO MONTEVERDI, *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ad ecclesiarum choros ac Vesperae pluribus decantandae cum nonnullis sacris concentibus, ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata*, Ricciardo Amadino, Venezia 1610. Per l'analisi e gli esempi utilizziamo l'edizione critica curata da Antonio Delfino MONTEVERDI, *Missa da capella a sei. Vespro della*

rappresentato dalla pratica musicale rinascimentale: qualcosa che a nostro avviso si inquadra certamente nella descrizione che ne ha tracciato Bernhard Meier, ma che al tempo stesso la estende ricomprendendovi tutta la complessità dell'effettiva organizzazione dello spazio sonoro della 'polifonia classica', ben lontana da quel coerente sistema in cui *tout se tient* immaginato dallo studioso tedesco.⁶ In ciò concordiamo (seppur con qualche *distinguo* di cui diremo nel seguito del discorso) con quanto scrive Jeffrey Kurtzman nel suo fondamentale volume *The Monteverdi Vespers of 1610*,⁷ e in fondo – pur nella diversità degli approcci – anche con quanto aveva affermato ancor prima Erich Chafe, allorché, nell'introduzione al suo *Monteverdi's Tonal Language*, aveva rilevato come la musica di Monteverdi «tended intrinsically toward the future but was regulated conceptually by the past» (p. xiv), con il risultato (per usare il commento di Kurtzman al riguardo) di essere al contempo 'imprevedibile e percorsa da una logica affatto percettibile'.⁸

Porre in orizzonte il concetto di modo, d'altro canto, non significa non far tesoro di altre prospettive critiche, fin dove esse sono compatibili con i nostri assunti di fondo e con il rilievo più generale che registra come tutte le indagini finora dedicate all'organizzazione sonora della musica di Monteverdi – salvo le osservazioni di Kurtzman, importanti ma dichiaratamente non sistematiche⁹ – si siano deliberatamente concentrate sui madrigali e su *Orfeo*, e non si siano quindi poste (per non dirne che una) il problema dell'interazione dei toni salmodici con il paesaggio modale (ovvero, nella prospettiva di Harold Powers: il problema dell'interazione tra *essere* un tono e *rappresentare* un modo),¹⁰ con tutto ciò che ne consegue.

Lo specifico in materia degli studi di Meier, di Dahlhaus, di Susan McClary e di Chafe¹¹ è passato in ottima ed essenziale rassegna nel già citato volume di Kurtzman:¹² ciò che ci esime in questa sede dal bisogno di ulteriori sintesi e ci consente di rammentare soltanto quegli aspetti di essi che più facilmente hanno interagito e interagiscono col nostro lavoro e quelli, al contrario, che più difficilmente riteniamo possano consuonare con la nostra impostazione.

Dalle *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* di Dahlhaus raccogliamo innanzitutto l'idea di porre particolare attenzione alla verifica dell'eventuale esistenza, negli snodi cadenzali, di scelte verticali dotate

Beata Vergine, ed. Delfino. Da consultare anche la *performing score* MONTEVERDI, *Vespro della Beata Vergine*, ed. Kurtzman.

⁶ Cfr. la precedente nota 2.

⁷ KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, p. 187: «[Monteverdi's] melodic and harmonic thinking is often derived from the modal system» (*often*, giacché «his frequent cadences introduce functional progressions quite regularly into the mix»).

⁸ KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, p. 195: «The result is both an unpredictability and a perceptible logic».

⁹ KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, pp. 185-188 e 198-201.

¹⁰ Cfr. POWERS, *From Psalmody to Tonality*, p. 281.

¹¹ DAHLHAUS, *Studies*; MEIER, *The Modes*; MCCLARY, *The Transition from Modal to Tonal Organization*; CHAFE, *Monteverdi's Tonal Language*.

¹² KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, pp. 188-199.

di una più o meno marcata autonomia rispetto all'assetto delle linee orizzontali¹³ (senza però sentire poi il bisogno di indagarne la 'funzionalità armonica',¹⁴ giacché ci sembra di poter dare oggi per superata quella concezione che individuava nella musica di Monteverdi una tensione teleologicamente protesa verso il sistema tonale bimodale: una tensione, a onor del vero, che lo stesso Dahlhaus, in punta d'analisi, esclude nei fatti se non nella precomprensione globale).¹⁵

Del sistema analitico di ascendenza schenkeriana di Susan McClary annottiamo invece l'idea che nella musica di Monteverdi possano aversi insistenze¹⁶ su differenti aree sonoriali, che queste aree sonoriali 'altre' entrino in relazione dialettica con le aree sonoriali tipiche del modo di impianto di una composizione, e che questa dialettica possa essere portatrice di senso (ossia avere funzione interpretativo-esegetica del testo intonato, e non solamente funzione strutturale).¹⁷

Di Chafe, infine, abbiamo già citato un passo sintetico che riteniamo perfettamente sottoscrivibile; meno convincente ci sembra invece il procedimento di interpretazione complessiva dello spazio sonoro attuato mediante l'opposizione delle categorie di *cantus durus* e *cantus mollis* combinate con le configurazioni esacordali:¹⁸ ci pare infatti che i modi siano essi stessi strutture

¹³ DAHLHAUS, *Studies*, pp. 94-111 (specialmente 103-104), 139-151.

¹⁴ DAHLHAUS, *Studies*, p. 141: «Tonal harmony depends on the mediation between a given, particular chord progression and the abstract system of fundamental progressions or function [...] But a bass formula represents nothing but itself». Cfr. KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, p. 191: «While Monteverdi uses complete authentic cadential progressions, these are functional only at the cadences themselves, not in the context of system that encompasses all harmonic progressions».

¹⁵ DAHLHAUS, *Studies*, p. 290: «Chordal composition does not, however, imply tonal harmony».

¹⁶ MCCLARY, *The Transition from Modal to Tonal Organization*, p. 56: «The mode may be projected on the structural level through subregions that stress each of the species boundaries separately. These subregions usually are composed of species bounded on one side by one of the principal modal boundaries. Thus, they each emphasize very heavily one of the central pitches of the mode». Quando tali insistenze sono suggellate da procedimenti cadenzali, McClary si spinge sino a parlare di 'tonicizzazione' («I shall call the temporary assertion through full cadence of a pitch other than the final "tonicization"»: *ibid.*, p. 54, nota 44), un termine che preferiamo evitare per ragioni facilmente comprensibili.

¹⁷ Estraneo alla nostra lettura, invece, rimane il criterio analitico che legge la musica di Monteverdi come obbediente a una *Satz* costituita di norma da una discesa dal quinto al primo grado del modo così come espresso in MCCLARY, *The Transition from Modal to Tonal Organization*, pp. 9-10.

¹⁸ CHAFE, *Monteverdi's Tonal Language*, pp. xiii-xiv: «One premise of this study is that the tonal language of the seventeenth century – and Monteverdi's perhaps more than any other – combines its past and its future in changing yet balanced proportions, rather than proceeding in a direct line from one to another. That past is the modal and hexachordal theory of the sixteenth century, which survived well into the seventeenth century in a form that for convenience I will call the "modal-hexachordal" system; the future is, of course, the tonal theory that surrounds the appearance of the cycle of major and minor keys in the early eighteenth century. There is no unassailable reason to prefer the past, to give it logical as well chronological priority. We can choose instead to operate within a larger framework in

‘di primo livello compositivo’, per così dire, e non abbiano quindi bisogno di esprimersi attraverso la mediazione di altre strutture, per di più funzionalmente congegnate per altri scopi. Il problema, semmai, è quello della relazione tra la descrizione teorica di quelle strutture e la pratica compositiva:¹⁹ un problema che a nostro avviso va posto superando la dicotomia tra l’ottimismo *emic* di Meier e il pessimismo *etic* di Powers²⁰ per tentare – come abbiamo già articolato in dettaglio in altre sedi²¹ – una sintesi che dia conto delle sfumature della realtà musicale del secondo Rinascimento che gli opposti estremismi dei due studiosi non consentono invece di osservare dalla giusta distanza.

Da parte nostra, affrontiamo poi la lettura del *Vespro* sostenuti dal concetto di ‘problematicità dei *tonal types*’ che siamo andati sviluppando negli ultimi anni in riferimento ai più classici autori della polifonia cinquecentesca (Palestrina, Lasso, Victoria).²² Con questa stringata affermazione intendiamo esprimere l’idea, che ci pare emergere dal confronto tra la teoria modale cinquecentesca e le prassi compositive coeve, per cui la funzione principale del *tonal type* così come individuata da Harold Powers – ossia quella di *rappresentare* un modo pur non essendo in sé stesso un modo – non è così neutra e univoca come potrebbe apparire a tutta prima. *Tipi tonali diversi*, a nostro avviso, *rappresentano* infatti *modi diversi con differenti gradi di problematicità*: ovvero, *diversi tipi tonali ‘resistono’ in maniera diversa e peculiare alla rappresentazione modale*. I compositori – detto altrimenti e in maniera più discorsiva – paiono cioè comportarsi in maniera diseguale a seconda degli insiemi sonoriali che si trovano di volta in volta a maneggiare (ciascuno dei quali simboleggiato da un determinato *tonal type*): con una diversità, tuttavia, né imprevedibile né casuale, ma al contrario obbediente a logiche ricorrenti e tracciabili – quasi che alcuni insiemi sonori provocassero, come per un riflesso introiettato, risposte compositive più ‘ristrette’ e più aderenti alle descrizioni teoriche di un determinato modo, e altri insiemi lasciassero invece spazio a risposte compositive più ampie, meno facilmente riconducibili ad abitudini per così

which past and future exist simultaneously, as they do in our minds [...] Monteverdi’s music is tonal, not modal, but its versions of tonality are substantially different from those we know from later music. One of the most important differences is the separation of mode from “system” (the basic pitch content as defined by the choice of either *cantus durus* or *cantus mollis*)».

¹⁹ Tant’è che, ad esempio, molte delle caratteristiche dello ‘stile tonale’ di Monteverdi che CHAFE, *Monteverdi’s Tonal Language*, pp. 21-22 ricava dall’analisi di *Cruda Amarilli* e sintetizza «from the standpoint of the G tonality» potrebbero essere tranquillamente invocate a sostanziare un’interpretazione pienamente *modale* del medesimo brano.

²⁰ Facendo tesoro al riguardo, fra l’altro, della compresenza, nella prassi e nella teoria del Rinascimento, di una possibile doppia comprensione/applicazione del concetto di modo, così come ha ipotizzato Frans Wiering (WIERING, *Internal and External Views*).

²¹ Cfr. la nota seguente.

²² Cfr. MANGANI – SABAINO, *Tonal Types*; SABAINO, *Lasso’s Motets*; SABAINO – MANGANI, *Tonal space Organization*, pp. 93-125; MANGANI, *L’organizzazione dello spazio sonoro nelle “Canzonette a tre voci ... Libro secondo” di Giuliano Paratico*, pp. 600-620; MANGANI – SABAINO, *Modality as Orthodoxy and Innovation*.

dire normalizzate e dunque meno facilmente inquadrabili nella tradizione della teoria modale dell'epoca.²³

Questo strumento concettuale, a nostro modo di vedere, rende (fra l'altro) meno cogente anche la necessità di quel superamento della terminologia modale che di norma viene ritenuto pressoché indispensabile per dar pieno conto delle diverse fattispecie dell'organizzazione sonora monteverdiana e che Jeffrey Kurtzman ha compendiato nella formula «to speak of Monteverdi's music in modal terms it is at times valid, at times difficult, and sometimes anachronistic».²⁴ Pur non escludendo *a priori* che la decodificazione tonale della musica di Monteverdi possa abbisognare di nuovi strumenti anche linguistico-espositivi, riteniamo infatti che buona parte degli 'anacronismi' modali che è possibile rintracciare in essa altro non siano che la (estrema?) conseguenza della molteplicità delle condotte modali della polifonia classica che la nostra interpretazione 'problematica' dei *tonal types* cerca di illustrare *entro* e non *oltre* o *fuori* il panorama modale dell'epoca.

Se, come e quanto quella problematicità sia ravvisabile anche nella musica del *Vespro* è dunque l'oggetto di questo studio, che si pone inoltre l'obiettivo di indagare (1) se vi siano differenze di condotta 'tonale' tra salmi e mottetti; (2) quale influenza abbiano i toni salmodici sull'organizzazione e sulla 'tenuta modale' complessiva dei brani; (3) se e quanto altri elementi di strutturazione formale influiscano sulle scelte di organizzazione sonora; e infine (4), come già anticipato, se esistano, e in quali punti, specifici aggregati verticali dotati di una più o meno marcata autonomia rispetto all'assetto delle linee orizzontali.

2. L'orizzonte modale di Monteverdi e i mottetti dei *Vespri*

Per introdurre il merito di qualunque analisi modale – specialmente di quei brani dei *Vespri* che non hanno relazioni con melodie liturgiche preesistenti – è quindi necessario considerare innanzitutto quale prospettiva possa essere stata il riferimento di Monteverdi al riguardo, se la teoria tradizionale degli otto modi ecclesiastici o la più recente concezione dei dodici modi introdotta

²³ Gli insiemi sonoriali che permettono di ravvisare più facilmente una rappresentazione modale (ossia quelli nei quali le condotte musicali coincidono quasi costantemente con le descrizioni/prescrizioni dei teorici e che dunque hanno una problematicità 'di grado 0') corrispondono, allo stato attuale della nostra ricerca (tuttavia ancora *in progress*) ai *tonal types* ♭-F e ♭-G (in chiavi naturali e in chiavette) e ♯-c₁-G; quelli nei quali le discrepanze fra teoria e prassi cominciano a essere sensibili ('problematicità di grado 1') ai tipi tonali ♯-C, ♯-D, ♯-E e ♯-g₂-G; quelli problematici 'in grado 2' – che presentano in quasi egual misura elementi di conformità e di disparità rispetto alla teoria coeva –, infine, ai *tonal types* ♭-D, ♯-A e ♭-A.

²⁴ KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, p. 187 – un'affermazione che l'autore completa con lo speculare rilievo per cui «To describe his music in functional harmonic and tonal terms is also at times appropriate but it often anachronistic» e che ben esprime, tramite i differenti avverbi «sometimes» e «often», il peso relativo dei due possibili anacronismi.

da Glareano e recepita, in Italia, essenzialmente attraverso l'esposizione di Zarlino.²⁵ Claudio, com'è noto, non sembra aver mai fatto ricorso all'ordinamento modale per organizzare internamente una collezione vuoi sacra vuoi secolare,²⁶ né aver mai utilizzato titoli o introdotto didascalie utili a dirimere direttamente la questione. Con tutto ciò, indizi sufficientemente probanti si possono ricavare dalla celeberrima *Dichiarazione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi madrigali* con la quale il fratello Giulio Cesare suggellò la stampa degli *Scherzi Musicali* del 1607:²⁷ verso la fine di essa, infatti, per rintuzzare le critiche alle presunte incongruità modali rilevate da Artusi in *O Mirtillo*, Giulio Cesare rimanda alle commistioni dei madrigali *Nasce la pena mia* e *Quando, signor, lasciaste* (il primo di Alessandro Striggio,²⁸ il secondo di Cipriano de Rore²⁹) e cita esplicitamente la comparsa, in essi, dei modi decimo e undicesimo,³⁰ accettando in tal modo implicitamente anche la prospettiva 'zarliniana' sullo sfondo della quale si muovono le critiche di Artusi. E poiché la voce di Giulio Cesare è, in quel frangente, la voce di Claudio, possiamo dunque assumere con un buon grado di sicurezza critica una familiarità anche di quest'ultimo con il 'sistema' a dodici modi – una familiarità che, assai probabilmente, gli fu trasmessa negli anni di apprendistato dal suo maestro Marc'Antonio Ingegneri, l'esame della cui musica permette di arguire un'eguale dimestichezza con quel sistema³¹

²⁵ Sul rapporto tra Zarlino e Glareano e sulle ragioni per le quali il primo nominò il secondo solamente nei tardi *Sopplimenti musicali* (ZARLINO, *Sopplimenti musicali*, p. 8) – ossia solamente dopo che la derivazione fu resa manifesta in GALILEI, *Dialogo [...] della musica antica et della moderna*, vedi per esempio p. 72) – cfr. WIERING, *The Language of the Modes*, p. 37.

²⁶ Cfr. l'elenco delle collezioni polifoniche ordinate modalmente in WIERING, *The Language of the Modes*, pp. 265-296.

²⁷ *Scherzi musicali a tre voci di Claudio Monteverde, raccolti da Giulio Cesare Monteverde suo fratello, & novamente posti in luce, con la Dichiarazione di sua lettera che ritrova stampata nel Quinto libro dei suoi Madregali [...]*, Ricciardo Amadino, Venezia 1607 (ed. critica MONTEVERDI, *Scherzi musicali a tre voci*, ed. Dobbins). Testo della *Dichiarazione* anche in MONTEVERDI, *Lettere, dediche e prefazioni*, pp. 393-404.

²⁸ *Di Alessandro Striggio gentilhuomo mantovano servitore dell'illustrissimo Conte de Medici duca di Firenze e di Siena il Primo libro de Madrigali a sei voci novamente per Antonio Gardano con nova giunta ristampato*, Angelo Gardano, Venezia 1560 (RISM B/1 1560²²), n° 2 (edizione moderna STRIGGIO, *Il primo libro de Madrigali a sei voci*, ed. Butchart, pp. 13-20).

²⁹ *Di Cipriano De Rore il quarto libro di madregali a cinque voci con uno madrigale a sei et uno dialogo a otto* (RISM B/1 1557²³), n° 7 (edizione moderna DE RORE, *Opera omnia*, ed. Meier, vol. 4 *Madrigalia 3-8 vocum*, pp. 96-100).

³⁰ «[...] Nasce la pena mia del Eccel. Striggio, l'armonia del qual canto (nella prima pratica considerata) ben si può chiamar divina; non sarebbe una chimera, essendo fabricata sopra d'un Tuono che consta di primo, di ottavo, di undecimo e di quarto? Il Madregale del Divino Cipriano Rore, Quando Signor lasciaste, che incomincia nel undecimo nel mezzo scorre nel secondo, e decimo, e la fine conclude nel primo e la seconda parte nel ottavo; non sarebbe stata questa di Cipriano a vanitate ben leggera [...]». Sulle maniere in cui le pratiche descritte dal fratello si riflettano nella composizione monteverdiana, cfr. POWERS, *Monteverdi's Model for a Multimodal Madrigal*.

³¹ SABAINO, *La modalità come strumento esegetico*. Sugli usi modali di Ingegneri l'autore ha inoltre in preparazione uno studio apposito nel quale (diversamente da PAGET, *Monteverdi as "Discepolo"*) si assume che il maestro di Claudio avesse una coscienza 'interna' del

Da questo punto di vista, ci sembra così che le letture fin qui proposte, per esempio, di un mottetto apparentemente cangiante come *Nigra sum*³² necessitino per lo meno di alcune considerazioni integrative. Partendo da una prospettiva teorica zarliniana, innanzitutto, non v'è alcun motivo per attendersi una particolare rilevanza della corda Do nell'ambito dell'ottavo modo (ambito plagale chiaramente stabilito dall'*exordium* del brano): com'è noto, infatti, nell'esposizione del teorico chiozzotto né le *repercussae* come tali né le *differentiae* del «*saeculorum*», così importanti nella tradizione degli otto modi da Aaron in poi,³³ giocano alcun ruolo nella definizione dei gradi cadenzali privilegiati di un modo: il prevalere della prospettiva pseudo-classica³⁴ (o, per dirla con Wiering, della prospettiva 'interna') determina al contrario la drastica posizione secondo la quale le corde privilegiate sono da calcolarsi matematicamente a partire da ciascuna ottava modale sulla base dei criteri della media armonica e della media aritmetica, cosicché le cadenze principali di un modo cadono sempre, oltre che sulla *finalis*, sul terzo e quinto grado sopra quest'ultima, indipendentemente dall'ambito autentico o plagale del modo stesso.³⁵ L'unica questione in certa misura aperta riguarda semmai il registro della cadenza alla quinta, che in un modo plagale come l'ottavo, per esempio, dovrebbe collocarsi una quarta sotto la *finalis* anziché una quinta sopra.³⁶ una distinzione, però, che, se ha senso nell'ambito della polifonia che costituisce il repertorio di riferimento per le teorizzazioni zarliniane, ne ha molto meno in una composizione monodica come *Nigra sum*. E sebbene la pratica compositiva si muova naturalmente in una molteplicità di direzioni che rendono la questione delle mete cadenzali dei brani in settimo/ottavo modo ben più complessa della descrizione di Zarlino – e sebbene la composizione successiva a Zarlino abbia inevitabilmente subito l'influenza dalle sue riflessioni, specie negli ambiti geografici su cui le *Istitutioni* ebbero più diretta presa –, non si può comunque dimenticare che la scarsa distinzione tra i gradi cadenzali dell'autentico e del plagale costituisce il grado di problematicità specifico del *tetrardus* sul versante sia della teoria sia della prassi, come risulta chiaro

sistema modale di stampo dodecacordale mutuata da Zarlino, e non ottacordale riferibile al *Ragionamento di musica* di Pietro Pontio (cfr. nota 41).

³² MEIER, *Zur Tonart der Concertato-Motetten*; KENDRICK, "Sonet vox tua in auribus meis"; KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, pp. 308-324. Testo musicale MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, pp. 325-327.

³³ Cfr. per esempio MEIER, *The Modes*, pp. 335-344 (346-354 dell'edizione italiana); COLLINS JUDD, *Reading Renaissance Music Theory*, pp. 60-68.

³⁴ Ossia della spiegazione del concetto di modo come risultante dalla combinazione di una specie di quarta e una specie di quinta (con la collocazione della specie di quarta come differenziale tra la forma autentica e la forma plagale di ogni coppia modale fondata su un'identica *finalis*), che è ormai la maniera normale con la quale i teorici del Rinascimento descrivono la fenomenologia dei singoli modi. La definizione 'pseudo-classica', opposta a 'ecclesiastica' (la determinazione del modo sulla base della *finalis* e di archetipici melodici e formule), risale a STEGLICH, *Die Quaestiones in Musica*, pp. 124-162, ed è divenuta d'uso comune grazie a MEIER, *The Modes*, pp. 36-46 (23-33 dell'edizione italiana).

³⁵ ZARLINO, *Le Istitutioni Harmoniche*, pp. 308-310 e 320-335.

³⁶ Cfr. MEIER, *The Modes*, pp. 124-140 (116-132 dell'edizione italiana).

consultando per l'una financo un ortodosso del sistema degli otto modi quale fu Pietro Pontio,³⁷ e per l'altra osservando alcune abitudini palestriniane già notate da Meier³⁸ e confermate per altra via dai nostri studi.³⁹ Ne consegue che, nel *Nigra sum*, il soffermarsi della voce sulla corda Re in corrispondenza delle parole «tempus putationis advenit»⁴⁰ non dovrebbe esser caricato di eccessivo significato:⁴¹ si tratta semplicemente della scelta più ovvia sulla base di una concezione 'zarliniana' della divisione dell'ottava modale.

È pur vero che *Nigra sum* presenta un caso evidente di *mixtio* con l'autentico (su cui torneremo tra un attimo):⁴² non ci pare tuttavia che tale spostamento di ambito possa esser considerato come definitivo, né che sia tale da rendere problematica l'attribuzione del brano all'ottavo modo.⁴³ L'unico

³⁷ PONZIO, *Ragionamento di Musica*, pp. 117-121, in particolare 117: «Dell'Ottavo Tuono [...] Le cadenze principali, & terminate saranno l'istesse che del Settimo Tuono [...] Vero è, che il diligente compositore piglierà per cadenza principale la corda di C sol fa ut; acciò sia meglio conosciuto e distinto detto Tuono dal Settimo, per essercorda, che fa la medietà del salmo di detto Tuono».

³⁸ MEIER, *The Modes*, p. 135: «We must not neglect to mention a peculiarity of Palestrina's [...] the provenance of this peculiarity, as well as its geographical and chronological extension, will have to be explained in the future by special studies. Palestrina used Mode 8 rather seldom, but in Mode 7 he often employed the cadence on c as the second highest in modal rank».

³⁹ Cfr. MANGANI – SABAINO, *Tonal Types*, p. 237 (circa gli usi palestriniani) e SABAINO *Lasso's Motets*, pp. 49-50 (circa le abitudini di Lasso): due conferme convergenti che dimostrano, a nostro avviso, come quanto intravisto da Meier non sia una peculiarità stilistica propria di Palestrina, ma un tratto intrinseco dei *tonal types* ♯-G.

⁴⁰ MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, pp. 326-327, bb. 47-54.

⁴¹ In direzione fortemente allegorica, per esempio, va la lettura di KENDRICK, "Sonet vox tua in auribus meis", p. 109: la frase *tempus putationis advenit* «was taken in contemporary exegesis as referring to the passing of the old Law and the coming of the new Law through the Incarnation of Christ (in Marian terms, the Annunciation). In this sense, Monteverdi's highlighting of the *tempus putationis* phrase by its suspension on the recitation tone of the mode [7] (over a descending bass) is analogous to the public proclamation and ritual recreation of the Incarnation and Redemption, namely the Elevation of the Host at the Mass. The repetition of the melodic gesture [...] is of course paralleled by the double Elevation (of the bread and the wine) during the Canon of the Mass» – una lettura allegorica che porta fra l'altro l'autore a ipotizzare che *Nigra sum* non fosse stato originariamente concepito come brano sostitutivo di un'antifona della liturgia vespereale bensì come un mottetto per l'elevazione (e pertanto da mettere in relazione non al *Vespro* ma alla Messa *In illo tempore* pubblicata nella stessa raccolta).

⁴² KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, pp. 311-313. MEIER, *Zur Tonart der Concertato-Motetten*, p. 361 ritiene invece che il mottetto sia in ottavo modo commisto col sesto: un'interpretazione che già KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, *ibid.*, qualifica come «anachronistic and fallacious in its rigid definition of mode according to interval structure».

⁴³ Lascia invece aperta la possibilità KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, p. 317: «Whereas the first part of the piece emphasized the plagal octave *d-d'*, making only occasional incursion into the *d'-g'* tetrachord above, from bar 34 to the end of the melodic motion is centred around the authentic *g-d'* pentachord. The pentachord recedes somewhat into the structural background in bars 34-46, with their chromatic alterations, several escapes to *e'*, and one foray to *f'* (bar 40), but emerges triumphantly into the foreground in bars 47-55. What differentiates the use of *d'* as reciting tone from bar 38 to the end is from its role at the beginning of the motet as a starting note for pentachord descends is that *d'* is

punto nel quale il brano arriva davvero a fondere l'ambito autentico con il plagale, percorrendo un'ampia scala ascendente compresa tra il Do₃ e il Sol₄,⁴⁴ corrisponde infatti alla prima occorrenza dell'esortativo «Surge»,⁴⁵ una mo-venza di cui è perfino pleonastico sottolineare l'intento 'madrigalistico'; trascorrendo poi dall'osservazione del singolo passo alla considerazione delle condotte cadenzali nel loro complesso, si nota come, ancora una volta, Monteverdi ricomprenda la pittura della singola parola in un afflato esegetico di portata più ampia. Dopo aver stabilito con chiarezza l'ottavo modo con l'*exordium* del brano, difatti, egli indirizza il piano cadenzale dapprima alla corda La (più debole, nello specifico contesto modale) a chiusura del primo periodo testuale,⁴⁶ e poi per tre volte alla corda più pertinente Do.⁴⁷ Quest'ultimo suono (all'ottava inferiore) costituisce quindi il punto di partenza della scala appena ricordata; in quell'episodio, però, si verifica complessivamente ben altro che il semplice madrigalismo in corrispondenza di «surge»: le due occorrenze consecutive dell'esortativo configurano di fatto anche un progressivo ripristino della *finalis* dopo le deviazioni a La e a Do – un ripristino attuato in prima istanza tramite una cadenza alla quinta del modo, a chiusura del primo «surge»,⁴⁸ e successivamente, con una forza articolante accresciuta dalla successiva pausa, alla *finalis* Sol sulla ripetizione del medesimo imperativo.⁴⁹ Proprio in corrispondenza della reiterazione verbale, d'altro canto, la voce delinea con chiarezza il tetracordo inferiore dell'ottava plagale Re-Re divisa a Sol, ristabilendo così (a interlocutore del dialogo già mutato⁵⁰) non solo la *finalis*, ma anche la più precipua delle caratteristiche dell'ottavo modo, ovvero l'*ambitus* plagale:

now the appropriate reciting tone for the authentic octave of the *tetrardus*. In other words, the initial tension in the use of *d'*, contrasting with the expected eight-mode reciting tone of *c'*, has been resolved».

⁴⁴ Distinguiamo le diverse ottave in conformità alla cosiddetta 'notazione scientifica' (*Scientific Pitch Notation*) stabilita nel 1939 dalla *Acoustical Society of America*, nella quale il Do centrale è marcato C₄.

⁴⁵ MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, p. 326, bb. 27-31.

⁴⁶ Su «*Filiae Ierusalem*»: MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, p. 325, b. 14.

⁴⁷ «*Ideo dilexit me Rex, et introduxit in cubiculum suum et dilexit mihi*»: *ibid.*, pp. 325-326, bb. 20, 23 e 26.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 326, b. 31.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 326, b. 34.

⁵⁰ KENDRICK, «*Sonet vox tua in auribus meis*», pp. 108-111 ritiene invece che l'avvicendamento tra le parole che la sposa pronuncia in voce propria e *in voce sponsi* sia marcato più distintamente dalla cesura modale costituita dalla cadenza della b. 26, punto di separazione tra l'ottavo modo delle misure precedenti e il settimo modo con *ambitus* Do₃-Do₄ (esteso nelle bb. 29-30 anche al pentacordo superiore Do₄-Sol₄) delle battute seguenti.

Esempio 1. Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine: Nigra sum* (bb. 26-37)

The image shows two systems of musical notation for the vocal and basso continuo parts of Monteverdi's 'Nigra sum'. The first system (measures 26-30) shows the vocal line (T.) starting with a rest, followed by notes for 'hi: «Sur - - - ge'. The basso continuo line (B.G.) provides a harmonic accompaniment. The second system (measures 31-35) continues the vocal line with 'sur - ge sur - ge sur - ge, a - mi - ca, sur - ge'. The basso continuo line continues with a similar accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

A quel punto, il *tetrardus plagalis* così riconfermato si può dire non venga più realmente messo in discussione, giacché per un verso le successive occorrenze di «surge», per quanto forzano lievemente all'acuto l'ambito dell'ottavo modo, non giungono mai a toccare il Sol₄, e per un altro verso il pentacordo Sol₃-Re₄ delineato dalla recitazione conclusiva è da considerarsi modalmente neutro, dal momento che la determinazione della natura autentica o plagale del modo non dipende dalla specie di quinta ma dalla posizione, all'acuto o al grave, della corrispettiva specie di quarta. *Nigra sum*, in conclusione, a nostro avviso può dunque esser considerato come un brano in ottavo modo la cui interna *mixtio*, motivata da evidenti ragioni di *pictura verbis*, non configura nessuno stabile dislocamento verso l'ambito autentico.

Su un piano più generale, le caratteristiche modali del mottetto non sembrano quindi essere particolarmente difformi da quanto è dato osservare nella tradizione musicale dei decenni precedenti – una tradizione dalla quale non ci pare si discostino neppure le condotte dei rimanenti *concerti*.⁵¹ *Pulchra es*,⁵² concepita anch'essa nel tipo tonale \flat -G, condivide infatti con *Nigra sum* la prevalenza dell'ambito plagale che, a parte una breve escursione a toccare il Sol₄ alla b. 28 (e il Fa₄ alla b. 32) – in contesti non cadenzali – non oltrepassa di norma il Mi₄ e non definisce perciò mai una vera *mixtio* con l'ambito autentico, attestandosi così saldamente nel dominio dell'ottavo modo per l'intera lunghezza del brano.⁵³ Altrettanto plagale (e quasi da manuale) è quindi

⁵¹ Si veda l'analisi di KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, pp. 325-343.

⁵² MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, pp. 349-352.

⁵³ KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, p. 330 intende molto acutamente come ragione dello sbracciamento dell'ambito verso l'acuto la contrapposizione testuale tra gli aggettivi *pulchra, suavis e decora* delle bb. 1-26 e «the second set of attributes of the *sponsa – terribilis ut castrorum acies ordinata* – which are opposit in character [...] whether considered in their literal meaning or in the allegorical terms of the virtues of Mary on the one hand and the Apocalyptic vision of the heavenly host on Judgement Day on the other». Proprio per questo, tuttavia, riteniamo che il fenomeno resti per così dire 'in superficie', senza intaccare la modalità plagale di fondo (confermata del resto dalla cadenza a Do della b. 37) e dunque senza necessità di invocare commistioni strutturali con il settimo modo.

l'ambito di *Duo Seraphim*,⁵⁴ questa volta in \flat -G e dunque immediatamente riferibile al secondo modo trasposto *per be molle*: una scelta di cui già Meier aveva sottolineato la portata simbolica, che eguaglia il modo d'impianto al numero dei serafini cantanti;⁵⁵ Kurtzman, dal canto suo, annota una commistione col primo modo non trasposto in corrispondenza delle parole «Pater, Verbum et Spiritum Sanctum»,⁵⁶ facilmente ottenuta mantenendo l'ambito Re^2 - Re^3 e mutando la *proprietas* da *cantus mollis* a *cantus durus* tramite l'uso esteso del $\text{Si}\sharp$ nelle fioriture scalari;⁵⁷ nel qual caso lo slittamento potrebbe assumere valenza egualmente simbolica, esprimendo la fede nella realtà – nell'«autenticità» – della Trinità, la Tri-Unità che dà testimonianza in cielo. Saldamente in primo modo *suo naturali loco* (\sharp -D) si attesta infine *Audi coelum*,⁵⁸ pur con qualche minima escursione d'ambito (specialmente verso il grave) e nonostante il peso che assume in esso per un certo tratto la cadenza a Do.⁵⁹

Stanti tali conformità di fondo alla tradizione modale dell'ultimo Cinquecento, diviene allora particolarmente interessante osservare se e quanto esse interessino anche la scrittura più direttamente legata alle convenzioni della monodia liturgica.

3. L'organizzazione sonoriale dei brani su canto fermo

3.1. I salmi e i Magnificat

Affrontiamo l'argomento a partire dall'osservazione dell'elemento più macroscopico della costruzione delle composizioni più ampie della raccolta, ossia il rapporto che intercorre, all'interno di ciascun brano, tra il tono salmodico di volta in volta impiegato e l'organizzazione complessiva dello spazio sonoro.⁶⁰

Dal punto di vista teoretico, la differenza tra modo e tono salmodico può configurarsi come la differenza che intercorre tra un insieme di parametri

⁵⁴ MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, pp. 377-385.

⁵⁵ MEIER, *Zur Tonart der Concertato-Motetten*, p. 365. Monteverdi condivide il ricorso simbolico al secondo modo con altre intonazioni del medesimo testo: *ibid.*, p. 367, nota 13.

⁵⁶ MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, pp. 381-382, bb. 53-60.

⁵⁷ KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, p. 333 («This change of mode is underscored by a repeated V-I cadential progression in the bass to D»). Questi sono i casi nei quali la prospettiva adottata in CHAFE, *Monteverdi's Tonal Language* dà i frutti di lettura più plausibili.

⁵⁸ MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, pp. 430-448.

⁵⁹ MEIER, *Zur Tonart der Concertato-Motetten*, p. 364: «Von nun an – d. h. nachden die Hauptkadenzen des 1. Modus hinreichend oft un deutlich vorgebracht worden sind, gewinnt die „Clausula peregrina“ c' an Bedeutung, indem sie jetzt für längere Zeit zum Rang einer Phrasen-Schlusskadenz aufsteigt».

⁶⁰ Che l'utilizzo sistematico dei toni salmodici sia il tratto distintivo più evidente della raccolta è del resto dichiarato dalla stessa stampa dei *Vesperi*, che, nel libro-parte del *Bassus Generalis* pone in capo al *Domine ad adiuvandam* l'indicazione «*Vespro della B. Vergine, composto sopra canti fermi*» (facsimile in MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, p. 172).

teorici che trovano varia ed eterogenea concretizzazione nella pratica musicale (il modo) e una linea melodica invece ben definita e standardizzata (il tono).⁶¹ La configurazione complessiva dei toni rimase sempre saldamente ancorata all'*octoechos* e non risentì mai delle rivisitazioni di Glareano e di Zarlino (neppure quest'ultimo, che pure pose ogni sforzo per 'dimostrare' come i nuovi modi di La e di Do siano sempre stati in uso anche nella monodia liturgica,⁶² si sentì infatti in dovere di proporre 'toni salmodici' per questi ultimi). I *Vespri* intonano così i cinque salmi di rito utilizzando rispettivamente il quarto, l'ottavo, il secondo, il sesto e il terzo tono, mentre i due *Magnificat* ricorrono entrambi alla medesima formula di primo tono:⁶³

Salmo 109, *Dixit Dominus*: tono IV

Salmo 111, *Laudate Pueri*: tono VIII

Salmo 121, *Laetatus sum*: tono II

Salmo 125, *Nisi Dominus*: tono VI

Salmo 146, *Lauda Ierusalem*: tono III

Cantico *Magnificat*: tono I.

L'elemento più caratteristico dei toni salmodici (sebbene non di tutti) è la presenza di più *differentiae* in funzione di *terminatio* del secondo emistichio della formula, onde consentire un più facile riattacco dell'antifona che precede e segue ogni salmo nel contesto dell'Ufficio Divino.⁶⁴ Agli inizi del Seicento, e al netto di eventuali pratiche locali, le *differentiae* in uso per i toni impiegati da Monteverdi erano un numero ormai limitato, come risulta dalla Tavola 1. Tra esse Monteverdi (così come la maggior parte degli autori del tempo)⁶⁵ sceglie le più comuni e quelle in cui la nota conclusiva della *differentia* coincide con la *finalis* del relativo modo (ciò è vero in assoluto per i primi quattro salmi; l'ultimo, *Lauda Ierusalem*, prevede una conclusione su La la cui interpretazione monteverdiana merita qualche parola specifica di commento, così come la maniera di trattare il quarto tono del *Dixit Dominus* d'apertura: sull'uno e sull'altro salmo torneremo pertanto nel seguito della trattazione).

⁶¹ Cfr. per esempio POWERS, *From Psalmody to Tonality*, p. 289. Per un'introduzione generale ai toni salmodici della tradizione occidentale vedi quindi CONNOLLY, *Psalm*, pp. 454-457.

⁶² Cfr. MANGANI – SABAINO, "Modo Novo" or "Modo Antichissimo"?, pp. 37-38.

⁶³ MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, pp. 299-324 (*Dixit*); 328-348 (*Laudate*); 353-376 (*Laetatus*); 386-429 (*Nisi*); 449-466 (*Lauda*); 516-566 (*Magnificat* concertato a 7) e 567-608 (*Magnificat* a 6). Per la numerazione dei salmi seguiamo l'uso della Vulgata, come di norma nelle trattazioni liturgiche.

⁶⁴ La voce «Psalm» citata in nota 61 riepiloga a p. 458 le *differentiae* che si ritrovano nel codice F.160 della Cathedral Library di Worcester (facsimile *Antiphonaire monastique*); manca a tutt'oggi uno studio complessivo sulla loro evoluzione e sulle loro varianti cronologiche e geografiche. Per una testimonianza più vicina all'epoca di composizione dei *Vespri* si veda per esempio GUIDETTI, *Directorium chori*, pp. 560-566.

⁶⁵ KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, p. 232, nota 15: «In most polyphonic settings of psalms and Magnificat of the 16th and 17th centuries, the most common set of *differentiae* are used, creating a standard cadence for each of the tones».

Tavola 1. *Toni salmodici e differentiae in G. Guidetti, Directorium chori (Roma 1582; edizione consultata GUIDETTI, Directorium chori) e nei Vespri (l'elenco comprende solamente i toni utilizzati nei Vespri).*

Toni	<i>Differentiae</i>	Scelta di Monteverdi
1	Re (2), Fa (1), Sol (1), La (1)	la prima a Re
2	Re (1)	
3	La (2), Sol (2)	la prima a La
4	Mi (1), Fa (1), Sol (1)	Mi
6	Fa (1)	
8	Sol (1), Do (1)	Sol
1	Re (2), Fa (1), Sol (1), La (1)	la prima a Re

Ciò consente – a nostro modo di vedere – una sorta di piena ‘modalizzazione’ degli stessi toni, in grazia della quale ciascun salmo si affranca per così dire dalla gabbia del *cantus firmus* che pure lo pervade strutturalmente per divenire una composizione autonomamente leggibile in prospettiva modale (una situazione, *en passant*, che forse porta anche acqua al mulino di chi ritiene che la concezione dei *Vesperi* sia avvenuta senza riguardo a un *set* pre-determinato di antifone da concordare modalmente con ciascuno⁶⁶).

Una lettura del genere, se corretta, ha a nostro parere alcune conseguenze di rilievo. La prima, più limitata, è un’ulteriore conferma che l’orizzonte modale è (ancora) il più pertinente per l’interpretazione dell’organizzazione dello spazio sonoro della musica (quanto meno sacra) di Monteverdi,⁶⁷ entro la quale le avvisaglie di organizzazioni tonali seriori sono da considerare appunto tali: prefigurazioni non sistemiche da non sovrastimare (come abbiamo già notato citando Jeffrey Kurtzman)⁶⁸ né in relazione all’evoluzione del complesso della modalità né ai fini della catalogazione dei mezzi di cui l’autore si vale per la strutturazione della sua musica (per la quale, come vedremo nel § 4, la sintassi dell’organizzazione formale ha peso forse persino maggiore). La seconda, più generale, riguarda la relazione tra modi e toni nel contesto del passaggio (tutt’altro che ‘evolutivo’) che segna le tappe verso la definizione e la sedimentazione della tonalità armonica: una relazione che (come hanno ben illustrato dapprima Harold Powers e in seguito Michael Dodds e Gregory Barnett⁶⁹) trova il terreno di coltura più fertile e più produttivo nella musica

⁶⁶ Una sintesi delle discussioni al riguardo si può leggere in KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, pp. 56-78.

⁶⁷ Se e quanto il discorso possa estendersi anche alla musica profana, oltre le differenti interpretazioni di cui al § 1, è discusso in MANGANI – SABAINO, *Monteverdi’s Modal Conduct*.

⁶⁸ Cfr. sopra, nota 27.

⁶⁹ POWERS, *From Psalmody to Tonality*; DODDS, *Tonal Types and Modal Equivalence*; BARNETT *Tonal Organization*; DODDS, *Plainchant at Florence’s Cathedral*; DODDS, *La modalità dal Tardo Cinquecento*; BARNETT, *Bolognese Instrumental Music*, pp. 245-292.

strumentale e nelle prassi dell'*alternatim*, non nei generi della musica vocale per la liturgia; la quale – per lo meno ancora per gran parte degli anni dell'attività produttiva monteverdiana – sembra continuare a trovare il proprio baricentro nella teoria modale d'ascendenza (specialmente) zarliniana, più che nelle convenienze delle *psalm-tone tonalities* che affondano le loro radici, in ultima analisi, nei trattati 'pratici' di Banchieri.⁷⁰ L'una e l'altra considerazione, tuttavia, abbisognano di argomentazioni che non è possibile svolgere in questa sede; ci accontentiamo quindi per il momento della loro segnalazione, e proseguiamo il discorso sui *Vesperi*.

Le strategie che Monteverdi adotta per ottenere la 'modalizzazione' a cui abbiamo accennato sono diverse, ma possono ricondursi in linea di massima a due principali: l'utilizzo di trasposizioni del tono salmodico e il disassamento cadenzale tra la *terminatio* del tono e la conclusione della sezione musicale che la contiene.

Esempio 2. Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine: Laudate Pueri* (bb. 121-157)

The image shows a musical score for the vocal parts of 'Laudate Pueri' from Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine*. The score is written for eight parts: C (Cantus), SEXT. (Sextus), A. (Alto), SEPT. (Septimus), T. (Tenor), Q. (Quintus), B. (Bass), [S.P.] (Soprano Part), and B.G. (Basso Grande). The music is in common time (C) and begins with a 'cum' marking. The lyrics are: 'prin - ci - pi - bus po - pu - li su -'. A measure number '125' is indicated above the C part. The Q. part is mostly silent, indicated by a series of horizontal lines.

⁷⁰ In primo luogo BANCHIERI, *L'organo suonarino*, e quindi le varie edizioni della costellazione della *Cartella musicale* (BANCHIERI, *Cartella ovvero regole utilissime; La Cartella; Cartella musicale; Cartellina del canto fermo gregoriano; La Banchierina*).

CONDOTTE MODALI

Esempio 2 (segue)

130 $\text{C}^{\sharp} \text{ (d-d)}$ 135

C. - - - i. Qui ha-bi-ta-re

SEXT. su - - - i. Qui ha-bi-ta-re

A. - - - i. Qui ha-bi-ta-re fa-cit

SEPT. su - - - i. Qui ha-bi-ta-re fa-cit

T. su - - - i. Qui ha-bi-ta-re

Q. Qui ha-bi-ta-re fa-cit ste-ri-lem

B. su - - - i.

[S.P.] su - - - i. Qui ha-bi-ta-re fa-cit ste-ri-lem in

B.G. su - - - i.

140

C. fa-cit ste-ri-lem fa-cit ste-ri-lem in do-mo

SEXT. fa-cit ste-ri-lem fa-cit ste-ri-lem in do-mo

A. ste-ri-lem fa-cit ste-ri-lem in do-mo

SEPT. ste-ri-lem in do-mo ste-ri-lem in do-mo

T. fa-cit ste-ri-lem in do-mo, ma-trem fi-li-o-rum læ-tan-

Q. qui ha-bi-ta-re fa-cit ste-ri-lem in do-mo ma-trem fi-li-

B. Qui ha-bi-ta-re fa-cit ste-ri-lem in do-mo

[S.P.] do-mo fa-cit ste-ri-lem in do-mo ma-trem fi-li-

B.G. do-mo fa-cit ste-ri-lem in do-mo

Esempio 2 (segue)

145 150

C. ma-trem fi-li-o-rum læ-tan-tem ma-trem fi-li-

SEXT. ma-trem fi-li-o-rum læ-tan-tem ma-trem fi-li-o-

A. ma-trem fi-li-o-rum læ-tan-tem ma-trem fi-li-

SEPT. ma-trem fi-li-o-rum læ-tan-tem ma-trem fi-li-

T. tem ma-trem fi-li-o-rum læ-tan-tem ma-trem fi-li-o-rum

Q. o-rum læ-tan-tem ma-trem fi-li-o-rum læ-tan-tem

B. ma-trem fi-li-o-rum læ-tan-tem

[8.P.] o-rum læ-tan-tem læ-tan-tem læ-tan-tem

B.G.

155

C. o-rum fi-li-o-rum læ-tan-tem. C (d=d)

SEXT. rum fi-li-o-rum læ-tan-tem.

A. o-rum læ-tan-tem. Glo-ri-a Pa-tri, et Fi-li-o

SEPT. o-rum læ-tan-tem.

T. ma-trem fi-li-o-rum læ-tan-tem. Glo-ri-a Pa-tri, et

Q. ma-trem fi-li-o-rum læ-tan-tem.

B. fi-li-o-rum læ-tan-tem.

[8.P.] ma-trem fi-li-o-rum læ-tan-tem. Glo-ri-a

B.G.

Di questa seconda evenienza non sarà necessario portare che qualche esempio. Nel *Laudate pueri* (la cui organizzazione sonoria è sintetizzata nella Tavola 3),⁷¹ il versetto 9 («Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem»: v. esempio 2)⁷² per tre volte inserisce pause nello scorrere del tenore salmodico Do, consentendo così l'inserzione dell'altrimenti incompatibile sonorità di Sol; fugge poi la cadenza di emistichio (bb. 139-140) inglobando la conclusione della *mediatio* (al Tenore) nello scorrere contrappuntistico delle altre voci; evita quindi alla stessa maniera di cadenzare in coincidenza della *terminatio* della linea di *cantus firmus* (b. 144), e prosegue alternando in quasi-omioritmia sonorità di Do e di Sol per virare infine all'improvviso su una conclusione a La affermata da una forte cadenza autentica (con tanto di terza piccarda a b. 154).

Ancora più clamoroso è il disassamento che contraddistingue la cadenza di emistichio del primo versetto del *Nisi Dominus*,⁷³ allorché la corona di b. 19⁷⁴ (cfr. esempio 3) congela il tono salmodico sulla penultima sillaba della *mediatio*, rimandando la sua conclusione alla battuta immediatamente successiva, coincidente, nelle altre voci, con l'avvio dell'intreccio contrappuntistico del secondo emistichio (e dunque con un effetto che potremmo chiamare di 'cadenza di interconnessione inversa'⁷⁵).

Entrambe le occorrenze – epifenomeni di occorrenze più diffuse per la cui collocazione singolare si rimanda il lettore alla tavole in appendice – hanno in tal modo l'effetto di introdurre varietà sonoria in un tragitto cadenzale potenzialmente ingessato e nel contempo di rafforzare la dialettica imperniata sulle corde essenziali del modo (giacché cadenzare a una di quelle corde in maniera disassata o indipendente dal *cantus firmus* mette in rilievo la corda stessa come traguardo autonomamente *modale*, e non dipendente dalla direzionalità melodica prestabilita dalla formula).

⁷¹ Le tavole da 2 a 8 si trovano in appendice al saggio, ordinate secondo la ricorrenza liturgica di salmi e cantico.

⁷² MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, pp. 340-342, bb. 131-154.

⁷³ *Ibid.*, pp. 386-390: 390.

⁷⁴ La corona è espressamente indicata nel solo *Bassus generalis*; la fermata è tuttavia perfettamente avvertibile in tutte le voci.

⁷⁵ Nella tassonomia delle cadenze che adottiamo in questa sede (esposta in SABAINO, *Lasso's Motets*, pp. 42-43), definiamo 'cadenza di interconnessione' quella cadenza nelle quale tutte le voci in quel momento attive partecipano alla definizione del processo cadenzale e tutte le *clausulae* relative sono condotte a compimento ma sulla cui sonorità di risoluzione (almeno) una voce avvia un nuovo punto di imitazione. Nel caso in esame, invece, il procedimento è rovesciato: tutte le voci sono condotte a compimento, e solamente il *cantus firmus* ritarda il raggiungimento della meta cadenzale.

qualche modo fuggite ma in ogni caso non interessanti la totalità del tessuto contrappuntistico proprio a motivo dell'indipendente continuità del *cantus firmus* – e produce altresì un numero altrettanto rilevante di cadenze che vanno a inserirsi nel punto di divisione tra gli emistichi del *cantus prius factus* o in altri interstizi opportunamente ricavati nello scorrere di esso tramite un'accorta inserzione di pause strategiche. L'elemento più appariscente di questa efflorescenza cadenzale non è tuttavia il loro numero (maggiore che nei salmi per via della fattura intonativa del cantico), bensì la conferma che ognuna di esse apporta al colore modale complessivo del brano: ciascuna cadenza assume infatti il ruolo o di anticipazione prolettica di una delle sonorità cadenzali 'naturalmente' connesse al *cantus firmus*,⁷⁷ o di rafforzamento *ad abundantiam* delle medesime, senza che mai la configurazione dell'insieme metta in rilievo gradi *peregrini* rispetto alla codificazione zarliniana delle cadenze proprie del modo (come pure sarebbe astrattamente possibile, grazie per esempio alle interruzioni del *cantus firmus* a cui s'è appena accennato).

La trasposizione del tono salmodico – la seconda strategia di 'modalizzazione' di cui Monteverdi si avvale – ha invece sia funzione di *variatio* del colore di fondo (senza implicazioni di mutazioni modali), sia funzione strutturale tesa a una più profonda definizione del modo, sia infine funzione esegetica in relazione ad aspetti di *pictura verbi* o di suggello della seconda parte della dossologia conclusiva. Come esempio della prima categoria, valga la semplice osservazione della trasposizione alla quarta inferiore del secondo e terzo versetto del *Laudate pueri*⁷⁸ (si veda nuovamente la Tavola 3): come si evince dalla schematizzazione, in casi come questo il rapporto cadenzale tra primo e secondo emistichio rimane invariato, e il gioco si esaurisce nella contrapposizione della versione trasposta e non trasposta del medesimo tono (la trasposizione può interessare anche solo un emistichio, come nei versetti 4b, 8b e nell'«et in saecula saeculorum» del *Laetatus sum*⁷⁹ – Tavola 4 –, in cui la versione del tono *suo naturali loco* e *per be molle* si susseguono l'una di seguito all'altra); eguale scopo di *variatio* ha con tutta probabilità anche la alternanza pressoché regolare di recitazione salmodica trasposta e *suo naturali loco* nel *Magnificat a 7*, che si inserisce tuttavia costantemente nel tipo tonale \flat -G rappresentativo del primo modo trasposto (cfr. Tavola 7). Un esempio di trasposizione esegetica può invece ravvisarsi nella salita al grado superiore del *cantus firmus* (da Do a Re) nel quarto versetto del *Laudate pueri* (cfr. sempre Tavola 3), che esprime così visivamente e sonorionalmente il senso di elevazione del

distribuzione del testo cantato non prende parte al procedimento stesso (cfr. SABAINO *Lasso's Motets*, pp. 42-43).

⁷⁷ Ciò è particolarmente evidente nel *Magnificat a 7*, in cui il gioco delle trasposizioni del *cantus firmus* entro il medesimo *tonal type* \flat -G comporta anche qualche cadenza a Fa: da intendersi tuttavia nel caso non come arrivo volutamente peregrino a un traguardo estraneo al modo Dorico trasposto, bensì come armonizzazione diversificata della nota conclusiva della *mediatio* (La).

⁷⁸ MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, pp. 330-332.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 360-362, bb. 77-84 e 85-92; pp. 369-370, bb. 158-168 e 168-173; pp. 375-376, bb. 218-222 e 222-227.

versetto «Excelsus super omnes gentes Dominus, et super caelos gloria eius».⁸⁰ Funzione completamente strutturale ha invece la trasposizione alla quarta inferiore del «Sicut erat» del *Dixit Dominus*,⁸¹ un salmo il cui trattamento modale merita qualche parola più distesa.

L'intelaiatura costruttiva del salmo è costituita dal quarto tono salmodico, che recita su La e – nella *differentia* più comune, che Monteverdi adotta – conclude su Mi (cfr. Tavola 2).

Esempio 4. Quarto tono salmodico



CONDOTTE MODALI

Esempio 5c. Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine: Dixit Dominus* (bb. 136-144)

140

C. *[Musical notation]*

S. *[Musical notation]*

A. *[Musical notation]*

T. *[Musical notation]*
- dos in æ-ter - num se-cun - dum or - di-nem Mel - chi -

Q. *[Musical notation]*
- cer - dos in æ - ter - num se - cun - dum or - di-nem Mel -

B. *[Musical notation]*
- ter - num se - cun - dum or - di - nem Mel -

B.G. *[Musical notation]*

C. *[Musical notation]*
Dominus a dextris

S. *[Musical notation]*
Dominus a dextris

A. *[Musical notation]*
Dominus a dextris

T. *[Musical notation]*
se - dech». Dominus a dextris

Q. *[Musical notation]*
chi - se - dech». Dominus a dextris

B. *[Musical notation]*
chi - se - dech». Dominus a dextris

B.G. *[Musical notation]*

Esempio 5d. Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine: Dixit Dominus* (bb. 184-194)

185

C.
S.
A. - sa - bit ca - pi - ta in - ter - ra mul - to -
T. - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to -
Q.
B. - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra mul - to -
B.G.

190

C. con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra
S. con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter -
A. rum con - quas - sa - bit con - quas - sa - bit ca - pi - ta in
T. rum con - quas - sa - bit con - quas - sa - bit ca - pi -
Q. con - quas - sa - bit con - quas - sa - bit ca - pi - ta in
B. rum con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter -
B.G.

Esempio 5e. Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine: Dixit Dominus* (bb. 215-227)

[C. S. A. Q. B. *tacent*]

215 220

T. 8 Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li -
B.G.

225

T. 8 o, et Spi - ri - tu - i Sanc - to.
B.G.

L'accostamento cadenzale di sonorità a distanza di terza è tuttavia estraneo a qualunque buona condotta 'modale', e difficilmente avrebbe potuto concludere in maniera soddisfacente una composizione *in mi*. La soluzione adottata da Monteverdi per ovviare al problema è assai ingegnosa: essa inizia, nel «Gloria Patri», con la trasposizione *ex abrupto* della dossologia un tono sotto, *per be molle* (laddove tuttavia il bemolle in chiave non sembra avere la funzione di segnalare l'usuale trasposizione modale secondo il circolo delle quinte, ma essere piuttosto una segnatura abbreviata di trasposizione di tono, che di per sé implicherebbe anche il Mi bemolle – un'alterazione però non necessaria per il semplice fatto che la terminazione non prevede nessun Mi, così come la formula *suo naturali loco* non contempla il Fa), che fissa così a Re la *terminatio* del versetto; questo Re, con una trasposizione stavolta consuetudinaria *per be quadrum*, diviene quindi, senza soluzione di continuità, la corda di recita del «Sicut erat» e conduce a una chiusa su La: dopodiché, una cadenza plagale di sole tre battute riporta l'ultima sonorità al Mi conclusivo del quarto tono.

Esempio 6. Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine: Dixit Dominus* (bb. 250-258)

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 250 to 254, and the second system covers measures 255 to 258. Each system includes staves for Contralto (C.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenore (T.), Quarta (Q.), Bassista (B.), and Basso Continuo (B.G.). The lyrics are: '- la se - - cu - - lo - - rum.' (measures 250-254) and 'A - - - - men a - - - - men.' (measures 255-258). Measure 250 has a sharp sign above the staff, and measure 255 has a fermata above the staff.

Questo procedimento – crediamo – ha due implicazioni significative, una sintattica e una modale. L'implicazione sintattica è la completa lessicalizzazione della cadenza plagale, che alla fine del *Dixit* non ha alcuna funzione confermativa – come di norma nella polifonia classica (e anche negli altri salmi dei *Vespri*), allorché essa segue una cadenza perfetta sullo stesso grado, di solito *fuggita* o comunque indebolita –, ma è volta a definire e stabilizzare una sonorità a cui essa sola tende.⁸⁷ L'implicazione modale, invece, è la reinterpretazione complessiva del tono a cui, a nostro modo di vedere, Monteverdi tende (e giunge): il gioco delle cadenze (fino alla dossologia alternante le sonorità di La, Do e Mi, con netta prevalenza della prima) e il susseguirsi delle trasposizioni della dossologia – senza contare la qualità melodica del tenore salmodico stesso – spostano infatti l'accento dal Mi al La, e fanno di quest'ultimo il vero centro tonale del brano, che diviene pertanto (di fatto, se non di diritto) un brano 'in La' che, in ossequio al modo abbinato al *cantus firmus*, termina sulla *confinalis* (confermando così una volta di più, anche nel sistema dei dodici modi, quanto abbiamo avuto occasione di esprimere altrove: ossia che i modi di La costituiscono spesso il termine medio tra le categorie modali dorico/ipodoriche e frigie/ipofrigie – un termine medio consapevolmente sfruttato per tale da molti compositori della seconda metà del sedicesimo secolo).⁸⁸

3.2 *L'inno Ave maris stella e la Sonata sopra Santa Maria*

La grande varietà di trattamento dei salmi contrasta grandemente con l'uniformità a cui Monteverdi sottopone il *cantus firmus* dell'inno *Ave maris stella*,⁸⁹ affidato costantemente alla voce superiore con poche o nulle ornamentazioni; in esso la dialettica formale e la *varietas* nella ripetizione strofica sono affidate per intero all'alternarsi dei pesi vocali – otto voci in due cori nel primo e nell'ultimo verso, quattro voci nel secondo e nel terzo, una nei versi quattro, cinque e sei – che dà vita a una studiaticissima simmetria centrata intorno alla

⁸⁷ Un dispositivo cadenzale simile era già stato messo in opera da Monteverdi nel madrigale *Amor per tua mercè* (n° 4 del *Primo libro*, edito da Antonio Gardano nel 1587), di cui discutiamo in MANGANI – SABAINO, *Modality as Orthodoxy and Innovation*. In quella precoce occorrenza la conclusione del brano (così come la prima presentazione del verso) accosta con un procedimento privo di qualunque tradizionale *clausula* cadenzale due sonorità a distanza di terza, entrambe con terza maggiore e quindi collegate tramite un inevitabile cromatismo in una delle voci (l'*editio princeps* contiene un palese errore di stampa nella prima ricorrenza del sintagma perpetuatosi non solo nell'edizione Malipiero ma anche nell'edizione critica MONTEVERDI, *Madrigali a 5 voci: libro primo*, ed. Monterosso, pp. 29 e 86). La giustapposizione delle sonorità non ha le implicazioni di problematicità modale: rende tuttavia già evidente come Monteverdi giudichi la cadenza frigia una conclusione assai debole anche in una composizione che tutti gli altri parametri lasciano intendere chiaramente ed inequivocabilmente frigia: ossia, detto altrimenti, come egli ritenga il Mi una *finalis* talmente fragile da poter a stento essere considerata tale (tanto che nel seguito della sua produzione profana essa non ricorrerà più come tale in senso proprio).

⁸⁸ MANGANI – SABAINO, "Modo Novo" or "Modo Antichissimo"?, pp. 43-44.

⁸⁹ MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, pp. 499-515.

prima ricorrenza solistica.⁹⁰ Dal punto di vista tonale, il brano è dunque del tutto a-problematico, innervato e governato com'è nel suo scorrere e nei suoi traguardi versali dal profilo della melodia liturgica: la quale, seppur cavata dal repertorio approntato per la basilica ducale di Santa Barbara nel tardo Cinquecento⁹¹ e quindi non identica né per profilo melodico né per distribuzione sillabica a nessuna versione 'gregoriana' allora diffusa,⁹² condivide con quest'ultima il modo d'impianto (Dorico non trasposto, rappresentato da Monteverdi con il prevedibile *tonal type* $\sharp-c_1-D$) e la successione cadenzale La-Re-Do-Re, ripetuta sempre uguale a se stessa in ogni strofa e variata nella suo secondo punto di mira solamente nel ritornello strumentale che segue le strofe 2-5 (ulteriore cadenza a La in luogo del Re delle strofe).⁹³ In tal modo, «the cadential succession [...] is simply generated by the hymn tune itself»,⁹⁴ e la cadenza plagale che intona l'«Amen» conclusivo funge, nella più classica maniera, da amplificazione confermativa della cadenza alla *finalis* che chiude, al pari delle altre, la strofa dossologica.

Il canto fermo della *Sonata sopra Santa Maria Ora pro nobis*⁹⁵ non ha invece in sé alcun connotato modale, essendo tratto dalle Litanie dei Santi e quindi appartenendo alla categoria dei recitativi liturgici a trasposizione pressoché libera.⁹⁶ Monteverdi lo impianta su Re in tutte le undici occorrenze che inframmezzano il tessuto strumentale e ne manipola il profilo sia melodicamente, innalzando cromaticamente la penultima nota dell'invocazione da Do a Do \sharp (nella prima e ottava esposizione),⁹⁷ sia soprattutto ritmicamente, non solo assoggettando la declamazione a diverse fogge di ritmo binario o ternario, ma anche introducendo pause 'testualmente logiche' tra il vocativo e l'invocazione (proposizioni 2, 3 4 e 6)⁹⁸ e 'testualmente illogiche' due volte dopo il verbo «ora» (proposizioni 3 e 7)⁹⁹ e una volta in maniera assolutamente irrelata rispetto alla progressione verbale (proposizione 9, che suddivide il *continuum* litanico in «Sanc-/ ta Ma-/ ria / o-/ ra / pro nobis»).¹⁰⁰ Ciò rende palese il carattere non-strutturale della voce cantante, e riversa tutto il peso organizzativo

⁹⁰ Cfr. la figura 8.1 in KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, p. 294.

⁹¹ Come ha dimostrato oltre ogni dubbio BESUTTI, "Ave Maris stella".

⁹² Si veda la comparazione di BESUTTI, "Ave Maris stella", tavola I, p. 78.

⁹³ Segmentiamo il ritornello in quattro sezioni di cinque battute ciascuna, ognuna delle quali principia con la ripetizione della sonorità conclusiva della sezione precedente. Cfr. MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, pp. 503-504: I, bb. 56-60; II, bb. 61-65; III, bb. bb. 66-70; IV, bb. 71-75.

⁹⁴ KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, p. 297.

⁹⁵ MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, pp. 467-498.

⁹⁶ Per un testimone d'epoca della formula si veda per esempio GUIDETTI, *Directorium chori* del 1604 (nel quale l'invocazione litanica recita su Do con Si), diversamente da quella del *Liber Usualis* citata da KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, p. 298, nella quale il Si è bequadro e non corrisponde perciò alla trasposizione operata da Monteverdi).

⁹⁷ MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, p. 474, b. 76 e p. 490, b. 220.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 476, 478, 479-480 e 485.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 478 e 488.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 491-493.

dello spazio sonoro sull'insieme strumentale, con tutti i problemi e le peculiarità del caso.¹⁰¹ Le dieci sezioni che compongono il brano¹⁰² sono interamente impiantate nel tipo tonale $\sharp G$, con un soggetto iniziale il cui svolgimento imitativo lascia intendere echi di conformazioni misolidie; lo sfruttamento intensivo dello spazio *durus* (sottolineato dall'uso delle alterazioni Fa \sharp , Do \sharp e Sol \sharp , mentre il Si \flat compare in tutte le voci della *Sonata* soltanto tre volte in conseguenza di andamenti in progressione¹⁰³), l'ubiquità delle progressioni e il basso che si muove di norma per salto portano l'organizzazione sonora del brano un passo oltre i numeri vocali della raccolta, seppur ancora del tutto contenuta entro confini della modalità del tempo.¹⁰⁴

4. Organizzazione dello spazio sonoro, organizzazione formale ed esegesi testuale

Fin qui per quanto riguarda il peso dei toni salmodici nella conformazione e nella strutturazione modale di ciascun brano. La questione dell'organizzazione dello spazio sonoro non si esaurisce tuttavia in essi, ma reagisce anche con la dimensione formale, nel duplice movimento di determinarla e di esserne determinata, e si espande sino a includere le maniere con le quali Monteverdi diviene esegeta musicale dei testi che intona.

Nei salmi di cui andiamo discorrendo vi è una serie di luoghi nei quali tutto ciò si esprime con la più bella evidenza: le dossologie che, secondo le norme liturgiche, concludono ogni salmo, e in particolare la loro seconda parte, il «Sicut erat» – un episodio che, in grazia del suo stesso testo, costituisce un invito a 'chiudere il cerchio' della composizione ponendo in essere una qualche relazione con il principio di essa.¹⁰⁵ Un invito a cui Monteverdi non si sottrae ma che in un solo caso (il *Nisi Dominus*) realizza con la ripresa letterale

¹⁰¹ Sulla organizzazione dello spazio sonoro della musica strumentale dell'epoca valgono ancora molte delle considerazioni di MEIER, *Alte Tonarten*.

¹⁰² Vedine uno schema riassuntivo in KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, p. 510.

¹⁰³ Cfr. le bb. 53, 58 e 60 (MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, pp. 472-473).

¹⁰⁴ Cfr. KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, pp. 305-306: la «*Sonata sopra Sancta Maria* mixes non-functional bass patterns and chord successions with progressions that come much closer in character to modern functional harmony. The tonal focus of the *Sonata* is clearly G in *cantus durus*, since not only is G the opening and closing focal point of the piece, but every section except the fourth begins on G major as the completion of a perfect cadence initiated at the end of the preceding section. What prevents our referring to the tonality of the entire *Sonata* as the key of G major are the scale-oriented sections where F \sharp is the normal seventh degree, changing to F \sharp only for cadences»: come accade di norma nelle composizioni in settimo e ottavo modo.

¹⁰⁵ «In many psalms, the *Sicut erat in principio* is a musical pun, reflecting the first verse in keeping with the meaning of the text. [...] Such references to the opening verse in the *Sicut erat* were already common in the sixteenth century»: KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, pp. 208 e 253.

della sezione iniziale del brano.¹⁰⁶ In tutte le altre occasioni, egli ricerca soluzioni di volta in volta nuove, determinate dal contesto, che fanno leva su aspetti melodici, formali e anche apertamente modali. La maniera concreta di tali soluzioni lascia intravedere una scala di complessità, o, se si preferisce, di sottigliezza dei mezzi impiegati per rendere musicalmente il concetto espresso dalla conclusione della dossologia: il *Nisi Dominus* e il *Laudate pueri* riprendono (in maniera tuttavia differente per ciascun salmo) la sezione iniziale; il *Laetatus sum* e anche il versetto iniziale *Domine ad adiuvandum*¹⁰⁷ (esso pure comprendente una dossologia) agiscono sull'organizzazione formale; il *Lauda Ierusalem*, infine, al pari del *Dixit Dominus* di cui abbiamo già discusso, chiama direttamente in causa le condotte modali. Esaminiamo dunque separatamente le diverse fattispecie.

4.1. Ripresa della sezione iniziale

Nel *Nisi Dominus* il versetto «Sicut erat» è musicalmente identico alla sezione iniziale, corrispondente ai vv. 1ab (da «Nisi» a «eam»);¹⁰⁸ a esso segue l'«Amen» conclusivo intonato su una cadenza plagale soltanto lievemente fiorita.¹⁰⁹ Tale ripetizione implica ovviamente anche la replicazione integrale della formula salmodica, affidata in entrambi i casi ai Tenores dei due cori (che per l'occasione cantano all'unisono). A rafforzare il senso di 'da capo' del «Sicut erat» interviene quindi il trattamento del *cantus firmus* delle sezioni precedenti (cfr. Tavola 5): a partire dalle parole «Sicut sagittae» (v. 3b)¹¹⁰ si ha infatti una trasposizione del tono salmodico alla quarta superiore (Si bemolle) che perdura sino al «Gloria Patri»,¹¹¹ in corrispondenza del quale Monteverdi opera un'ulteriore trasposizione a Mi bemolle: dopodiché il ritorno alle corde naturali del tono dice in termini modali ciò che la ripetizione del materiale musicale del primo verso dice in termini formali.

Nel caso del *Laudate pueri* la ripresa del modulo iniziale si sostanzia, anziché nella replica letterale del primo verso, nel recupero delle modalità iniziali di presentazione del *cantus firmus*. Due sono infatti le caratteristiche essenziali del principio del brano in relazione al tono salmodico di riferimento (cfr. nuovamente la Tavola 3): la presenza della *intonatio*, sistematicamente esclusa da tutte le occorrenze successive alla prima – siano esse nelle corde naturali (la maggior parte delle occorrenze) o in trasposizione –, così come di norma nella recitazione salmodica; e l'esposizione multipla di ciascuno degli emistichi del versetto, che il gioco imitativo e la perorazione omoritmica fanno udire nella

¹⁰⁶ Cfr. MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, pp. 386-393, bb. 1-35 in rapporto alle pp. 422-429, bb. 176-210.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 284-298.

¹⁰⁸ Cfr. nota 110.

¹⁰⁹ MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, p. 429, bb. 211-215.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 411, bb. 123 e seguenti.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 419, bb. 163 e seguenti.

prima sezione rispettivamente cinque e tre volte¹¹² e nelle successive invece sempre e soltanto una volta (sia che la formula compaia interamente in un'unica voce o venga distribuita fra diversi registri vocali). Solamente nel momento in cui il brano giunge al «Sicut erat» essa si presenta nuovamente munita di *intonatio* e risuona due volte in entrambi gli emistichi,¹¹³ sottolineando così esegeticamente il senso del testo liturgico. Come già nel *Nisi Dominus*, inoltre, l'idea di 'ritorno' insita nella seconda parte della dossologia è resa ancora più esplicita dall'alterazione, nella sezione precedente, di un parametro musicale: in questo caso la *proportio sesquialtera* che scandisce l'intero episodio del «Gloria Patri», dopo il quale l'*integer valor* marca in se stesso la ricomparsa di ciò che precedeva.

4.2. Organizzazione formale

È già stato notato come la *Toccata* iniziale dell'Orfeo sia sottoposta nel versetto d'apertura dei *Vespri* a procedimenti di contrappunto imitativo, agevolato nella prima voce dalla duplice presentazione della caratteristica scala ascendente che le dà avvio.¹¹⁴ L'aspetto più rilevante del reimpiego è costituito tuttavia dal rapporto che si instaura fra le tre occorrenze della *Toccata*, conseguente in primo luogo la differente quantità di testo da intonare nel versetto «Domine ad adiuvandum» e nel «Gloria Patri» da un lato, e nel «Sicut erat» dall'altro: la prima occorrenza («Domine») è parziale rispetto alla versione dell'Orfeo e presenta una lieve modifica nella terminazione della prima entrata della voce superiore; la seconda («Gloria Patri»), parziale anch'essa, reca alcune vistose diminuzioni; la terza («Sicut erat») non solo torna a essere priva di ornamentazioni (almeno nella scrittura) – e dunque è *sicut* l'inizio del brano – ma è anche l'unica a corrispondere integralmente a quanto si ode all'inizio dell'Orfeo. In tal modo, l'ultima ricorrenza della strumentazione del brano torna a essere *sicut erat* sull'asse temporale della memoria non meno che sull'asse temporale della presenza: la ripresa immediata all'interno del versetto che viene facilmente colta da ogni ascoltatore del *Vespro* si coniuga infatti con il rimando intertestuale/intersonoriale che essa instaura con la *Toccata* dell'Orfeo, quando questo è presente alla memoria degli uditori (in ciò replicando l'effetto che l'attacco del *Vespro* deve aver avuto sul pubblico mantovano che ebbe la ventura di poter assistere, tre anni dopo la prima rappresentazione del dramma per musica, anche alla prima esecuzione della liturgia vespereale¹¹⁵).

¹¹² Cfr. MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, pp. 328-329, bb. 1-15.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 328-329, bb. 1-15 e p. 345, bb. 190 e 194-195.

¹¹⁴ Cfr. per esempio KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, pp. 161-162 e 205-206.

¹¹⁵ Sulle possibili occasioni rituali durante le quali i diversi numeri dei *Vespri* potrebbe esser stati eseguiti durante gli anni mantovani di Monteverdi, cfr. *Ibid.*, pp. 28-30 e 46-55; KURTZMAN, *The Mantuan Sacred Music*; MARI – KURTZMAN, *A Monteverdi Vespers*; BOWERS, *Claudio Monteverdi and Sacred Music*.

Più complesso, sul piano dell'organizzazione della forma, si presenta quindi il salmo *Laetatus sum*.¹¹⁶ In esso le modalità di presentazione del *cantus firmus* configurano una precisa articolazione: il brano può infatti essere suddiviso in due macrosezioni, entrambe aperte dal *cantus firmus* esposto per intero e abbinato al basso passeggiato 'refrain' (in tutte le altre occorrenze, il basso passeggiato e il *cantus firmus* sono presentati disgiuntamente, così come schematizzati nella Tavola 9). A parte ogni altra corrispondenza motivica già evidenziata tra gli altri da Jürgens e da Kurtzman,¹¹⁷ il trattamento del *cantus firmus* tra le sezioni iniziali delle due grandi arcate strutturali del salmo presenta una notevole simmetria: I.1 sta a II.1 (abbinamento di *cantus firmus* e basso passeggiato) come I.2 sta a II.2 (doppia occorrenza del secondo emistichio, prima nelle corde naturali e poi trasposto *per be molle*). Diverse sono tuttavia le conclusioni delle due macrosezioni: I.3 («Rogate»)¹¹⁸ mantiene l'integrità del *cantus firmus* con tanto di *intonatio*, mentre II.3 («Sicut erat»)¹¹⁹ adotta la medesima soluzione delle sezioni I.2 e II.2; la piena percezione del ritorno del *cantus firmus* dopo il «Gloria Patri» (che in questo brano, significativamente, non contiene riferimenti al tono salmodico) è inoltre garantita dal ricorso alla tecnica del falsobordone, il quale richiama immediatamente l'attenzione sull'elemento di stretta attinenza liturgica (il tono salmodico) a discapito dell'elemento formale di specifica invenzione monteverdiana (il basso passeggiato).

4.3. Condotte modali

Il *cantus firmus* del salmo *Lauda Ierusalem* è costituito dal terzo tono salmodico. Come nel caso del *Dixit Dominus* sopra discusso, colpisce nel brano l'assenza di qualsiasi riferimento cadenzale al modo frigio, l'ambiente modale di riferimento del tono in questione. Ciò significa, a nostro avviso, che Monteverdi opera qui una vera e propria rilettura modale, attuata principalmente attraverso tre elementi: la frequenza delle cadenze a La e a Do, la totale assenza di cadenze a Mi, e la presenza di due sezioni, corrispondenti la prima a Sl 147,4-5 e la seconda al «Gloria patri»,¹²⁰ nelle quali i traguardi cadenzali prevalenti divengono Re e Fa e il Si bemolle acquista un peso assolutamente rimarchevole (cfr. Tavola 6), con un effetto dunque di spostamento del centro tonale verso il Re. In ragione di ciò, possiamo quindi considerare *Lauda Ierusalem* come un brano che rilegge il terzo tono salmodico entro un contesto di modo di La plagale il quale, stante la sua connaturale commistione già

¹¹⁶ «*Laetatus sum*, is the most complexly organized and the one whose compositional techniques most adumbrate methods of organizing *concertato* psalms in subsequent decades»: KURTZMAN, «*Laetatus sum*», p. 155.

¹¹⁷ JÜRGENS, *Urtext und Aufführungspraxis*; KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, pp. 223-230.

¹¹⁸ MONTEVERDI, *Vespro*, ed. Delfino, pp. 364-365, bb. 118-129.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 376, bb. 222 sgg.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 453-456 e 461-463.

evidenziata da Zarlino,¹²¹ inclina volentieri verso il modo dorico evitando accuratamente (forse per ragioni di *ethos* modale?¹²²) ogni riferimento al modo frigio. Questo contesto – se la nostra lettura è corretta – consente così di comprendere innanzitutto la ragione del particolare inizio responsoriale del salmo, il cui primo intervallo (la terza discendente Mi-Do, bb. 1-2) è del tutto estraneo al terzo tono salmodico ma è al contempo assolutamente necessario per indirizzare da subito il modo verso la *finalis* La: l'intonazione Sol-La-Do della formula salmodica avrebbe infatti oscurato il senso modale dell'*exordium*, mentre l'implementazione del tono così ottenuta offre un *exordium* modalmente impeccabile che configura la quinta discendente Mi-La e insieme esalta la *repercutsa* Do con la prima cadenza autentica («Lauda, Ierusalem, *Dominum*», b. 9) e la *finalis* La con la seconda di tali cadenze («Lauda, Deum tuum, *Sion*», bb. 18-19):

Esempio 7. Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine: Lauda, Ierusalem* (bb. 1-19)

Lau - da, lau - da, lau-da, Ie - ru - sa - lem, Do-mi - num, lau - da, Ie - ru - sa-lem, Do - mi-num;

lau - da, lau - da, lau-da De - um tu-um, Si - on, lau - da, De-um tu-um, Si - - - on:

In un contesto siffatto, alla fine del brano, per tradurre musicalmente il significato delle parole «sicut erat», non risulta perciò necessario replicare il cantus *firmus*, e men che mai la sezione iniziale: dopo il forte spostamento verso Re del «Gloria Patri», il falsobordone misurato sulla sonorità di La

¹²¹ ZARLINO, *Le Institutioni Harmoniche*, part. IV, cap. 26, p. 229: «È cosa notissima a tutti li periti della Musica, che questo Modo col Primo sono tra loro molto conformi: perciocche la Prima specie della Diapente è commune all'uno, et all'altro; et si può passare dall'uno in l'altro facilmente; il che si può etiandio dire del Terzo, et dell'Undecimo modo». Cfr. anche MANGANI – SABAINO, “*Modo Novo*” or “*Modo Antichissimo*”? pp. 40-41.

¹²² ZARLINO, *Le Institutioni Harmoniche*, part. IV, cap. 20, p. 324: il terzo modo «alcuni hanno havuto parere, che habbia natura di commuovere al pianto; la onde gli accommodarono volentieri quelle parole, che sono lagrimevoli, et piene di lamenti». Su quanto variabili fossero all'epoca le categorie affettive associate ai singoli modi, e di conseguenza sulle cautele da mettere in opera nell'interpretazione di esse, si veda tuttavia SABAINO, “*Gli diversi affetti, gli quali essa harmonia suole produrre*”.

Ciò conferma i rilievi di molti studiosi – da Dahlhaus a McClary a Kurtzman¹²⁵ –, e mostra effettivamente i prodromi del più formidabile collegamento armonico dei secoli a venire, la relazione dominante-tonica. Come è stato giustamente scritto,¹²⁶ tuttavia, l'uso monteverdiano, seppur standardizzato, non può ancora dirsi 'funzionale' in tal senso, sia perché, di fatto, le due sonorità collegate dal salto di quinta discendente che costituisce la *clausula basizans* possono essere ancora precedute, contrappuntisticamente, da qualunque altra sonorità, sia perché non altrettanto standardizzata appare l'inversione del sintagma, ossia il movimento che nei termini funzionali seriori costituirà la cadenza sospesa.¹²⁷

6. Rilievi conclusivi

I rilievi precedenti ci conducono quindi direttamente alla conclusione di questa esplorazione delle condotte monteverdiane dei *Vesperae pluribus decantandae*. Essa ha ulteriormente confermato la pertinenza del concetto di modo per la comprensione strutturale ed esegetica di queste composizioni – una pertinenza che a nostro avviso giunge sino a fare del modo il criterio organizzativo dello spazio sonoro anche di quei brani che, teoreticamente e tradizionalmente, ai modi sono di certo legati ma da essi sono anche concettualmente e sonorionalmente distinti. Lo spazio sonoro, in altri termini, mentre si struttura anche grazie alla standardizzazione di alcuni parametri (le formule cadenzali che abbiamo rammentato nel paragrafo precedente innanzitutto: ma a esse potremmo aggiungere altri elementi come il taglio più netto delle frasi musicali, gli episodi in omoritmia/omofonia e il minore ricorso alle cadenze parziali e fuggite – per lo meno nelle forme che pervadono la polifonia del secondo Cinquecento), si organizza sempre più, a tutti i livelli, intorno a poli ben definiti, affermati e confermati tramite le consuetudini della prassi modale tardo-cinquecentesca: prassi di cui i *Vespri* assumono, mantengono e sviluppano anche le problematiche intrinseche relative alla relazione di rappresentazione modale che lega i *tonal types* alla categorie modali della prassi post-zarliniana.

Organizzazione dello spazio sonoro e organizzazione formale, infine, divengono sempre più le due facce di una stessa medaglia: l'una esprime e allo stesso tempo garantisce l'altra, in un circolo ermeneutico che – questo sì – apre scenari sino ad allora pressoché inediti e forieri di un grande avvenire artistico.

¹²⁵ Cfr. KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610*, pp. 237-246.

¹²⁶ Cfr. per esempio *Ibid.*, pp. 191 e 304.

¹²⁷ Per alcuni casi del repertorio monteverdiano profano in cui la cadenza sospesa, pur rimanendo saldamente entro l'orizzonte modale, è di fatto adombrata si veda MANGANI – SABAINO, *Monteverdi's Modal Conduct*, § 2.

APPENDICE

Legenda alle Tavole 2-9

(1) Per ragioni di spazio, le diverse altezze sono indicate con la nomenclatura anglosassone.

(2) I numeri in apice rimandano alla battuta del singolo brano dell'edizione Delfino (il numero si riferisce all'ultima nota della cadenza interessata).

(3) Il tipo di *clausula* del *Bassus Generalis* è indicato soltanto quando differisce dalla *clausula* presente nella voce cantante attiva più grave.

(4) Nomenclatura delle *clausulae* / cadenze:

alt	=	<i>clausula altizans</i>
bas	=	<i>clausula basizans</i>
cant	=	<i>clausula cantizans</i>
fr	=	<i>clausula/cadenza frigia</i>
interc.	=	cadenza di interconnessione
parz	=	cadenza parziale
plag	=	cadenza plagale
ten	=	<i>clausula tenorizans</i>
tronc	=	cadenza fuggita per troncamento (elisione della nota di mira)

(5) Altri simboli utilizzati:

<i>cf</i>	=	<i>cantus firmus</i> (formula salmodica)
<i>int</i>	=	corda di recita preceduta da <i>intonatio</i>
<i>med</i>	=	<i>mediatio</i> (cadenza mediana) della corda di recita (vale solamente per il <i>Magnificat a 7</i>)
< >	=	corda di recita inclusa nella sonorità di
{ }	=	cadenza in episodio privo di <i>cantus firmus</i> (vale solamente per i <i>Magnificat</i>)
[]	=	cadenza fuggita
()	=	cadenza senza coinvolgimento del <i>cantus firmus</i> (vale solamente per i <i>Magnificat</i>)
†	=	<i>cantus firmus</i> con lievi modificazioni nella cadenza mediana o nella cadenza finale
‡	=	inserzione di pausa/e nel <i>cantus firmus</i>
^{x2} , ^{x3}	=	sezione di <i>cantus firmus</i> ripetuta due/tre volte
—	=	<i>cantus firmus</i> assente
∅	=	cadenza priva di <i>clausulae</i> formalizzate / assenza di cadenza
↓	=	<i>cantus firmus</i> trasposto al grave (il numero precedente la freccia indica l'intervallo)
↑	=	<i>cantus firmus</i> trasposto all'acuto (il numero precedente la freccia indica l'intervallo)
→	=	<i>clausula tenorizans</i> che sale alla terza della sonorità anziché scendere di grado

Tavola 2
Dixit Dominus, Sl 109
 tono 4e (corda di recita La, *differentia* Mi)

	Segn.	Corda di recita	Cadenza/e	<i>Clausula</i> voce più grave	<i>Clausula</i> Bassus generalis*	Note
¹ Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis.	‡	^{int} A	A ¹⁵	bas		cad. finale C→E
Donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.	‡	<A>	C ³⁷	bas bas		
RITORNELLO	‡	—	A ⁵²		bas	
² Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum.	‡	A	A ⁶⁸	ten		cad. finale G→E
³ Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum; ex utero, ante luciferum, genui te.	‡	<A>	C ¹⁰⁰	bas bas		
RITORNELLO	‡	—	A ¹¹³		bas	
⁴ Iuravit Dominus, et non poenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.	‡	A	A ¹²⁵	cant		cad. finale G→E
⁵ Dominus a dextris tuis, confregit in die irae suae reges.	‡	<A>	C ¹⁵²	bas bas		
RITORNELLO	‡	—	A ¹⁵⁹ A ¹⁶⁴		bas	
⁶ Iudicabit in nationibus; implebit ruinas, conquassabit capita in terra multorum,	‡	A	A ¹⁷²⁻³ A ¹⁸¹⁻²	ten ten		cad. finale G→E cad. finale G→E
⁷ de torrente in via bibet; propterea exalabit caput.	‡	<A>	C ²⁰⁶	bas bas		
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.	‡	G	A ²²¹	ten	bas	corda di recita 1↓ cad. finale B)→D
Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum.	‡	D	D ²⁴³	ten		corda di recita 4↓ cad. finale F→A
Amen.	‡	—	A ²⁵⁵ E ²⁵⁸	plag		3 battute

Tavola 3
Laudate pueri, Sl 112
 tono 8g (corda di recita Do, *differentia Sol*)

	Segn.	Corda di recita	Cadenza/e	Clausula voce più grave	Clausula Bassus generalis	Note
¹ Laudate, pueri, Dominum, laudate nomen Domini.	♯	¹¹¹ C C	C ¹⁵ G ²⁷	bas bas		
² Sit nomen Domini benedictum ex hoc nunc et usque in saeculum.	♯	G G	G D ¹²	ten ten	bas	corda di recita 4↓
³ A solis ortu usque ad occasum laudabile nomen Domini.	♯	G G♯	G ⁴⁹ G ⁵³	ten cant	bas bas	corda di recita 4↓ sovrapposizione con il v. 4a
⁴ Excelsus super omnes gentes Dominus et super caelos gloria eius.	♯	D D♯	G A ⁶⁴	cant	plag bas	corda di recita 1↑
⁵ Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat, ⁶ et humilia respicit in caelo et in terra?	♯	C♯ —	C ⁷² G ⁷⁷ A ⁸⁸	bas cant cant	bas bas	
⁷ Suscitans a terra inopem et de stercore erigens pauperem, ⁸ ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui.	♯	C — C	C ⁹⁵ G ¹⁰⁴ E ¹⁰⁸⁻⁹ E ¹¹⁴⁻⁵ G ¹²⁰ D ¹³⁰	bas bas plag plag bas bas		interc.
⁹ Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem.	♯	C♯ —	∅ E ¹⁴² A ¹⁵¹	plag bas		<i>cf non allineato</i>
Gloria Patri et Filio		— —	G ¹⁶¹ G ¹⁶¹ C ¹⁷⁵	— bas ten	bas	
et Spiritui Sancto.		— — C	A ¹⁸² G ¹⁸⁹	bas ten	bas	
Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum.	♯	¹¹¹ C ¹¹¹ C C C	C ¹⁹⁴ C ¹⁹⁹ G ²⁰⁹ G ²¹⁰	cant bas ten ten	∅	parz.
Amen.	♯	—	G ²²⁵	cant		duetto

Tavola 4
Laetatus sum, Sl 121
 tono 2g_b [=2d] (corda di recita Si_b, *differentia* Sol)

	Segn.	Corda di recita	Cadenza/e	Clausula voce più grave	Clausula Bassus generalis	Note
1 Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi: in domum Domini ibimus.	b	B ₃ ^{int}	B ₃ ¹⁰	ten	bas	c. interconnessione
	b	—	G ⁷	cant	bas	
2 Stantes erant pedes nostri in atris tuis, Ierusalem.	k	—	D ⁶	ten		
	b	—	G ¹² G ¹⁹	bas bas		
3 Ierusalem, quae aedificatur ut civitas, cuius participatio eius in idipsum	b	—	G ¹² F ⁹	cant	bas [cant]	
	b	—	G ¹⁵	Ø	bas	
4 Illuc enim ascenderunt tribus, tribus Domini. testimonium Israel, ad confitendum nomini Domini.	b	B ₃	D ^{6/167} B ₃ ⁷⁶	plag bas		corda di recita 4↓
	b	F B ₃	D ⁸⁴ B ₃ ¹²	bas bas		
5 Quia illic sederunt sedes in iudicio, sedes super domum David.	b	—	B ₃ ¹⁰¹	bas		
	b	—	G ¹⁰⁸	bas		
6 Rogate quae ad pacem sunt Ierusalem, et abundantia diligentibus te.	k	—	D ¹⁷ [B ₃]E ₃ ¹²³	ten		c. fuggita E ₃ pro B ₃
	b	B ₃ ^{int}	G ¹⁵⁹	[bas] bas		
7 Fiat pax in virtute tua, et abundantia in turribus tuis.	b	B ₃ ^{int}	G ^{130/133} B ₃ ¹³⁹	bas [bas]		
	b	B ₃ ^{int}	G ¹⁴⁶	bas		
8 Propter fratres meos et proximos meos, loquebar pacem de te	b	(B ₃) B ₃	D ^{150/157} B ₃ ¹⁶³	plag bas bas		corda di recita 4↓
	b	—	G ¹⁷³	bas		
9 Propter domum Domini Dei nostri quaesivi bona tibi.	b	—	[B ₃] ¹⁸²	bas		
	k	—	D ¹⁹⁹	ten		
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.	b	—	G ^{206/212}	bas		
	b	B ₃	B ₃ ¹⁷	bas		
Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum.	b	F B ₃	D ²²² G ²²⁷	bas bas		corda di recita 4↓
	b	—	G ²³¹	plag		
Amen.	b	—				4 battute

Tavola 5
Nisi Dominus, Sl 126
tono 6f (corda di recita La, *differentia* Fa)

	Segn.	Corda di recita	Cadenza/e	Clausula voce più grave	Clausula Bassus generalis	Note
'Nisi Dominus aedificaverit domum,	♭	ⁱⁱⁱ A	[D] ¹⁸	plag		cadenza sulla penultima nota prima della <i>mediatio</i>
in vanum laboraverunt qui aedificant eam.		A	F ^{14,5}	bas		
Nisi Dominus custodierit civitatem, frustra vigilat qui custodit eam.	♭	ⁱⁱⁱ A	D ^{44/58}	bas bas		Coro I, poi II sovrapposizione con il v. 2a
² Vanum est vobis ante lucem surgere: surgite postquam sederitis, qui manducatis panem doloris.	♭	A†	[F] ^{52/66}	plag		
Cum dederit dilectis suis somnum,	♭	ⁱⁱⁱ A	D ^{72/86}	bas		Coro I, poi II sovrapposizione con il v. 2c
³ ecce haereditas Domini, filii; merces, fructus ventris.	♭	A†	[F] ^{80/96}	plag		
Sicut sagittae in manu potentis, ita filii excussorum.	♭	ⁱⁱⁱ A	A ^{100/114}	ten fr		Coro I, poi II cadenza sulla penultima nota prima della <i>mediatio</i> sovrapposizione con il v. 4
⁴ Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis non confundetur cum loquetur inimicis suis in porta Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.	♭	ⁱⁱⁱ A-D†	B ₃ ¹²⁸	bas		corda di recita anche 4†
Sicut erat in principio, et nunc et semper,	♭	D ⁱⁱⁱ -A† D ⁱⁱⁱ -A†	[F] ¹³⁶ [B ₃] ¹⁴²	bas bas		sovrapposizione con il v. 5
et in saecula saeculorum. Amen.	♭	ⁱⁱⁱ D	B ₃ ¹⁶³	bas		corda di recita 4† no <i>mediatio</i> cad.
	♭	ⁱⁱⁱ G	C	plag bas		corda di recita 1↓
	♭	ⁱⁱⁱ A	[D] ^{199,4}	plag		incipit F (G→F) cadenza sulla penultima nota prima della <i>mediatio</i>
	♭	A	F ^{209,10}	plag		5 battute F-B, F

Tavola 6
Lauda Ierusalem, Sl 147
 tono 3a (corda di recita Do, *differentia* La)

	Segn.	Corda di recita	Cadenza/e	Clausula voce più grave	Clausula Bassus generalis*	Note
¹ Lauda, Ierusalem, Dominum; lauda Deum tuum, Sion.	‡	ⁱⁿ C C	C ⁹ A ¹⁹	bas bas		
² Quoniam confortavit seras portarum tuarum, benedixit filiis tuis in te.	‡	ⁱⁿ C† C	[C] ¹⁷ [A] ¹²⁻³	bas [cant]		parz. parz.
³ Qui posuit fines tuos pacem, et adipe frumenti satiat te.	‡	C† C	[C] ¹⁷ [A] ⁴¹	[bas] [bas]	bas	parz. parz. corda di recita 4↑ interc.
⁴ Qui emittit eloquium suum terrae, velociter currit sermo eius.	‡	F† F	D ⁴⁵ D ⁴⁷	bas		corda di recita 4↑ interc.
⁵ Qui dat nivem sicut lanam, nebulam sicut cinerem spargit.	‡	F† F	F ⁵¹ D ⁵⁵	[bas] cant		
⁶ Mittit crystallum suum sicut buccellas: ante faciem frigoris eius quis sustinebit?	‡	F† F	Ø D ⁶⁶	bas		
⁷ Emittet verbum suum, et liquefaciet eis; flabit spiritus ejus, et fluent aquae.	‡	C† C	[C] ⁷¹ [A] ⁷⁶	bas bas bas		parz. parz.
⁸ Qui annuntiat verbum suum Iacob, iustitias et iudicia sua Israel.	‡	C† C	Ø A ⁸⁹	bas		
⁹ Non fecit taliter omni nationi, et iudicia sua non manifestavit eis.	‡	C† C	Ø A ¹⁰⁵⁻⁶	bas		
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.	‡	F† F	F ¹¹⁸ D ¹³⁶	bas bas		corda di recita 4↑
Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum.	‡	C† C	C ¹³⁸ A ¹⁴⁴ A ¹⁵¹	bas ten		
Amen.	‡	—		bas		D→G→C-A

Tavola 7
Magnifica a 7, Lc 1,46-55
 tono 1g_♭ (=2d) corda di recita Re, *differentia* Sol

Voci	Strum.		Corda di recita	Cadenza/e	Clausula voce più grave	Clausula Bassus generalis*	Note
7	6	4 ⁶ Magnificat anima mea Dominum, 4 ⁷ et exultavit spiritus meus	intD ^{3,5}	B _y ^{1,14}	bas	bas	
1	(b.c.)		intA	G ²⁴	ten	plag	bas
3	(b.c.)		A	A ³² (D) ³⁶	cant ten	bas	su cf ten; cf 4↓
1	6	4 ⁸ quia respexit humilitatem ancillae suae. in Deo salutarī meo,	intD♯	{D} ⁹⁹ (G) ⁶⁶ B _y ⁸⁴	ten	bas	strumenti soli strumenti soli
3	2	4 ⁹ quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius,	intA♯	F ¹³⁵	[bas]	bas	strumenti soli strumenti soli
6	(b.c.)	5 ⁰ et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.	intA intD medA medD	{D} ¹⁰¹ {D} ¹⁷¹ {D} ¹⁷⁹ G ¹⁸⁸ {D} ¹⁹¹	plag plag ten fr ten ten fr	bas	parz; cf 4↓ interc interc; cf 4↓
1	3	5 ¹ Fecit potentiam in brachio suo,	intA	{G} ²¹⁵ D ²²³ F ²²⁷	∅ ten→ ten	bas bas bas	strumenti soli cf 4↓
1	2	5 ² deposuit potentes de sede et exaltavit humiles;	intD♯	D ²⁵⁹	cant fr ten	ten fr bas	cf 4↓
2	4	5 ³ esurientes implevit bonis et divites divisit inanes	intD♯	{G} ²⁸⁰ B _y ²⁹¹	cant	bas	strumenti soli voci sole
			D ³²	{B} _y ³⁰⁷ G ³⁰⁹ {G} _y ³¹⁵ G ³²⁷	cant	bas	strumenti soli voci sole
					ten→♯	bas	strumenti soli

Segnatura ♭ per tutte le sezioni

Voci	Strum.		Corda di recita	Cadenza/e	Clausula voce più grave	Clausula Bassus generalis*	Note
3	(b.c.)	⁵² Suscipit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae, ⁵³ sicut locutus est ad patres nostros,	^{int} D	B ³³⁸ (G) ³⁴⁶ G ⁴⁰⁵	∅ ten	ten plag bas	cf terza di B ₃
1	6			{G} ³⁶⁶ {G} ³⁶⁸ {B} ₃ ³⁷⁰ {G} ³⁷² {F} ³⁷⁴ D ³⁸⁶ D ³⁸⁴ D ⁴⁰¹		bas bas bas bas bas plag bas	strum. soli, inter strum. soli, inter strum. soli, inter strum. soli, inter strum. soli, inter
3	(b.c.)	Abraham et semini eius in saecula. Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.	^{int} D	B ₃ ⁴⁰⁹ G ⁺³⁸ G ⁺³⁸	cant ten cant	bas bas bas	
7	6	Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum.	^{int} D ³³	∅ G ⁷⁰⁰ G ⁺⁷⁹ G ⁹⁰¹	bas bas bas		
		Amen.	—	{G} ⁹⁰⁴	plag		

Tavola 8
Magnificat a 6, Lc 1,46-55
 tono 1g_b (=2d) corda di recita Re, *differentia Sol*

Voci	Text	Corda di recita	Cadenza/e	Clausula voce più grave	Clausula Bassus generalis*	Note
6 2	⁴⁶ Magnificat anima mea Dominum,	¹⁰¹ D D ²²	{B ₁ } ¹⁴⁶ G ²⁴ (G) ³²	bas ten ten	bas bas bas	
3	⁴⁷ et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo,	¹⁰¹ A A	(D) ⁴⁶ A ⁵¹⁻³ D ⁷³	cant ten fr cant	bas bas	
1	⁴⁸ quia respexit humilitatem ancillae suae. Ecce enim ex hoc me dicent omnes generationes,	¹⁰¹ D‡ D	{G ₁ } ⁸⁵ {G ₂ } ⁹² B ₁ ¹⁰⁰ G ¹²³	bas ten	bas	strumenti soli
6	⁴⁹ quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius,	¹⁰¹ D‡ ¹⁰¹ A ¹⁰¹ D A ³² D	D ¹⁴⁵ D ¹⁴⁹ D ¹⁹⁸ G ²⁰⁸ G ²⁷⁸	ten fr ten fr bas bas bas		interconn. interconn. parz. cf + cond a G
3	⁵⁰ et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.	¹⁰¹ D‡ D ²²	{D ₁ } ⁸⁷ B ₁ ⁹⁴ G ²⁰³ G ²⁴⁴	ten→ ten ten	plag bas bas bas	
3	⁵¹ Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mentes cordis sui; ⁵² deposuit potentes de sede et exaltavit humiles;	¹⁰¹ A A ¹⁰¹ D‡ D ²²	{G ₁ } ²²² F ²³⁴ {F ₁ } ³³⁷ D ²⁵¹ G ²⁶⁶	cant ten→ cant ten	bas bas bas bas	
3	⁵³ esurientes implevit bonis et divites divisit inanes	¹⁰¹ A A ¹⁰¹ D‡ D ²²	G ²⁷⁵ G ²⁸⁴ {D ₁ } ³⁰⁹ {F ₁ } ³⁰⁹ F ³⁰⁴ {F ₁ } ³⁰⁹ D ³²⁰ {D ₁ } ³²⁵ D ³³⁷	Ø ten ten cant cant ten→	plag bas bas bas bas bas	strumenti soli strumenti soli voci sole Ø Ø voci sole strumenti soli bas

Segnatura ₁ per tutte le sezioni

Voci		Corda di recita	Cadenza/e	Clausula voce più grave	Clausula Bassus generalis*	Note
2	⁵² Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae,	^{int} D \sharp D \sharp ³²	{G} ³²⁷ B, {B} ³⁶² {B} ³⁷⁰ G ³⁷⁹ {G} ³⁸⁴ G ³⁹⁷	cant cant cant	bas Ø bas Ø bas	strumenti soli voci sole strumenti soli strumenti soli voci sole strumenti soli
5	⁵⁵ sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.	^{int} A A	{G} ⁴⁰⁰ {G} ⁴⁰³ {D} ⁴⁰⁷ (D) ⁴¹⁰ (D) ⁴¹² (D) ⁴¹⁴ (D) ⁴¹⁶ D ⁴¹⁸ (D) ⁴²⁷ (D) ⁴²⁹ D ⁴³⁸	bas trunc bas trunc bas trunc bas trunc bas bas bas plag cant cant bas	bas bas bas bas bas bas bas bas bas bas bas bas	
6	Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.	^{int} D D ³²	{B} ⁴⁴⁹ D ⁴⁵⁸ {D} ⁴⁶⁶ G ⁴⁷⁶ {G} ⁴⁸⁴ {G} ⁴⁹⁷	bas cant fr bas ten bas bas	ten fr bas	
6	Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum.	^{int} D ^{2v canon} D ³²	D ³¹⁴ G ⁵²⁵ G ⁵³⁶	ten fr bas bas	4 ^a inferiore	
6	Amen.	—	G ⁵⁴³	plag		<i>prolongatio</i>

Tavola 9
Laetatus sum, articolazione formale

PRIMA MACROSEZIONE		SECONDA MACROSEZIONE	
Sezioni su <i>Cantus firmus</i>		Sezioni libere	
I.1 « <i>LAETATUS</i> » CANTUS FIRMUS CON INTONATIO TRASPOSTO PER \flat INTERAMENTE AFFIDATO AL TENOR MONODICO CON <u>BASSO PASSEGGIATO</u>	«Stantes», per \sharp «In atris», per \flat «Ierusalem», per \flat con <u>basso passeggiato</u> «Ille enim», per \flat	II.1 « <i>EAT PAX</i> » CANTUS FIRMUS CON INTONATIO TRASPOSTO PER \flat INTERAMENTE AFFIDATO AL SEXTUS POLIFONICO CON <u>BASSO PASSEGGIATO</u>	«Propter fratres», per \flat
I.2 « <i>Ille enim</i> » primo emistichio senza intonatio trasposto per \flat affidato al <i>Cantus</i> secondo emistichio nelle corde naturali affidato all' <i>Altus</i> poi trasposto per \flat al <i>Cantus</i> .		II.2 « <i>Propter fratres</i> » primo emistichio senza intonatio trasposto per \flat affidato al <i>Sextus</i> secondo emistichio nelle corde naturali affidato all' <i>Altus</i> , poi trasposto per \flat al <i>Sextus</i> .	
I.3 « <i>Rogate</i> » con <i>intonatio</i> trasposto per \flat , interamente affidato al <i>Cantus</i> .	«Quia illic», per \flat con <u>basso passeggiato</u> «Rogate», per \sharp	«Propter domum», per \flat con <u>basso passeggiato</u> «Gloria Patri», per \sharp «Et Spiritui Sancto», per \flat	II.3 « <i>Sicut erat</i> » primo emistichio senza <i>intonatio</i> ma con inizio in falsobordone , trasposto per \flat interamente affidato al <i>Cantus</i> secondo emistichio nelle corde naturali affidato all' <i>Altus</i> poi trasposto per \flat al <i>Sextus</i> . <i>Amen</i> , cadenza plagale di rinforzo

BIBLIOGRAFIA

- Antiphonaire monastique. XIII^e siècle*, Desclée & C^{ie}, Tournay 1922 (Paléographie Musicale, 12).
- BANCHIERI, A., *L'organo suonarino [...] Entro il quale si pratica quanto occor-
rer suole a gli Suonatori d'Organo, per alternar Corista a gli Canti fermi in
tutte le feste, & solennità dell'anno. Trasportato, & tradotto dal Canto fermo
fidelissimamente [...] Opera Terza Decima*, Ricciardo Amadino, Venezia
1605.
- BANCHIERI, A., *Cartella ovvero regole utilissime a quelli che desiderano impa-
rare il canto figurato: nuovamente da varie opinioni di musici eccellenti ri-
dotte in un piacevole dialogo di maestro, & discepolo: & divise in due parti*,
Giacomo Vincenti, Venezia 1601.
- BANCHIERI, A., *La Cartella: utile a gli figliuoli, & principianti che desiderano
con facilità imparare sicuramente il canto figurato*, Giacomo Vincenti, Ve-
nezia 1610.
- BANCHIERI, A., *Cartella musicale nel canto figurato fermo, & contrapunto*, Gia-
como Vincenti, Venezia 1613-14.
- BANCHIERI, A., *Cartellina del canto fermo gregoriano, nuovamente spiegata in
autori celebri, & pratici esempi [...] operetta giovevole per insegnare, & in-
trodurre al choro qual si voglia novizzo, o novizza, così secolare, come rego-
lare*, eredi di Gio. Rossi, Bologna 1614
- BANCHIERI, A., *La Banchierina, ovvero Cartella piccola del canto figurato [...] opera
utilissima alli figlioli, per acquistarne il nome di sicuro cantore, [...] ri-
dotta dall'antico al moderno stile*, Alessandro Vincenti, Venezia 1623
- BARNETT, G., *Bolognese Instrumental Music, 1660-1710: Spiritual Comfort,
Courtly Delight, and Commercial Triumph*, Ashgate, Aldershot 2008.
- BARNETT, G., *Tonal organization in seventeenth-century music theory*, in *The
Cambridge History of Western Music Theory*, ed. by T. Christensen, Cam-
bridge University Press, Cambridge 2002, pp. 407-455.
- BESUTTI, P., "Ave Maris stella": *la tradizione mantovana nuovamente posta in
musica da Monteverdi*, in *Claudio Monteverdi: Studi e prospettive. Atti del
convegno: Mantova, 21-24 ottobre 1993*, a cura di P. Besutti, T. M. Gialdroni
e R. Baroncini, Olschki, Firenze 1998, pp. 57-78.
- BOWERS, R., *Claudio Monteverdi and Sacred Music in the Household of the
Gonzaga Dukes of Mantua, 1590-1612*, «Music & Letters», 90/3 (2009), pp.
331-371.
- CHAFE, E.T., *Monteverdi's Tonal Language*, Schirmer, New York 1992.

- COLLINS JUDD, C., *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- CONNOLLY, T.H., *ad vocem* «Psalm», § II, *Latin monophonic psalmody*, §§ 7, in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadie, second edition, MacMillan, London 2001, vol. 20, pp. 451-463.
- DAHLHAUS, C., *Studies in the Origin of the Harmonic Tonality*, trad. ingl. di R.O. Gjerdingen, Princeton University Press, Princeton 1990 (ed. orig. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Bärenreiter, Kassel 1988).
- DE RORE, C., *Opera omnia*, edidit Bernhardus Meier, American Institute of Musicology, vol. 4 *Madrigalia 3-8 vocum*, 1979 (*Corpus Mensurabilis Musicae* 14).
- DODDS, M., *La modalità dal tardo Cinquecento al primo Settecento: Trattatistica, pratica liturgica e paradigmi di cambiamento*, in *Barocco Padano*, a cura di A. Colzani, A. Luppi e M. Padoan, A.M.I.S., Como 2008, pp. 409-438.
- DODDS, M., *Tonal Types and Modal Equivalence in Two Keyboard Cycles by Murschhauser*, in *Tonal Structures in Early Music*, ed. by C. Collins Judd, Garland, New York and London 1998, pp. 341-372.
- DODDS, M., *Plainchant at Florence's Cathedral in the Late Seicento: Matteo Coferati and Shifting Concepts of Tonal Space*, «The Journal of Musicology» 20/4 (2003), pp. 526-555.
- GALILEI, V., *Dialogo [...] della musica antica et della moderna*, Giorgio Marsiccotti, Firenze 1581 (rist. anast. Broude Brother, New York 1979).
- GUIDETTI, G., *Directorium chori ad usum omnium Ecclesiarum Cathedralium & Collegiatarum, a Ioanne Guidetto olim editum et nuper ad novam Romani Breviarii correctionem ex praecepto Clementis VIII impressam restitutum, & plurimis in locis auctum, & emendatum a Ioanne Francisco Massano [...] Accesserunt huic postremae editioni quamplures Hymnorum, & Antiphonarum toni, qui in praecedentibus desiderabantur*, apud Stephanum Paulinum, Romae 1604.
- JÜRGENS, J., *Urtext und Aufführungspraxis bei Monteverdis Orfeo und Marien-Vesper*, in *Congresso internazionale sul tema: Claudio Monteverdi e il suo tempo: relazioni e comunicazioni, Venezia-Mantova-Cremona, 3-7 maggio 1968*, a cura di R. Monterosso, stamperia Valdonega, Verona 1969, pp. 269-299.
- KENDRICK, R.L., «Sonet vox tua in auribus meis»: *Song of Song Exegesis and the Seventeenth-Century Motet*, «Schütz Jahrbuch», 16 (1994), pp. 99-118.

- KURTZMAN, J., “*Laetatus sum*” (1610), in *The Cambridge Companion to Monteverdi*, ed. by J. Whenham and R. Wistreich, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 155-161.
- KURTZMAN, J., *The Mantuan Sacred Music*, in *The Cambridge Companion to Monteverdi*, ed. by J. Whenham and R. Wistreich, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 141-154.
- KURTZMAN, J., *The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance*, Oxford University Press, Oxford – New York 1999.
- MANGANI, M., *Le “strutture tonali” della polifonia. Appunti sulla riflessione novecentesca e sul dibattito attuale*, «Rivista di Analisi e di Teoria Musicale», 2004/1, pp. 19-37.
- MANGANI, M., *L’organizzazione dello spazio sonoro nelle “Canzonette a tre voci. ... Libro secondo” di Giuliano Paratico*, «Philomusica on-line», 15/1 (2016), pp. 600-620.
- MANGANI, M. – SABAINO, D., “*Modo Novo*” or “*Modo Antichissimo*”? *Some Remarks About La-Modes in Zarlino’s Theoretical Thought*, in *Early Music. Context and Ideas. International Conference in Musicology, Kraków 18-21 settembre 2003*, Institute of Musicology, Jagellonian University, Kraków 2003, pp. 36-49.
- MANGANI, M. – SABAINO, D., *Monteverdi’s Modal Conduct in Madrigal Books I-III*, relazione letta alla *18th Biennial International Conference on Baroque Music*, Cremona 10-15 luglio 2018.
- MANGANI, M. – SABAINO, D., *Modality as Orthodoxy and Innovation. Strategies of Tonal Organisation in Victoria and Palestrina*, in *Mapping the Motet in the Post-Tridentine Era*, ed. by E. Rodríguez-García and D.V. Filippi, Routledge, Abingdon – New York, 2018, pp. 123-153.
- MANGANI, M. – SABAINO, D., *L’organizzazione dello spazio sonoro nell’opera di Niccolò del Preposto*, in *Musica e poesia nel Trecento italiano. Verso una nuova edizione critica dell’«Ars Nova»*, a cura di A. Calvia e M.S. Lannutti, SISMELE – Edizioni del Galluzzo – Fondazione Franceschini, Firenze 2015, pp. 237-286.
- MANGANI, M. – SABAINO, D., *Tonal Space Organization in Josquin’s Late Motets*, «Musica Disciplina», 69 (2014), pp. 93-125.
- MANGANI, M. – SABAINO, D., *Tonal Types and Modal Attribution in Late Renaissance Polyphony. New Observations*, «Acta Musicologica», 80/2 (2008), pp. 231-250.
- MARI, L. – KURTZMAN, J., *A Monteverdi Vespers in 1611*, «Early Music» 36/4 (2008), pp. 547-555.
- MCCLARY, S., *The Transition from Modal to Tonal Organization in the Works of Monteverdi*, PhD Diss., Harvard University 1976.

- MEIER, B., *Alte Tonarten: dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Bärenreiter, Kassel 1992.
- MEIER, B., *Zur Tonart der Concertato-Motetten in Monteverdis Marienvespers*, in *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, hrsg. von L. Finscher, Laaber-Verlag, Laaber 1986, pp. 359-367.
- MEIER, B., *The Modes of Classical Vocal Polyphony Described According to the Sources*, english translation revised by the author, Broude Brothers, New York 1988 (ed. orig. *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie, nach den Quellen dargestellt*, Oosthoek, Scheltema & Holkema, Utrecht 1974; trad. it. *I modi della polifonia vocale classica descritti secondo le fonti*, a cura di A. Magnolfi, LIM, Lucca 2015).
- MONTEVERDI, C., *Lettere, dediche e prefazioni*, a cura di D. De' Paoli, De Santis, Roma 1973.
- MONTEVERDI, C., *Missa da capella a sei. Vespro della Beata Vergine*, a cura di A. Delfino, Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona 2005 (Instituta et Monumenta, ser. 1, Monumenta, vol. 5 *Claudio Monteverdi Opera Omnia*, 9).
- MONTEVERDI, C., *Scherzi musicali a tre voci (1607)*, a cura di F. Dobbins, Fondazione Claudio Monteverdi, Cremona 2002 (Instituta et Monumenta, ser. 1, Monumenta, vol. 5 *Claudio Monteverdi Opera Omnia*, 7).
- MONTEVERDI, C., *Madrigali a 5 voci: libro primo*, a cura di R. Monterosso, Athenaeum Cremonense, Cremona 1970 (Instituta et Monumenta, ser. 1, Monumenta, vol. 5 *Claudio Monteverdi Opera Omnia*, 2).
- MONTEVERDI, C., *Vespro della Beata Vergine. Vespers*, ed. by J. Kurtzman, Oxford University Press, Oxford 1999.
- PAGET, L., *Monteverdi as "Discepolo": Harmony Rhetoric, and Psalm-Tone Hierarchies in the Works of Ingegneri and Monteverdi*, «Journal of Musicological Research», 15 (1995), pp. 149-175.
- PONZIO, P., *Ragionamento di Musica [...] Ove si tratta de' passaggi delle consonantie, et dissonantie, buoni, et non buoni; et del modo di far Motetti, Messe, Salmi, et altre compositioni; et d'alcuni avertimenti per il contrapuntista, et compositore, et altre cose pertinenti alla Musica*, Erasmo Viotto, Parma 1588 (Faksimile-Neudruck hrsg. von S. Clerex, Bärenreiter, Kassel 1959)
- POWERS, H.S., *Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», 16 (1992), pp. 9-52.
- POWERS, H.S., *Modality as a European Cultural Construct*, in *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Atti*, ed. by R. Dalmonte and M. Baroni,

- Università degli Studi di Trento, Dipartimento di storia della civiltà europea, Trento 1992, pp. 207-219.
- POWERS, H.S., *Modal Representation in Polyphonic Offertories*, «Early Music History», 2 (1982), pp. 43-86.
- POWERS, H.S., *Monteverdi's Model for a Multimodal Madrigal*, in *In cantu et in sermone. For Nino Pirrotta on His 80th Birthday*, ed. by F. Della Seta and F. Piperno, Olschki, Firenze 1989, pp. 185-219.
- POWERS, H.S., *From Psalmody to Tonality*, in *Tonal Structures in Early Music*, ed. by C. Collins Judd, Garland, New York and London 1998, pp. 275-340.
- POWERS, H.S., *Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony*, «Journal of the American Musicological Society», 14 (1981), pp. 428-470.
- SABAINO, D., “*Gli diversi affetti, gli quali essa harmonia suole produrre*”. *Ancora su teoria e prassi dell'ethos modale (per il tramite, questa, volta, di alcuni testi petrarcheschi)*, in *Petrarca in Musica. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Arezzo, 18-20 marzo 2004)*, a cura di A. Chegai e C. Luzzi, LIM, Lucca 2005, pp. 155-202.
- SABAINO, D., *Lasso's Motets: A Case Study in Different Layers of Tonal Type Problematic Nature*, in *Early Music. Context and Ideas 2. International Conference in Musicology (Kraków 11-14 September 2008)*, Institute of Musicology, Jagellonian University, Kraków 2008, pp. 38-57.
- SABAINO, D., *La modalità come strumento esegetico: Zarlino, Lasso, Ingegneri e il responsorio “Si bona suscepimus”*, in corso di stampa.
- SCHMALZRIEDT, S. – MAHLERT, E. – SUNTEN, B., *ad vocem «Kadenz»*, in *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrg. von H.H. Eggebrecht und A. Riethmüller, Steiner, Wiesbaden (scheda edita nel 1974), p. 8.
- STEGLICH, R., *Die Quaestiones in Musica: Ein Choraltraktat des Zentralen Mittelalters und Ihr Mutmaßlicher Verfasser Rudolf von St. Trond*, Breiktopf und Härtel, Leipzig 1911.
- STRIGGIO, A., *Il primo libro de madrigali a sei voci*, ed. by D.S. Butchart, A-R Editions, Madison (Recent Research in the Music of the Renaissance, 70-71).
- WIERING, F., *The Language of the Modes. Studies in the History of Polyphonic Music*, Routledge, New York 2001.
- WIERING, F., *Internal and External Views of the Modes*, in *Tonal Structures in Early Music*, ed. by C. Collins Judd, Garland, New York and London 1998, pp. 87-107.
- ZARLINO, G., *Le Istitutioni Harmoniche [...] nelle quali oltre le materie appartenenti alla musica si trovano dichiarati molti luoghi di poeti, d'historici, &*

di filosofi si come nel leggerle si potrà chiaramente vedere [...], [Pietro da Fino], Venezia 1558 (ed. anast. Broude Brothers, New York 1965).

ZARLINO, G., *Sopplimenti musicali [...] Ne i quali si dichiarano molte cose contenute ne i Due primi Volumi, delle Istitutioni & Dimostrations; per essere state mal'intese da molti; & si risponde insieme alle loro Calonnie*, Francesco de' Franceschi, Venezia 1588 (rist. anast. Broude Brother, New York 1979).



NOTE BIOGRAFICHE

Daniele Sabaino è professore di Modalità, di Armonia e di Storia della musica dei riti cristiani presso il Dipartimento di Musicologia e beni culturali dell'Università di Pavia. I suoi interessi di ricerca e le sue pubblicazioni riguardano la filologia musicale e la critica testuale, l'organizzazione dello spazio sonoro e l'analisi della musica medievale e rinascimentale, l'opera di Juan Caramuel Lobkowitz e la musicologia liturgica nella storia e nell'attualità.

Marco Mangani è professore di Fondamenti della comunicazione musicale e di Storia della musica rinascimentale presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Ferrara. Ha pubblicato saggi sulla polifonia del Rinascimento e sulla musica strumentale del diciottesimo e diciannovesimo secolo e un libro su Boccherini.

BIOGRAPHICAL NOTES

Daniele Sabaino is professor of Modality; Harmony, and History of Music of Christian Rites at the Department of Musicology and Cultural Heritage of the University of Pavia-Cremona. His research are focused on historical, philological and analytical aspects of music from the Middle Ages to the 17th century, on the polymath Juan Caramuel Lobkowitz, and on past and present relationships between music and liturgy.

Marco Mangani is professor of Bases of Musical Communication and History of Renaissance Music at the Department for Humanities of the University of Ferrara. He has written essays on Renaissance polyphony and on Italian instrumental music of the 18th and 19th centuries, and a book on Boccherini.