

**Università degli Studi di Milano
Facoltà di Lettere e Filosofia**

**Corso di Laurea Magistrale
in Musicologia e Beni musicali**

Gaffurio perfectus musicus

Lettura dei motetti missales

**Relatore
Chiar.mo prof. Davide Daolmi**

Tesi di Laurea di
Sergio Lonoce
matricola 755203

Anno Accademico 2009-2010

Solus ita perfectus Musicus est [...] qui theoriam praxi iungit.

ATHANASIUS KIRCHER,
Musurgia Universalis, 1650, libro II, p. 47.

Si ringraziano:

- l'Archivio del Duomo di Milano, nella persona del dott. Roberto Fighetti;
- gli eredi di mons. Giuseppe Biella e maestro Gianfranco Spinelli;
- la congregazione dei monaci Olivetani dell'Abbazia di Seregno;
- Eduardo Rescigno, per l'amichevole aiuto.

Avvertenze

La maggior parte delle citazioni bibliografiche nelle note a pie' pagina rimandano alla Bibliografia in fondo all'elaborato; altre, ritenute più generiche e occasionali, sono specificate nei dettagli nelle stesse note.

Nell'ambito della trattazione, l'altezza delle note musicali è indicata con il sistema italiano, nel quale il *do centrale* corrisponde al *do3*.

La sillabazione latina nelle partiture musicali segue, dove i testi sono presenti, il *Liber Usualis*.

Abbreviazioni più utilizzate:

S = soprano, A = contralto, T = tenore, B = basso
ms = manoscritto

A Delfina, Isadora e Carolina.

*Visto che mi laureo a 52 anni,
dedicare questo lavoro a mia moglie
e alle mie figlie apparirà scontato.
Ma non lo è.*

Dovreste conoscerle.



Franchino Gaffurio, ritratto del sec. XVI,
(Lodi, Sala Consiliare del Comune)

Introduzione ovvero dell'altra faccia della luna

Il 20 luglio 1969 gli astronauti Aldrin e Armstrong mossero i primi passi sul suolo lunare. Oltre a tutte le rilevazioni geologiche, fisiche e chimiche che svolsero, essi videro quello che a nessun altro uomo era mai stato dato di vedere: l'altra faccia della luna, quella detta 'oscura', che – nel perfetto equilibrio fra i suoi moti di rotazione e di rivoluzione – essa cela costantemente agli occhi dei terrestri.

Parimenti, quasi nelle stesse decadi e più precisamente una dozzina di anni prima, grazie ad alcuni musicologi, un musicista riusciva ad emergere dal buio dell'Archivio del Duomo di Milano e a mostrare al mondo una faccia completamente inedita della sua produzione. Si tratta di Franchino Gaffurio, teorico, compositore e Maestro di Cappella della cattedrale milanese per quasi quarant'anni a cavallo fra i secoli XV e XVI, che per circa mezzo millennio aveva illuminato il pianeta musicale esclusivamente con i suoi trattati teorici, ma le cui composizioni – fatta eccezione per qualche 'meteorite' occasionale – erano sconosciute ai più.

Purtroppo la metafora astronomica non si conclude qui: quanto la parte oscura della luna continua ad essere un mistero per la quasi totalità dei terrestri, così Gaffurio continua a essere un Carneade non solo per gli abituali frequentatori delle sale da concerto, ma anche per gli addetti ai lavori. Basti dare un occhio al numero di incisioni del musicista per constatare che la sua assenza rappresenta una vera e propria voragine nei cataloghi delle etichette discografiche, anche fra quelle più attente al repertorio della cosiddetta *Early Music*.

Qualcuno potrebbe obiettare che – come spesso succede in questi casi – la storia della musica opera una dolorosa ma necessaria scrematura: quanti 'gaffurio' giacciono negli archivi e nei fondi bibliotecari, anche ecclesiastici, che *forse* è meglio che ci rimangano, perché niente di nuovo e di bello potrebbero aggiungere ai repertori concertistici? La presente tesi ha l'obiettivo di dimostrare che questo non è proprio il caso di Franchino Gaffurio.

L'oblio del musicista lodigiano nasce solo da pregiudizi, alcuni di vecchia data: che un teorico difficilmente possa essere un buon compositore (il caso illustre di Padre Martini, per esempio); che se un musicista non è mai assunto agli onori della stampa un motivo ci sarà (e per Gaffurio il motivo c'è, effettivamente, ma non è quello che non ne fosse degno); che i maestri del primo Rinascimento fossero i soli fiamminghi, irraggiungibili in quota; infine una certa miopia musicologica da più di due secoli tende a considerare minori i maestri di cappella che abbiano indirizzato la propria produzione quasi esclusivamente al genere liturgico (solo per fare il nome di altre importanti vittime più recenti: Agostino Donini e Lorenzo Perosi).

La tesi si divide in tre sezioni:

- una prima parte a suo modo 'biografica', dove però, tengo a precisare, vengono favoriti e illustrati maggiormente i fatti che in qualche modo hanno a che fare con gli sviluppi produttivi che vengono poi approfonditi;
- una seconda parte approfondisce la questione dei *motetti missales*, il contesto sociale e liturgico nel quale hanno origine, tenta di darne una spiegazione storiografica, e ne porta ad esempio due cicli e un mottetto isolato, successivamente trascritti e analizzati nelle loro componenti musicale e testuale;
- un'ultima parte considera la *fortuna* di Gaffurio a partire dalla fine degli anni Cinquanta dello scorso secolo, fortuna che però, come già detto, non ha portato

ad esiti significativi. Anche del perché di questo fenomeno tendo a dare una mia personale valutazione.

Le tre parti non sono volutamente distinte a livello tipografico perché non mi è sembrato opportuno separare aspetti che hanno non poche interconnessioni. Non ho né considerato né approfondito qui la produzione teorica di Gaffurio, che nonostante rappresenti il suo lato più noto, necessiterebbe comunque uno spazio per sé pari a un'altra tesi.

Infine una doverosa ma gradita precisazione: non posso millantare la paternità sulla iniziale intuizione del valore *musicale* di Franchino Gaffurio, che è invece del Professore Davide Daolmi, che con sole poche trascrizioni di musiche aveva colto una *qualità* tale da chiedermi di indagare il lato nascosto dell'uomo per poterlo finalmente considerare anche compositivamente – al pari di musicisti più noti a lui coevi – vera colonna del Rinascimento musicale. Lo ringrazio per l'opportunità concessami.

Indice

Fonti e loro descrizione	10
Fatti e antefatti	15
<i>Il fascino della divisa</i>	15
<i>Progeniei et studiosissimi laboris</i>	
<i>Franchini Gafurii descriptio</i>	16
<i>Cronologia</i>	21
Cacciatori di teste	24
Le paghe degli insegnanti (e non solo...)	26
Ludovico come la Vergine	36
La Cappella del Duomo	37
I motetti missales	41
Implicanze liturgiche	45
Le musiche dei Libroni	55
Norme di trascrizione	56
<i>Salve mater Salvatoris</i>	59
Compresenze nel Librone 4	68
La musica	68
La melodia gaffuriana	78
Note	79
<i>Missa Sancte Caterine (Quarti Toni)</i>	80
La musica	83
L'armonia gaffuriana	87
Note	92
I mottetti <i>Loco Sanctus</i> e all'Elevazione	96
Il caso di un <i>Ave verum corpus</i> ancora inedito	99
<i>Ave verum corpus</i>	101
La musica	102
Note	103
La fortuna di Gaffurio	104
Il monumento funebre: una <i>querelle</i> di <i>fin de siècle</i>	104
Le edizioni musicali a stampa	114
La riscoperta e le esecuzioni moderne -	
La Polifonica Ambrosiana	126
Conclusione	136
Bibliografia	137
Le riproduzioni anastatiche	139
Le musiche a stampa	140
Discografia gaffuriana	142
Appendice - Le partiture	143
<i>Salve mater Salvatoris</i>	
<i>Missa Sancte Caterine (Quarti Toni)</i>	
<i>Ave verum Corpus</i>	

Fonti e loro descrizione

La fonte principale per questo studio è costituita dai quattro Libroni Gaffuriani, custoditi presso l'Archivio della Cappella musicale del Duomo di Milano (I-Mfd), facenti parte della Sezione v o Musicale dell'Archivio Generale della Veneranda Fabbrica del Duomo. Nel 1957 Claudio Sartori ha pubblicato il *Catalogo delle musiche dell'Archivio* (SARTORI 1957), fondamentale per chiunque voglia indagare il repertorio musicale della cattedrale maggiore milanese e al quale rimando per la descrizione dettagliata dei Libroni e il loro contenuto.

Dei tre Libroni Gaffuriani consultabili si era occupato a fondo anche Knud Jeppesen, in un articolo apparso su «Acta Musicologica» (JEPPESEN 1931), dando una descrizione approfondita sia dei caratteri estrinseci che intrinseci dei codici; oggi quella descrizione appare, comunque, in parte superata.

Il quarto Librone – come ben si sa – ha subito danni gravissimi nel 1906 a causa dell'incendio all'Esposizione milanese alla quale era stato concesso insieme ad altri preziosi cimeli del Duomo. Inviato a Roma, presso l'Istituto di Patologia del Libro, ne è tornato ricomposto in seguito a rigenerazione chimica dei frammenti combusti, ma molte pagine sono illeggibili o di difficile lettura. Questo codice è stato pubblicato in riproduzione anastatica (LIBRONE 4 1968). Sembra che fosse il più bello dei quattro per veste esteriore (tanto da essere scelto appunto per le mostre, una bellezza costata cara), più maneggevole per il formato inferiore agli altri (mi chiedo se fosse altrettanto comodo alla lettura a distanza).

All'interno dei Libroni la divisione in generi musicali può essere sintetizzata così:

Librone 1: Mottetti e Magnificat

Librone 2: Messe

Libroni 3 e 4: un misto dei tre generi¹

La paternità dei brani nei primi tre Libroni è a volte chiaramente indicata, altre volte ricostruibile. Alcune composizioni rimangono adespote. Nel Librone 4 è stato possibile dare un nome ai compositori solo là dove lo stesso brano – per quanto leggibile fra i resti cartacei – fosse riportato in altre antologie e pubblicazioni, come per esempio la celebre *Ave Maria* di Josquin (cc. 118v-119r, v. Tavola 1).

LIBRONE 1

Codice 2269

Volume ms. in folio, rilegato in cuoio. Sulla costa «Liber Capelle / Franchini Gaffori / Anno / 1490 / 2269». Formato 46x64 ca.

Su una delle carte di guardia iniziali di pergamena² è scritto «Liber capelle ecclesie maioris Mediolani factus opera et sollicitudine franchini gaffori laudensis prefecti prefate capelle, impensa vero Ven. Fabrice dicte ecclesie anno domini MCCCCLXXXX die 23 Junii.» (v. Tavola 2)

¹ Fu Claudio Sartori a elencare per la prima volta gli *incipit* del Librone 4, in SARTORI 1953.

² Attualmente, presso l'Archivio del Duomo di Milano, queste carte sono custodite in una cartelletta a parte, etichettata con «Librone N. 1 / Allegato», perché, essendo di pergamena e non di carta normale, non sono state rilegate insieme al *corpus* del librone di appartenenza, in seguito all'ultimo restauro a metà degli anni Cinquanta del secolo scorso.

Tavola 13

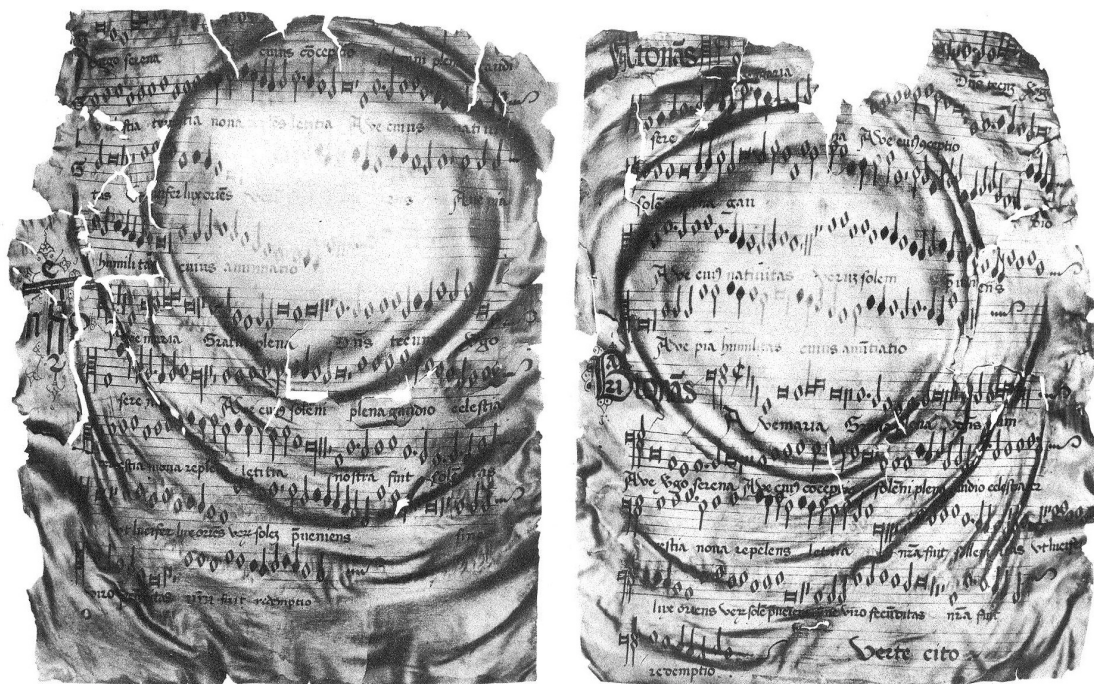
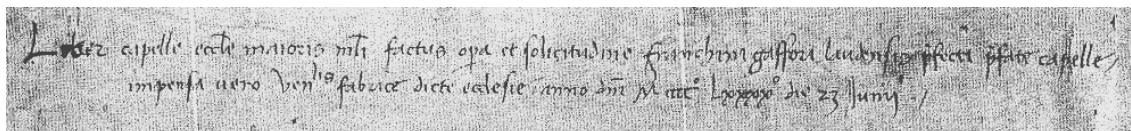


Tavola 2



Su un'altra carta è riportato un indice non completo (parte dal f. 65) delle composizioni contenute nel Librone, diviso su due pergamene (v. Tavola 3a e 3b). Alcuni nomi di autori sono indicati in questo indice, altri sono riportati sopra le composizioni, alcuni brani sono adespoti.

Seguono 188 fogli, numerati solo sul recto. Diverse sono le mani di amanuensi, Jeppesen ne identifica e descrive 3.

LIBRONE 2

Codice 2268

Volume ms. in folio, legato in cuoio. Formato 45x63,5 ca. Sull'esterno: N. 2268. Fogli 221 numerati solo sul recto. All'inizio c'era una carta di guardia con l'indice del volume, del quale ne rimangono solo frammenti incollati su un foglio di guardia bianca. Diverse sono le mani di amanuensi, Jeppesen ne ha individuate e descritte ben dieci. L'anno di compilazione manca, ma Noblitt ipotizza un sostanziale allineamento cronologico dei tre Libroni.⁴

³ LIBRONE 4 1968, pp. 236-237.

⁴ NOBLITT 1963, p. 4.

Tavola 3a

		Mottete missales guffozz	
3	Dextera progenies	ff	65
3	Gloriose uirginis	ff	66
3	Subtilia protectionez	ff	67
4	Sponsa dei electa	ff	68
4	Oculus oclusi	ff	69
4	Deus di i ortuz	ff	70
4	Tota pulchra es	ff	71
4	Quid uerit	ff	72
4	Optera suuuz	ff	73
4	Noc gaudiu	ff	74
4	Sans uirgo glosa	ff	75
4	Prudens puer	ff	76
4	Ipse turbatus e	ff	78
4	Quid mater luminis	ff	79
4	Aue m dñi spes maria	ff	81
4	Salue mater saluatoris guffozz	ff	85
4	Salue dñs uirginis	ff	86
4	Tu thronus es salomonis	ff	88
4	Impatix gloriosa	ff	91
4	Res mirada	ff	93
4	Suscepit		
4	Aue mundi dña	ff	127
4	Aue m glosa	ff	128
4	Salue uirgo uirginu	ff	129
4	Ma mea liqñda e	ff	130
4	Aue regina celoz	ff	131
4	Quid tra pñchus ethera	ff	132
4	Quirginu p dñi	ff	133
4	Fit paxi xpi	ff	134
4	Suscepit		
4	Quid paxi	ff	135
4	Alma uirgo	ff	136
4	Salue uirgo	ff	137

Tavola 3b

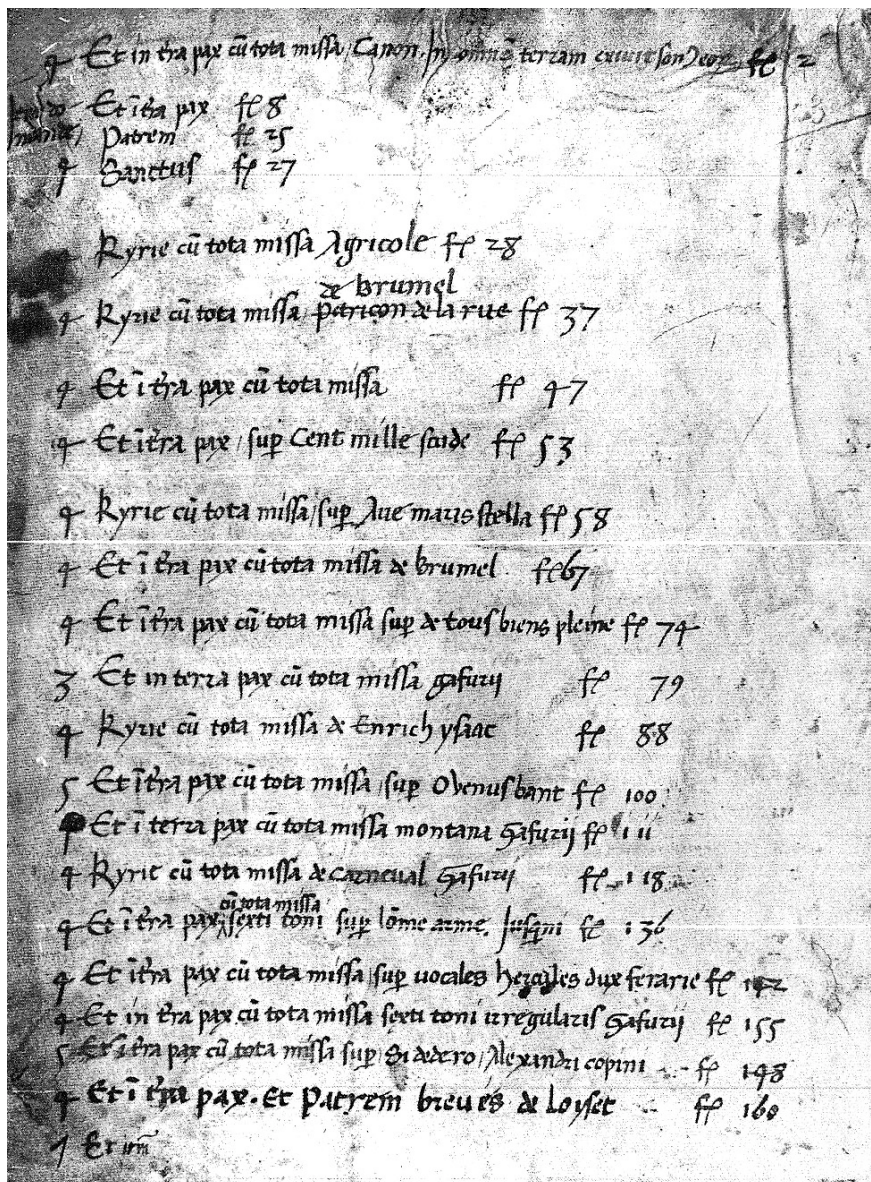
4	Regina cali	ff	82
4	Salue dñs genitoru	ff	83
4	Obecate scilicet	ff	99
4	Virgo di digna letame	ff	97
3	He dñi laudmas	ff	119
4	Flos de spina	ff	122
4	Admirabile	ff	124
4	Vox de celo	ff	125
4	Aue uirgo glosa	ff	150
4	Aue regina celoz	ff	151
4	Admirabile	ff	152
4	Hodie nata est	ff	153
4	Natus est tra	ff	155
4	O uirgo totu pph	ff	157
4	Quid maria uirgo	ff	158
4	Exultabit cor meū	ff	159
4	Firmata dñz	ff	160
4	Luati of uirgo maria	ff	171
4	Salue mtr saluatoris	ff	180
4	Stabat mater dolorosa	ff	182
4	Benedicamus crispinu	ff	189
4	Salue regina	ff	185
3	Salue regina	ff	188
4	Vita dulcedo	ff	188
4	Impute reginaz	ff	107
4	Quis lect	ff	107
4	Altra cali di transid	ff	100
4	Verba sapientie	ff	99
4	Benedicam dño	ff	98
4	Opulenta mulier	ff	138
4	Aue regina celoz	ff	139
4	O maria clausus ortu	ff	140
4	Mater patris filia	ff	141
4	Tota pulchra es	ff	142
	Loquit		
4	Aue uirgo gloriosa	ff	144
4	Aue salus infirmoz	ff	146
4	Aue sposa abisumi	ff	148
4	Aue dñe iesu xpe	ff	163
	cū reliqz totu missa		
	Loquit		
4	Hodie nobis a uirgine	ff	172
4	Luati di genitrix	ff	173
4	Hodie xps	ff	174
4	Genitrix pueri	ff	175
4	Sanctus	ff	176
4	Memento salutis	ff	177
4	Quid uisisti pastores	ff	178
4	Admirabile	ff	179
4	Magnu nomen dñi	ff	18
4	Audi benigne geditoz	ff	114
4	O iesu dulcissime	ff	40
4	Trophæu crucis	ff	32
4	Virgo prudissima	ff	8
4	O uirgo cetera dñs	ff	26

LIBRONE 3

Codice 2267

Volume ms. in folio, legato in cuoio. Formato 33x48 ca. Fogli 227 numerati solo sul recto. Sul verso della carta di guardia è l'indice ms. originale (v. Tavola 4).

Tavola 4



9	Et in tra pax cu tota missa Canon. in omnia terciam curie san Jacobi	ff 2
10	Et i tra pax	ff 8
11	Patrem	ff 25
12	Sanctus	ff 27
	Kyrie cu tota missa Agricole	ff 28
13	Kyrie cu tota missa de brumel parison a la rue	ff 37
14	Et i tra pax cu tota missa	ff 47
15	Et i tra pax sup Cent mille stude	ff 53
16	Kyrie cu tota missa sup Ave maus stella	ff 58
17	Et i tra pax cu tota missa de brumel	ff 67
18	Et i tra pax cu tota missa sup de tous biens pleins	ff 74
19	Et in terra pax cu tota missa Gasuzij	ff 79
20	Kyrie cu tota missa de Enrich ysaac	ff 88
21	Et i tra pax cu tota missa sup Omenusbant	ff 100
22	Et i tra pax cu tota missa montana Gasuzij	ff 111
23	Kyrie cu tota missa de Caeneual Gasuzij	ff 118
24	Et i tra pax ^{cu tota missa} sexti toni sup lome arme. Jufani	ff 136
25	Et i tra pax cu tota missa sup uocales hezages dux ferarie	ff 142
26	Et in tra pax cu tota missa sexti toni irregularis Gasuzij	ff 155
27	Et i tra pax cu tota missa sup Si adero Alexandri copini	ff 148
28	Et i tra pax. Et patrem breues de Loyset	ff 160
29	Et in	

Diverse sono le mani di amanuensi, Jeppesen ne ha individuate e descritte otto. La datazione è incerta; oltre all'ipotesi di Noblitt già riferita, va detto che fra i documenti contabili del Duomo di Milano v'è un mandato di pagamento del 1492 per l'approntamento di un Librone; il Librone 3, visto che contiene la *Missa Galeazescha*, sarà stato terminato prima del 1499, data dell'invasione francese.⁵

⁵ MERKLEY 1999, p. 329-330. La *Missa Galeazescha*, di Loyset Compère, prende il nome da Galeazzo Maria Sforza, per il fatto che il duca milanese la apprezzava particolarmente. Se il Librone 3 fosse stato approntato dopo l'invasione francese, che di fatto pose fine alla dinastia

LIBRONE 4

Codice 2266

Volume ms. in folio, formato cm 30x40 ca. F. 144. Datato 22 giugno 1527.⁶

Tavola 5

Librone 4, c. 1r



sforzesa, probabilmente Gaffurio si sarebbe fatto qualche scrupolo sulla convenienza *politica* di tale inserimento.

⁶ «Gli Annali della Ven. Fabbrica nella Appendice seconda, a pagina 169, alla fine dell'elenco delle composizioni musicali del “Maestro Gaffurio prete Franchino”, asseriscono quanto segue: “In fine dell’altro Codice manoscritto, come sopra sta scritto, - Liber Franchini Gafurii musici præficientis, die 22 juni 1527”». V. LIBRONE 4 1968, p. v.

Fatti e antefatti

Bizzarro che il cinquantennio che diede il via al rinascimento lombardo nella seconda metà del xv sec. abbia avuto origine da un'invasione turca e dal conseguente crollo dell'Impero Romano d'Oriente. Nel 1453, dopo una battaglia durata quasi otto settimane, dal 6 aprile al 29 maggio, Costantinopoli cade sotto la pressione delle truppe di Maometto II. L'ultimo baluardo della cristianità in Oriente si colora di verde, la mezza luna scalza il Crocifisso, papa Nicola v non perde tempo ed esige dagli Sforza di Milano e dalla Repubblica Veneziana – protagonisti di una lotta lunga quanto sanguinosa per il dominio del Nord Italia – una pace che creasse i presupposti per contrastare il nemico musulmano ormai alle porte, quandanche una mai mantenuta promessa di ennesima crociata.⁷

Ma questo è uno dei tanti paradossi a cui la storia ci ha abituati. Il 9 aprile 1454 si firma la pace fra il Ducato di Milano e la Repubblica Veneta, e come località per la ratifica del trattato viene scelto il Convento di San Domenico a Lodi, cittadina alle porte di Milano, fra le più illustri e importanti dell'epoca comunale, ma inesorabilmente schiacciato – con il formarsi delle signorie – dallo strapotere di Milano, Mantova, Cremona. Tutta Italia celebra la notizia con il canto del *Te Deum*. Oggi, una lapide in via Fanfulla, in corrispondenza di dove era situato il convento, ci ricorda che «Il 9 aprile 1454 / in questo edificio / allora convento di S. Domenico / Francesco Sforza / segnava la pace di Lodi / che diede all'Italia per mezzo secolo / tregua di armi / e fu inizio del periodo aureo / del Rinascimento.»

Il fascino della divisa

Lodi era una delle principali città del ducato milanese, contava 8.500 abitanti al riparo di mura costruite dal Barbarossa. L'Adda offriva un ulteriore, naturale baluardo, e il ponte che lo attraversava doveva essere tenuto costantemente sotto osservazione; era sede di una diocesi antichissima retta da un vescovo-conte.

Fra le sue mura albergarono per periodi più o meno lunghi soldati di ventura al servizio dei vari signori che a turno occupavano la cittadina, fra i quali un tal Bettino, discendente di una casata illustre ormai decaduta, che aveva espresso il meglio di sé con Guilielmus Gafurius,⁸ console di Milano nel lontano 1189. Coinvolti in congiure e tradimenti, i rampolli della famiglia finirono, nei secoli successivi, dispersi fra Lodi, Milano e le valli bergamasche. Forse per rinverdire i fasti passati, Bettino Gaffuri di Almenno si unì alle truppe dei Gonzaga prima e degli Sforza poi. Sta di fatto che intorno al 1450 egli doveva essere di stanza a Lodi.

⁷ Alla morte di Callisto III (1458), il successore Pio II fu ingannato e portato ad Ancona dalla falsa notizia che flotte provenienti da tutta Europa si stavano lì radunando per salpare alla volta di Costantinopoli. Morì nella città marchigiana nel 1464 senza vedere il proprio sogno realizzato, per il quale aveva tentato di unificare tutti gli ordini cavallereschi nell'Ordine di Santa Maria di Betlemme (*Ordo militaris ac hospitalarius de Sanctæ Mariæ de Bethlehem*) istituito con bolla del 1459 «Veram semper et solidam».

⁸ Archivio di Stato di Milano, *Pergamena Sant'Ambrogio*, 1189. Citato in CARETTA 1951, p. 35.

Come fu che la figlia di una nobile, antica e potente famiglia lodigiana, i Fissiraga, di parte guelfa, si unisse in matrimonio con un soldato di ventura, rimane un mistero, Cremascoli parla di vero e proprio «infortunio».⁹

Così il 14 gennaio del 1451, verso le 6 di sera, Caterina Fissiraga dava alla luce il primo e unigenito di quella breve unione, Franchino, che diventerà sommo *theoricus musicæ*.¹⁰ Cinquant'anni dopo circa, Pantaleone Meleguli scrisse la biografia del *musicus*, lui vivente, come risulta nel *Liber de harmonia instrumentali*,¹¹ una biografia molto colorita, ma altrettanto ineludibile per chi, come me, voglia accostarsi al grande umanista lodigiano.

Progeniei et studiosissimi laboris Franchini Gafurii descriptio

Franchinus Gafurius Betino patre ex opido Leminis bergomensi, qui pedibus equove strenue stipendia fecerat, matre vero Caterina Fixiraga, castissima fœmina, laude est editus.

Puer primum sacris initiatur; in iuventa autem ipsa (quam rectam compositamque transegit) cum sacerdotii dignitatem attigisset, anno post secundo musices studiis in patria enixissime operam dedit, fratre Ioanne Godendach carmelita magistro primum usus.

Ab his rudimentis, cum primum patria agere constituit, Mantuam ad patrem, sub Ludovico Gonzaga clarissimo marchione tunc merentem, concessit, ubi duorum annorum studio acri labore noctu interdumque intento multa in artis speculatione et actione diligentissime conscripsit et plura subtiliter excogitavit.

Veronam deinde profectus, totidem annos cum publice docuisset, *Musicæ institutionis collocutiones* et *Florem* composuit, ac infinita in arte collegit.

Mox Genuam a Prospero Adurno efflagitatus, annum illic professus, eundem a Baptista Campofragoso et Bona Maria Ioanneque Galeatio, Mediolanensium ducibus, urbe expulsum secutus, Neapolim traiecit.

Ibi Philippini Bononii, regii scribæ, municipis et æqualis sui, hortatu, in musica meditatione exercitatus, tantum præstitit ut iam cum Ioanne Tinctoris, Gulielmo Guarnerii, Bernardo Ycart et compluribus aliis clarissimis musicis acutissima disserere non dubitaret. Theoricam tunc subtilissimum opus contexit.

Orta tum in civitate peste et infestissimo Turcarum bello qui iam quicquid obviam dabatur in Appulia populati Hydruntum expugnantes ceperant, Laudam reversus ad Carolum Palavicinum, urbis episcopus, eius litteris accersitus, in agrum Cremonensem Monticellos divertit.

Penes quem cum triennio desedisset, tum plurimos adolescentes erudiit, tum *Practicam* scribere coepit. Interim, civium precibus victus et stipendio invitatus, Bergomum se contulit. Sed subsecuto statim bello quod Bergomensibus Mediolani dux intulerat, in patriam redire compellitur.

Eius fama postremo et disciplinæ amore accensus, Romanus Barnus laudensis canonicus humani divinique iuris interpres, Mediolanum, ubi Archiepiscopi vices cum maxima auctoritate obibat, ad se excivit. Profecti hominis extimatio apud quosque amplissimos viros propter singularem virtutem tanto ardore crevit ut e vestigio, alacri omnium primariæ ædis præsulum consensu, cœteris cantoribus citra æmulationem, præpositus fuerit.

⁹ V. CARETTA 1951, p. 36. Il palazzo della famiglia era in contrada di San Francesco, ora via Fissiraga.

¹⁰ In realtà Franchino ebbe un fratellastro, Domenico, con il quale ebbe a che fare una volta sola e del quale non si sa niente, v. CARETTA 1951, p. 97.

¹¹ PANTALEONE MELEGULI [MALEGOLO], [*Vita Franchini Gafuri*], ms. [1500 ca] in I-LOcl, ms. XXVIII 9 a, cc. 131-132. Per la traduzione in italiano data v. CARETTA 1951, p. 20-25.

Quantum autem ibi docendo, legendo, dictando musicam adiuverit, testatur universa civitas; testes sunt tot discipuli quos instruxit, infinita præterea volumina quorum duo (quod maxime eminent) *Theoricam* et *Practicam*, quia alibi efficaci minus cura fortasse composuerat, in hac inclita urbe, recenti velut argilla subacta et examussim conformata, imprimi permisit.

Prætereo veterum musicorum græca opera, Aristidis Quintiliani, Manuellis Briennii, Bæhehi senis *Introductorium* et Ptolomei *Harmonicon* quæ omnia eius cura et impensa a diversis interpretibus in latinum sunt conversa.

Exit novissime hoc præsens *De harmonia instrumentali* volumen quod uno de quinquagesimo ætatis anno composuit. Bonifacio Simonetæ, abbati Sancti Stephani laudensis, viro omnium scientiarum studiosissimo, maximum suæ in eum observantiæ argumentum, dicavit. Cuius quisque materiam inspiciat et alte perscrutetur, necesse est confiteri artem musicam ab antiquis inchoatam sed ab eo absolutam emanasse.

Quare si quispiam bene actæ vitæ ac laborum præmii, quæ est gloria, ac recti conscientia securus esse debeat, Franchinum præsertim fore arbitror qui sibi mortales studiis suis obnoxios reddere potuit.

Natus est die Iovis quartodecimo Ianuarii hora duodecima, anno millesimo quadringentesimo quinquagesimo primo.

Ad / Dio vero Veneris vigesimoseptimo / mensis Martii hoc opus tradidit / absolutum anno millesimo / quingentesimo. / Laus Deo.

Revisum castigatumque est hoc musicum volumen die duodecimo Martii 1514 ab auctore in ædibus divi Marcellini Mediolani, cum iam musicorum choro Maioris Templi phonascus præfuisset annis triginta, mense uno, diebus decem atque octo, cuius officium susceperat die 22 Ianuarii anno 1484.

Descrizione della famiglia e della faticosa carriera¹² di Franchino Gaffurio

Franchino Gaffurio fu dato alla luce in Lodi dal padre Bettino – del paesetto bergamasco di Almenno – che aveva militato valorosamente a cavallo o a piedi,¹³ e dalla madre Caterina Fissiraga, donna illibatissima.

Per prima cosa, ancor fanciullo, venne avviato agli studi ecclesiastici; raggiunta la dignità sacerdotale nel fiore della giovinezza (età che passò in modo onesto e composto), l'anno dopo si dedicò con solerzia agli studi musicali. Suo primo maestro fu il carmelitano fra' Giovanni Goodendag.

Dopo questi rudimenti, quando decise per la prima volta di allontanarsi dalla patria si recò a Mantova presso il padre che militava agli ordini del celebre marchese Ludovico Gonzaga, e lì, dandosi con aspra fatica di giorno e di notte ad uno studio che durò due anni, compilò diligentemente parecchie cose circa la teoria e la pratica dell'arte, ed altre numerose con acutezza escogitò.

Quindi, partito per Verona, dopo aver insegnato pubblicamente per altrettanti anni, compose *Musicæ institutionis collocutiones* e *Flos musicæ*, e raccolse infiniti elementi riguardanti l'arte.

Chiamato indi a Genova da Prospero Adorno, dopo avervi insegnato un anno, sempre al suo seguito, quando costui fu cacciato dalla città da Battista Campofregoso, da Bona Maria e da Gian Galeazzo Duchi di Milano, passò a Napoli.

¹² Non faccio alcuna fatica a condividere il parere che l'indefessa attività dello studioso (*studiosissimi laboris*) comporti grande fatica, ma la traduzione proposta (*faticosa carriera*) sembra molto *orientata* al taglio, tutto personale, che Caretta ha voluto dare alla narrazione della vita di Gaffurio, segnata, cioè, dalla sofferenza, dalla solitudine e dalla costante precarietà economica.

¹³ Curiosità: questa annotazione fu mal interpretata da Padre Martini, nel suo *Notizie storiche degli scrittori di Musica, e loro opere*, ms. autografo nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (coll. I.60), ove scrisse «guadagnò molto dal mestiere di vetturino». Anche il grande erudito bolognese, evidentemente, prendeva lucciole per lanterne.

Colà, su esortazione di Filippino Bononi, segretario reale, concittadino e coetaneo suo, dandosi alla speculazione teorica della musica, tanto progredì da non esitare più a discutere di sottigliezze con Giovanni Tinctoris, Guglielmo Guarnieri, Bernardo Hycart e con moltissimi altri celebri musicisti ancora. Fu allora che stese quell'opera acutissima che è la *Theorica*.

Ma scoppiata proprio allora la peste e a causa poi della terribile guerra con i Turchi che, dopo aver saccheggiato in Puglia tutto ciò che loro si offriva, avevano preso d'assalto Otranto, tornato a Lodi da Carlo Pallavicino, vescovo della città, chiamatovi da una sua lettera, si recò a Monticelli in territorio cremonese.

Fermatosi presso di lui tre anni, istruì numerosi giovani e contemporaneamente cominciò a stendere la *Pratica*. Nel frattempo, vinto dalle preghiere dei cittadini ed allettato da [un buon] stipendio, si recò a Bergamo. Susseguitasi però subito la guerra che il duca di Milano aveva dichiarata ai Bergamaschi fu costretto a ritornare in patria.

Alla fine, il canonico lodigiano Romano Barni, dottore *in utroque iure*, colpito dalla sua fama ed acceso d'amore per la musica, lo chiamò presso di sé a Milano dove con grande autorità faceva le veci dell'arcivescovo. La stima verso quest'uomo teso alla perfezione, stima goduta ormai presso le persone più influenti a causa della sua singolare capacità, crebbe con tanto fuoco che subito, con sollecito consenso di tutti i canonici della cattedrale, fu preposto, senz'ombra di invidia, a tutti i cantori.

Quanto abbia giovato colà istruendo, facendo lezione e componendo, tutta la cittadinanza sta a testimoniare; ne sono testimoni i numerosi discepoli che istruì e soprattutto gli infiniti volumi, due dei quali (che erano certo i principali), la *Theoria* e la *Pratica* (poiché gli altri li aveva composti forse con cura meno efficace), egli permise che venissero impressi in questa celebre città, quasi che fossero state loro tolte le recenti scorie e fossero portati alla perfezione.

Lascio da parte le opere greche dei musicisti antichi, d'Aristide Quintiliano, di Manuele Briennio, l'*Introductorium* di Baccheo il vecchio, e l'*Harmonicon* di Tolomeo, opere tutte che furono volte in latino da diversi traduttori a cura ed a spese sue.

Or ora esce il presente volume *De harmonia instrumentali* che egli ha composto nel suo quarantanovesimo anno d'età. Lo dedicò a Bonifacio Simonetta, abate di S. Stefano lodigiano, uomo quanto mai attivo in ogni scienza, come prova massima della sua stima verso di lui. E chiunque osservi ed esamini a fondo la materia di questo [volume], è necessario confessi che l'arte musicale è stata iniziata dagli antichi, ma che da lui è sgorgata perfetta.

Perciò se qualcuno deve essere senza timore per una vita bene spesa, per il premio della fatica (che è la gloria) e per la consapevolezza dell'onestà, io credo che Franchino soprattutto lo debba essere, egli che poté rendere gli uomini ossequienti ai suoi studi.

Nacque il giovedì 14 gennaio all'ora dodicesima nell'anno 1451.

Nel giorno di venerdì 27 del mese di marzo congedò finita quest'opera, l'anno millecinqucento. Lode a Dio.

Questo codice musicale fu revisionato e corretto il giorno dodici di marzo del 1514 dall'autore nei locali di S. Marcellino a Milano, quando già egli era maestro del coro dei cantori del Duomo da trent'anni, un mese e dieci giorni, incarico che aveva assunto il 22 gennaio 1484.

Mi è sembrato utile riportare per intero questa breve descrizione biografica, perché sappiamo che lo stesso Gaffurio la rivide e la benedisse. È però necessario – per una migliore e più puntuale comprensione del personaggio – soffermarci su alcuni dati contenuti nel testo e dar loro maggiori ragguagli.

- Franchino fu avviato alla vita monastica ancora giovinetto, grazie anche alla fortunata coincidenza che uno zio di parte materna, Taddeo Fissiraga, Vicario Generale del Vescovo di Lodi, fece edificare un piccolo monastero benedettino a Lodi, la cui chiesa venne dedicata a San Pietro in Brolio, nel 1460. Colà

Franchino ebbe modo di respirare l'ambiente monastico e coltivare la passione per le umane lettere, le scienze e soprattutto la musica.

Non rimase, comunque, in convento, e prese i voti di sacerdozio fra gli ultimi mesi del 1473 e i primi dell'anno successivo.

- Johannes Goodendag, o Goodentag, o Gutentag, di origine fiamminga latinizzato in Bonadies, era frate del monastero carmelitano di San Paolo in Ferrara; è a noi noto solo per aver copiato, fra il 1473 e il 1474, il Codice n. 117 di Faenza (detto appunto *Bonadies Codex*),¹⁴ che ci ha consentito di conoscere – oltre al suo trattato *Regulæ Cantus* – le musiche di Johannes de Erfordia, Johannes Hothby, Bernhard Ycart, e i trattati di Jacobus de Regio e Nicasius Weyts. Nel 1470 i carmelitani di Ferrara avevano aperto un monastero a Lodi, lì fu inviato il Bonadies e lì Gaffurio ebbe modo di conoscerlo, diventando suo devoto discepolo.

- A Mantova arrivò dopo il 1474; non sapremo mai se le compilazioni e le escogitazioni a cui si riferisce Meleguli abbiano mai dato origine a una qualche produzione teorica particolare, perché niente ci è pervenuto, a meno che non si voglia collegare a quel periodo i trattati *Extractus parvus musicæ* e *Tractatus brevis cantus plani*, ora contenuti nel Codice Palatino 1158 di Parma.¹⁵ Caretta propende per questa ipotesi in quanto Gaffurio, che fu sempre attento ad assegnarsi i titoli nei suoi scritti, qui si poté permettere solo un semplice *presbyter*, carica che delinea effettivamente l'altezza cronologica del periodo mantovano.¹⁶

- I due trattati scritti a Verona, *Musicæ institutionis collocutiones* e *Flos musicæ*, sono andati purtroppo persi.

- A Genova Gaffurio è chiamato nel 1477 da colui che sarà il suo primo, ma sfortunato protettore, il doge Prospero Adorno, ottimo mecenate ma pessimo stratega, se dopo aver riguadagnato Genova agli Sforza, si coalizzò contro di essi con Ferdinando I re di Napoli, un doppiogioco il cui funesto esito fu la fuga da Genova su una nave messa a disposizione dal re partenopeo. Anche Gaffurio, coinvolto nella caduta del protettore, dovette abbandonare Genova. Nel breve periodo di residenza nella città ligure Gaffurio aveva insegnato e composto canzoni e madrigali,¹⁷ ma – probabilmente nella rocambolesca fuga – tutta questa produzione andò persa.

- A Napoli l'ambiente musicale era favorevole, la Cappella Palatina era retta già da qualche anno da Johannes Tinctoris, che, manco a farlo apposta, era di

¹⁴ Faenza, Biblioteca Comunale Manfrediana, Raccolte Musicali (FZc).

¹⁵ I-Pac, 1158. Nel Codice sono riprodotte anche sei composizioni polifoniche, a tre voci, tutte attribuite a Franchino Gaffurio, due senza testo, le altre sono: *Illustrissimo marchese signor Guielmo, Alto standardo triumpho de le arme* (canti politici-encomiastici), *Lascera ogni nimpha el Parnaso* (di carattere erotico-arcadico), *Ayme fortuna* (recante solo le due parole del titolo). Se escludiamo il mottetto celebrativo *Salve decus genitoris* in onore di Ludovico il Moro (v. oltre), esse rappresentano al momento l'unica produzione profana del musicista. «Sono questi modelli preziosi di musicalità italiana. E composizioni colte, di mano esperta e raffinata. Reggono bene al confronto con la grande sapiente arte della polifonia internazionale. Anzi sembrano determinate dal programma di semplificare ed equilibrare le caratteristiche della tecnica compositiva di marca fiamminga, a cui pure si richiamano, contemperandone la bravura con un gusto melodico italiano» (<http://bibliothec2.comune.parma.it/BibParma/iperloc/musica/400/400fr6.html>).

¹⁶ CARETTA 1951, p. 58.

¹⁷ Queste informazioni sono desunte dalla *Cronica* di Antonio Vignati, Cod. laudense XXXI.A.8.

origine fiamminga.¹⁸ All'ombra del Vesuvio il Gaffurio diede alle stampe l'8 ottobre 1480 uno dei suoi trattati più importanti, il *Theoricum Opus*. Questa prima edizione non nacque però sotto i migliori auspici: a Napoli era scoppiata la peste e Franchino Gaffurio dovette lasciare la città e tornare a Lodi su invito del vescovo; anche il tipografo napoletano, Francesco di Dino, appena terminata la stampa del trattato di Gaffurio, trasportò a Firenze i suoi torchi.

- Il vescovo di Lodi, Carlo Pallavicini, non risiedeva nella cittadina sull'Adda, preferiva lasciarne la cura al vicario Agostino Massaria: ecco perché Gaffurio risiedette per tre anni nel castello di Monticello d'Ongina, vicino Cremona, nell'Oltrepò, ora in provincia di Piacenza.

- A Bergamo dal 1483, Gaffurio terminò il *Liber primus musices practicabilis* (che pubblicherà col titolo *Practica musicæ* solo nel 1496, nella cittadina lombarda lasciò una copia manoscritta che è l'unica rimastaci prima della sua pubblicazione) e fece in tempo a far applicare la pedaliera all'organo di Santa Maria Maggiore.

- Le circostanze dell'abbandono del servizio a Bergamo e l'accettazione della carica di Maestro di Cappella al Duomo di Milano sono tali da far sembrare gli argomenti addotti dal Meleguli come una giustificazione a posteriori per quello che sembra un abbandono vero e proprio dell'incarico, senza neanche una lettera di dimissioni alle autorità del Consorzio della Chiesa. La verità è, come sempre, fin troppo semplice: a Bergamo il musicista aveva un contratto di 100 lire imperiali annue, contro i più convenienti 5 fiorini mensili iniziali che gli erano stati promessi con l'accettazione dell'incarico a Milano.¹⁹ Ma il contratto con Bergamo, iniziato con la festa del *Corpus Christi*, che in quell'anno cadeva il 29 maggio, prevedeva un anno di pieno servizio prima della sua ritrattazione, e il Duomo di Milano si fece avanti ai primi del 1484, quando Gaffurio non aveva ancora maturato l'anno per poter dare le dimissioni. Ecco il perché della sua improvvisa scomparsa. Dal 1484 inizia l'avventura milanese di Gaffurio, la città allora sede della corte ducale sarà l'ultima residenza del musicista lodigiano, e da essa non si allontanerà che per piccoli periodi.

A Milano Gaffurio trova già stabilmente insediato Ludovico il Moro, e per una ventina d'anni scarsi – fino alla pace di Blois del 1503, che vedrà l'inizio del dominio francese nella città ambrosiana – dovrà rapportarsi, nel bene e nel male, con la massima carica politica (e religiosa, dovremmo dire, come si vedrà) della città.

Prima di continuare, però, con la narrazione delle vicende milanesi del Gaffurio, mi sembra opportuno tracciare una cronologia dei fatti storici e culturali più rilevanti dal 1377, fine della avventura papale ad Avignone, e la morte del musicista nel 1522. Come è ovvio, le vicende umane e artistiche del musicista si intrecciano inevitabilmente con essi.

¹⁸ Così il Cesari: «[...] in pieno 1400, l'Italia pare una colonia aperta a chi sa comporre un canone enigmatico, falsettare con decenza, piegare con bel garbo francese l'arte alle accortezze del vivere cortigianesco» (v. CESARI 1922, p. 5).

¹⁹ 1 fiorino corrispondeva circa a 4 lire imperiali, quindi il salario era di circa 20 lire al mese, 240 all'anno.

Cronologia

- 1377** 27 gennaio, Gregorio XI chiude in modo definitivo la cosiddetta ‘cattività avignonese’. Con il passaggio della corte papale dalla Francia a Roma, una schiera di musicisti franco-fiamminghi invade l’Italia, sostituendo alla ormai decadente pratica del canto monodico romano la loro tradizione polifonica.
- 1386** L’arcivescovo di Milano Antonio de’ Saluzzi promuove la costruzione di una nuova cattedrale: l’anno successivo vengono gettate le colossali fondamenta di quello che sarà il Duomo di Milano e il signore della città, Gian Galeazzo Visconti, ne assume il controllo dei lavori.
- 1402** Epidemia di peste. Inizia un periodo di estremo disordine economico e monetario. Il 3 settembre muore Gian Galeazzo Visconti. Gli succede il figlio Giovanni Maria, sotto la tutela della madre Caterina. Sempre il 3 settembre viene assunto il primo cantore (maestro) della Cappella del Duomo, Matteo da Perugia con l’obbligo di insegnare il canto a tre fanciulli. È il primo documento dell’attività musicale in Duomo.
- 1412** Il 16 maggio Giovanni Maria Visconti, duca di Milano, viene assassinato dai sostenitori degli eredi di Bernabò Visconti (Baggio, Pusterla, Trivulzio, Mantegazza, Aliprandi, Maino etc.). Un mese dopo Filippo Maria Visconti entra a Milano da Porta Giovia, giustizia i congiurati e viene eletto duca e signore dello Stato di Milano.
- 1421** Genova torna sotto il dominio di Filippo Maria Visconti.
- 1422** Le truppe viscontee sconfiggono gli Svizzeri a Bellinzona. Murad II assedia Costantinopoli.
- 1423** Francesco Foscari viene eletto doge di Venezia e riprende la guerra contro i Visconti.
- 1424** Muore Muzio Attendolo detto lo Sforza, capitano di ventura e padre di Francesco I Sforza, poi duca di Milano.
- 1425** Francesco Sforza arriva a Milano al servizio di Filippo Maria Visconti.
- 1426** Nasce una Lega tra Venezia, Firenze, Savoia, Mantova, Ferrara per contrastare il potere dei Visconti.
- 1427** I Veneziani, capitanati dal Carmagnola, sconfiggono a Maclodio i Visconti.
- 1428** Pace di Ferrara tra i Visconti e la Lega.
- 1430** I Turchi, aiutati da Filippo Maria Visconti, conquistano Salonicco, togliendola ai Veneziani.
- 1431** Riprendono le ostilità tra Venezia e Milano.
- 1433** Con la nuova pace di Ferrara finiscono le ostilità tra Milano e la Lega di Venezia, Firenze e il Papato.
- 1437** Piccinino al comando delle truppe viscontee sconfigge i Veneziani sull’Adda.
- 1440** Le milizie fiorentine sconfiggono le truppe viscontee ad Anghiari.
- 1441** Venezia si impadronisce di Ravenna. Francesco I Sforza sposa Bianca Maria Visconti.
- 1446** Impero Bizantino: l’intera Morea (toponimo medievale veneziano che indica l’area del Peloponneso, nella Grecia meridionale) cade in mano ai Turchi.

- 1447** Milano: alla morte di Filippo Maria Visconti, si instaura la Libera Repubblica Ambrosiana.
- 1448** Nella battaglia di Casalmaggiore Francesco Sforza sconfigge i Veneziani.
- 1450** Francesco Sforza diventa signore della città di Milano e pone fine alla Repubblica Ambrosiana.
- 1451** Nasce a Lodi Franchino Gaffurio. I Francesi, con la pace di Arras, cacciano gli Inglesi dalla Francia.
- 1452** Papa Niccolò V dà inizio ai lavori per la costruzione della basilica di S. Pietro. Federico III viene incoronato imperatore del Sacro Romano Impero. Nasce Leonardo da Vinci.
- 1453** Maometto II occupa Costantinopoli ponendo fine all'Impero Bizantino. La conseguenza di tale invasione fu che molti uomini di cultura emigrarono in Italia.
- 1454** Con la pace di Lodi si sancisce una «santissima lega italica» tra il papa e Milano, Venezia e Firenze.
- 1456** I Turchi conquistano Atene, signoria degli Acciaiuoli di Firenze dal 1387, ma sono fermati a Belgrado.
- 1457** Venezia: il doge Francesco Foscari viene deposto per non aver difeso i domini ad Oriente.
- 1460** I Turchi conquistano l'Acacia (zona occidentale della Grecia).
- 1463** Pio II proclama la guerra santa contro i Turchi.
- 1464** Francesco Sforza occupa Savona e Genova ribelli.
- 1466** Alla morte di Francesco Sforza, il figlio Galeazzo Maria diventa duca. Si inizia la costruzione del Castello Sforzesco.
- 1469** Lorenzo de' Medici detto il Magnifico diventa signore di Firenze. Nasce Niccolò Machiavelli.
- 1474** Muore Guglielmo Dufay. A Firenze Leonardo termina il quadro dell'*Annunciazione*. A Urbino Piero della Francesca termina la Pala di Brera.
- 1475** Lorenzo il Magnifico scrive i primi *Canti Carnascialeschi*.
- 1476** Galeazzo Maria Sforza viene assassinato a Milano e gli succede il figlio Gian Galeazzo di 7 anni, che trasferisce nel castello la dimora della Corte. Furono così realizzati i due cortili con i portici, detti Cortile della Rocchetta e Cortile Ducale. La madre Maria Bona Savoia fa costruire la torre che porta il suo nome.
- 1477** I Cantoni svizzeri entrano in guerra con i Visconti. A Firenze Botticelli dipinge l'*Allegoria della Primavera*.
- 1479** Giovanni Mocenigo, doge di Venezia, conclude la pace coi Turchi, cedendo Scutari. Nasce il primo traforo alpino tra Francia e Italia che, attraverso una galleria lunga 70 metri, mette in comunicazione Provenza e Piemonte. Gentile Bellini si reca a Costantinopoli per eseguire il ritratto di Maometto II (Londra, National Gallery).
- 1480** Milano: Ludovico Sforza detto il Moro, dopo aver fatto segregare nella Rocchetta del Castello Gian Galeazzo e fattosi nominare suo tutore, di fatto diventa signore della città. I Turchi occupano Otranto. Mantova: Agnolo Poliziano compone *La Favola di Orfeo*.
- 1481** Ferdinando II ed Isabella di Castiglia iniziano la guerra contro gli Arabi in Spagna.

- 1482** Inizia il primo soggiorno di Leonardo a Milano. Costruzione di Santa Maria al Paradiso, in Vigentino.
- 1483** Leonardo dipinge la *Vergine delle Rocce*. A Urbino nasce Raffaello Sanzio.
- 1484** Franchino Gaffurio viene chiamato a dirigere la Cappella del Duomo. Viene nominato arcivescovo di Milano Giovanni Arcimboldi, che risiederà sempre a Roma. Bolla *Summis desiderantes affectibus* di papa Innocenzo VIII con la quale il papa sollecita un'azione energica contro le streghe e si proclama convinto della realtà effettiva del sabba. Da questa bolla proviene il mandato ai domenicani tedeschi Sprenger e Istitoris di redigere il *Malleus maleficarum* (1486), il più autorevole manuale contro le streghe ad uso degli inquisitori.
- 1485** La fortissima pestilenza che aveva colpito nel 1484 Pavia, Como e Lodi, arriva a Milano provocando 100.000 morti nel circondario della città. I baroni del regno di Napoli si ribellano al re Ferdinando aiutati dal papa. Botticelli dipinge in questo periodo la *Nascita di Venere*. Andrea Mantegna dipinge i *Trionfi di Cesare*. Leon Battista Alberti scrive il *De re ædificatoria*.
- 1486** Nel regno di Napoli viene repressa la congiura dei baroni. Pico della Mirandola pubblica *Conclusiones philosophicæ cabalisticæ et theologicæ*.
- 1487** Genova ritorna sotto il dominio degli Sforza.
- 1488** Nozze per procura a Napoli tra Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza. La sposa parte in nave per Milano il 30 dicembre.
- 1491** Ludovico il Moro sposa Beatrice d'Este nel castello di Pavia
- 1492** Gaffurio pubblica il *Theorica musicæ*. Scoperta dell'America. Viene eletto papa Alessandro VI Borgia. Spagna: conquista di Granada, espulsione degli Ebrei.
- 1494** Muore misteriosamente a Pavia Gian Galeazzo; Ludovico il Moro diviene duca di Milano per acclamazione. Rivela l'investitura imperiale fino ad allora tenuta segreta. I Medici vengono cacciati dalla città di Firenze e si instaura una repubblica sotto la guida di Gerolamo Savonarola. Carlo VIII scende in Italia per rivendicare il Napoletano. Finisce l'epoca della libertà italiana e iniziano le invasioni straniere. A Venezia Aldo Manuzio inizia la stampa come opera d'arte (edizioni *aldine*).
- 1495** Gli stati italiani (con Spagna ed Austria) sconfiggono Carlo VIII nella battaglia di Fornovo e lo costringono a ritirarsi dalla penisola. Germania: nella dieta di Worms, Massimiliano I viene costretto a modificare l'organizzazione amministrativa dell'Impero, limitando i suoi poteri. Leonardo inizia a dipingere, nel refettorio del convento di Santa Maria delle Grazie a Milano, l'*Ultima Cena*.
- 1496** Franchino Gaffurio pubblica e dedica a Ludovico il trattato *Practica musicæ*. Luca Pacioli si trasferisce a Milano da Venezia come insegnante di matematica.
- 1497** Muore Beatrice d'Este, moglie di Ludovico il Moro, dopo aver partorito un figlio morto. Viene sepolta nella tribuna delle Grazie.
- 1498** Muore Carlo VIII alla vigilia di una nuova spedizione in Italia. Gli succede Luigi XII. Michelangelo Buonarroti scolpisce la *Pietà* in S. Pietro.

- 1499** Luigi XII re di Francia occupa il Ducato Milanese e anche Genova cade sotto il suo dominio. Massimiliano I viene sconfitto dagli Svizzeri. La pace di Basilea riconosce l'indipendenza della Svizzera. Leonardo da Vinci dipinge la *Gioconda*.
- 1500** Ludovico il Moro viene sconfitto a Milano dai Francesi di Luigi XII. Nasce Carlo V, imperatore del Sacro Romano Impero. Col trattato di Granada, Francia e Spagna si spartiscono il Meridione d'Italia. Aldo Manuzio stampa l'*Epistolario* di Santa Caterina da Siena.
- 1503** Pace di Blois: Milano ai Francesi.
- 1506** Leonardo torna a Milano e inizia il suo secondo soggiorno.
- 1508** Muore nel castello di Loches, dov'era tenuto prigioniero, Ludovico il Moro. Il corpo verrà poi trasferito nella chiesa delle Grazie a Milano e deposto accanto a quello di Beatrice d'Este.
- 1512** Giulio II organizza la Lega Santa contro Luigi XII: i Medici tornano a Firenze, gli Sforza (Massimiliano) a Milano. Gli Svizzeri in cambio del loro aiuto ricevono Lugano, Locarno e l'Ossola. **Bolla *Exurge domine* contro Lutero.** Muore Jacopo Antiquario, già cancelliere del Moro e grande sostenitore di Gaffurio.
- 1513** **Leonardo lascia definitivamente Milano** dopo avere eseguito alcuni disegni per l'ampliamento di Villa Melzi a Vaprio d'Adda. Va a Roma. Nel dicembre 1515 si trasferirà in Francia.
- 1515** Muore Luigi XII, gli succede Francesco I. Battaglia di Marignano: i Francesi tornano a Milano. Il duca di Borbone diventa governatore di Milano.
- 1516** Pace di Noyon: gli Spagnoli padroni del Sud Italia.
- 1517** Lutero affigge sulla porta della Cattedrale di Wittemberg le Novantacinque *Tesi* contro le indulgenze.
- 1518** **Gaffurio pubblica il *De harmonia musicorum instrumentorum*.** Grave carestia nel Milanese. La città è inoltre pesantemente tassata per pagare il debito contratto dai Francesi con gli Svizzeri nella pace di Noyon.
- 1519** Muore, nel castello di Cloux presso Amboise, Leonardo da Vinci. È sepolto nel chiostro della chiesa locale. Le sue ceneri saranno disperse durante i disordini delle guerre ugonotte. Muore l'imperatore Massimiliano d'Austria, verrà eletto Carlo V.
- 1521** Dieta di Worms per discutere le tesi religiose di Lutero, scomunicato il 3 gennaio. Lutero è presente a Worms dal 16 al 26 aprile cercando invano di giustificarsi. L'editto di Worms del 25 maggio lo condanna come eretico. Patto fra papa Leone X e Carlo V per liberare Milano dai Francesi. La città si arrende, ma il Castello resta in mano ai Francesi. Francesco II Sforza viene nominato duca.
- 1522** 24 giugno: muore Franchino Gaffurio.

Cacciatori di teste

La vita musicale della grande città lombarda, nel XV sec., era fiorente: gruppi di *trombetti e pifferi* comunali e ducali allietavano le fastose celebrazioni, religiose e laiche, della città; e a corte, oltre ai complessi strumentali (liuti, viole, percussioni e organo) che accompagnavano le danze degli altolocati ospiti del

duca,²⁰ vi era la celebre Cappella Ducale – istituita da Galeazzo Maria Sforza fra il 1471 e il 1472²¹ – i componenti della quale, come si sa, rappresentavano la *crème* della cultura musicale dell'epoca, reclutati – fin dalle sue origini – con criteri non sempre ortodossi,²² un caso di vero e proprio *head hunting*, nelle corti di tutta Europa, fra le quali anche la Cappella papale. Emblematico fu il caso di Napoli:

L'acquisto del cantore Jean Cordier, sedotto da uno stipendio dieci volte superiore al già alto compenso concesso ai musici ducali, creerà tale indignazione nel re Ferdinando d'Aragona da obbligare il duca di Borgogna, Carlo il Temerario, a far da paciere fra i due sovrani e assecondare i desiderata di Cordier permettendogli d'insediarsi nella cappella milanese. Certo: le frizioni fra Milano e Napoli erano in gran parte alimentate dalle aspirazioni di entrambi al predominio sulla penisola, ma non è casuale che lo scontro più piccato si sia scatenato proprio attorno a un cantore.²³

Anzi, a detta di Claudio Sartori, Santino Taverna, ai tempi della sua reggenza della Cappella del Duomo, dal 1463 al 1471, dovette

[...] darsi da fare a reggere una Cappella continuamente manomessa dai desideri di Galeazzo Maria Sforza, che considerava il Duomo un poco come una riserva personale nella quale raccoglieva e addestrava i cantori che avrebbe poi chiamato a costituire la sua personale Cappella Ducale.

Il Coro della Cappella del Duomo era allora costituito da cantori che avevano due provenienze diverse: quelli di origine italiana, di norma sottopagati, e quelli di origine soprattutto francese, con paghe superiori a quelle degli italiani, fra cui un

certo Iuschino de Francia, nel quale non sarà difficile riconoscere nientemeno che Josquin Després.²⁴

Ma questa è un'altra storia. La città era punto di incontro delle più alte e illuminate menti del Rinascimento:

Machiavelli, nel *Principe*, riconoscerà allo Sforza il ruolo di «nuovo» sovrano, solo perché i figli Galeazzo prima (1466-1476) e Ludovico poi (1480-1500) riusciranno a edificare la nobiltà del casato, trasformando Milano in uno dei centri culturali più ammirati d'Europa: in questi anni vi operano, come noto, artisti quali Bramante, Filarete, Solari, Boltraffio, umanisti come Filelfo, Calco, Antiquario, e poi tipografi (Zarotto), storici (Corio), matematici (Pacioli)...²⁵

Nonostante il trasferimento di molti cantori dal Duomo alla Cappella Ducale nel 1471 – soprattutto, ma non solo, gli stranieri – fosse malvisto dai deputati della Veneranda Fabbrica del Duomo, esso venne ugualmente tollerato. Il Coro della Cappella Ducale, forte di una partecipazione di trenta-quaranta eccellenti coristi e sotto la direzione dell'abate Antonio Guinati e di un compositore che

²⁰ V. BARBLAN 1961.

²¹ CESARI 1922, p. 3.

²² La 'caccia' era iniziata già dal 1469 con il reclutamento di Antonio Ponzo e di un certo Raynero, che nel 1471 fu inviato in Inghilterra ad assoldare «cantatores et musicos necessarios nobis» visto che il duca ha deciso «cappellam nostram aliquibus perfectis musicis et cantoribus ornare: qui nobis cantus et musica satisfaciant». V. BARBLAN 1961, p. 820.

²³ DAOLMI 2010, p. 5. Nel suo testo, Daolmi indaga i motivi *reali* della corsa, quantomeno sospetta, alla costituzione di una cappella ducale, arrivando a ipotizzare che ai sovrani ducali la musica non interessasse neanche così tanto, ma che rappresentasse soltanto «quello sforzo della supremazia dello spirito sulla carne capace di trasformarsi in ammirato prestigio agli occhi dei sudditi e degli altri Stati.»

²⁴ SARTORI 1961, p. 736.

²⁵ DAOLMI 2010, p. 2.

incontreremo nei prossimi capitoli, Gaspar van Weerbeke – allievo di Okeghem – divenne il punto di riferimento per tutta la cittadinanza milanese negli anni successivi, anche per le cerimonie e le funzioni religiose più solenni in Duomo, fino all'assassinio del duca, nel 1476, dopo di che la Cappella Ducale, che non era al centro delle attenzioni della reggente duchessa Bona, venne abbandonata dai cantori che presero altre strade (soprattutto la romana). Il contraccolpo per il Duomo fu grande, perché su quella cappella, più che sulla propria, contavano ormai le autorità religiose. Fu necessario quindi rimettere in piedi la propria cantoria, e lì fu deciso di non assoldare più cantori e maestri di cappella fiamminghi, così poco affidabili.

Quando Franchino Gaffurio arrivò a Milano, la Cappella Ducale era intanto rinata, sotto le amorevoli cure di Ludovico il Moro, già da un paio d'anni. I fabbricieri del Duomo, e con loro il duca stesso, sorvolarono sul 'peccato di gioventù' di Gaffurio, reo di aver servito il traditore Prospero Adorno.

Alla carica di Maestro di Cappella della Cattedrale Gaffurio era giunto sull'onda di una fama ottenuta più come *teorico* che come compositore; oltre a ciò, per quel poco che ho potuto dedurre, pur sapendosi muovere bene fra i corridoi dei palazzi della corte ducale, la sua indole poco aveva a che fare con la figura del carrierista: forse per il carattere un po' schivo, forse intimidito davanti all'espressione della potenza umana, probabilmente non seppe al meglio approfittare della debolezza che Ludovico aveva per la musica, e non molto ottenne dalla sua potente protezione (come fecero, invece, altri musicisti); ogni volta che inoltrò richieste personali al duca (spesso con l'aiuto di Jacopo Antiquari, cancelliere ducale, che intercederà per lui più volte con il Moro) ottenne quasi sempre solo imbarazzanti silenzi.

Ebbe la nomina a rettore della Chiesa di San Marcellino nel 1494, dalla quale ricavava 36 fiorini annui. Chiese poi una cappellania a Lodi, ma non l'ottenne perché non si rese vacante. Chiese il 22 aprile 1487 l'arcipretura di Paderno Cremonese e la parrocchia di Melzo (110 ducati) e il 10 dicembre dello stesso anno il beneficio della cappella ducale di Sant'Ambrogio nella Cattedrale di Lodi. Le continue e successive richieste indicano probabilmente che, nonostante l'interessamento del duca di Milano, il Gaffurio non ottenne nessuno di questi benefici.²⁶

Quanto fosse, poi, energico questo *interessamento*, non ci è dato di sapere. Forse quel compositore così colto e austero creava qualche problema al duca, per il ruolo che copriva in una realtà musicale cittadina per certi versi concorrente alla sua Cappella, e non so fino a che punto condividere il pensiero di quanti, come Barblan e Cesari, ritenevano che Gaffurio, una volta a Milano, non dovesse «trovare difficile aprirsi una via che dal Duomo lo conducesse al Castello».²⁷

Le paghe degli insegnanti ma non solo...

Ottenne comunque, da Ludovico, l'incarico di *lector musicæ* presso il *Gymnasium Mediolanense* da lui stesso fondato, incarico che gli rendeva ben 77 Lire ogni anno,²⁸ anche se – a ben vedere l'elenco dei colleghi di Gaffurio e il

²⁶ SARTORI 1961, p. 743, nota 1. Luigi Cremascoli, in CARETTA, 1951 è prodigo di dettagli biografici su questo argomento.

²⁷ CESARI 1922, p. 22.

²⁸ SARTORI 1961, p. 743 e BARBLAN, 1961, p. 848.

relativo salario – sembrerebbe che la stima del duca per il musicista non fosse proprio alta.

Riporto qui di seguito la nota di cassa che Giulio Porro scoprì in una miscellanea della Biblioteca Trivulziana, con i salari del 1498 per tutti i tipi di incarichi lavorativi, d'insegnamento e non, presso l'Università di Pavia, dalla quale evidentemente dipendeva il Ginnasio di Milano;²⁹ come risulta dalla p. 511 della stessa, la paga di Gaffurio, di Lire 77,10, era superiore solo a quella del sig. Epifebo Baldicione, «ad officium bidelatus», un umile ma prezioso incarico che oggi dovremmo denominare di 'collaboratore scolastico'. Per contro scopriamo che il professore di Diritto Canonico, Pietro Grasso, guadagnava annualmente ben Lire 1.240; ben 2.250 erano quelle guadagnate dal professore di Diritto Civile, Decio Lanzaloto, addirittura 3.600 per lo stesso ruolo, ma serale, coperto dal Consigliere Ducale Giasone Majno.

Ma va precisato, per amor del vero, che non si hanno informazioni su quanto questo incarico impegnasse effettivamente Franchino, se tutti i giorni o solo per uno alla settimana, e per quante ore, e quanti fossero gli allievi in carico al suo corso e, comunque, «mai la musica aveva avuto un ruolo così importante in una scuola non ecclesiastica».³⁰

²⁹ GIULIO PORRO, *Pianta delle spese per l'Università di Pavia nel 1498*, «Archivio storico lombardo», sez. I, V/3 (1878), pp. 507-516. Anche in CARETTA 1951, p. 91.

³⁰ DAOLMI 2010, p. 10.

ROTULUS SALARIATORUM JURISTARUM FELICIS GYMNASII PAPIENSIS.

Ad lecturam D. Rectoris.

D. Antonius Pizenardus rector pro pagis 12 a L. 6. 9. 2.
 pro paga L. 77. 10. —

Ad lecturam Theologie.

M. Gomatius Hispanus. Ordinis minorum pro pagis 12 a
 L. 25. 16. 8. pro paga L. 310. — —
 Regens monasterii Sancti Thomæ qui legat opera Beate
 Thomæ Aquinatis pro pagis 12 a L. 6. 9. 2 pro
 paga " 77. 10. —

Ad lecturam decreti.

R. D. Jo. Matheus de Primolis pro pagis 12 a L. 7. 15. —
 pro paga L. 93. — —
 D. Jo. Jacobus Guala pro pagis 12 a L. 3. 4. 7 pro paga " 38. 15. —

Ad lecturam Juris Canonici ordinariam de mane.

M. D. Jo. Franciscus de Curte ducalis consiliarius ex
 ordine Illustrissimi Principis donec advixerit quo-
 tannis sine onere legendi pro pagis 12 a L. 38. 15. —
 pro paga L. 465. — —
 D. Petrus Grassus pro pagis 12 a L. 103. 6. 8 pro paga " 1240. — —
 D. Andreas de Poma pro pagis 12 a L. 64. 11. 8 pro paga " 775. — —

Ad lecturam sexti et Clementinarum.

D. Jacobus Mangiaria pro pagis 12 a L. 19. 1. 3 pro paga L. 348. 15. —
 D. Antonius Piscarius pro pagis 12 a L. 12. 18. 4 pro paga " 155. — —

Ad lecturam extraordinariam juris Canonici Vespertinam.

D. Urbanus Zacius pro pagis 12 a L. 32. 15. 10 pro paga L. 387. 10. —
 D. Jo. Petrus Buttigella pro pagis 12 a L. 16. 2. 11
 pro paga " 193. 15. —
 D. Rochus Curtius pro pagis 12 a L. 25. 16. 8 pro paga " 310. — —

Ad lecturam festorum Juris Canonici.

D. Orpheus Parmensis pro pagis 12 a L. 2. 11. 8 pro paga L. 31. — —
 D. Lombardinus de Burgo pro pagis 12 a L. 2. 11. 3
 pro paga " 31. — —

Ad lecturam Juris civilis matutinam.

M. D. Lanzalotus Decius Consiliarius ducalis sine cap-
 soldo pro pagis 12 a L. 187. 10. — pro paga . . L. 2250. — —
 D. Luchinus Curtius pro pagis 12 a L. 51. 13. 4. pro paga " 620. — —

D. Hieronymus Buttigella pro pagis a L. 25. 16. 8 pro
paga L. 310. — —

Ad lecturam Juris civilis Vespertinam.

M. D. Jason Maynus Duc. Cons. pro pagis 12 a
L. 300. — — pro paga L. 3600. — —

D. Carolus Ruynus pro pagis 12 a L. 96. 17. 4 pro paga " 1162. 10. —

D. Petrus de Montepico pro pagis 12 a L. 51. 14. 9
pro paga " 620. — —

Franciscus de Curte pro pagis 12 a L. 51. 14. 3 pro paga " 620. — —

Ad lecturam extraordinariam de mane.

D. Philippus Simoneta pro pagis 12 a L. 6. 9. 2 pro paga L. 77. 10. —

D. Ludovicus de septora pro pagis 12 a L. 4. 10. 5
pro paga " 54. 5. —

Ad lecturam Institutionum.

D. Jacobus Simoneta pro pagis 12 a L. 12. 18. 4 pro paga L. 155. — —

D. Philippus Arcellus quorum ratam partem habeat D.
Franciscus neapolitanus qui ab initio studij legit
usque ad Kal. Martii pro pagis 12 a L. 5. 3. 4
pro paga " 62. — —

Ad lecturam festorum.

D. Joh. de Bobio pro pagis 12 a L. 2. 11. 8 pro paga L. 31. — —

D. Christophorus Caymus pro pagis 12 a L. 2. 11. 8
pro paga " 31. — —

Ad lecturam Notariae.

D. Bonifacius de Parona pro pagis 12 a L. 5. 3. 4 pro paga L. 62. — —

Ad lecturam ultramontanorum.

D. Hermanus Alamaus pro pagis 12 a L. 3. 17. 6
pro paga L. 46. 10. —

Ad lecturam Rhetoricæ aliasque lecturas. Mediol. legendas.

M. Lucas de Sancto Sepulero Ordinis Minorum qui legat
Mediol. Geometriam et Arithmeticam pro pagis 12
a L. 25. 16. 8 pro paga L. 310. — —

D. Facius Cardanus mathematicam et Institutiones le-
gens pro pagis 12 a L. 25. 16. 8 pro paga . . . " 310. — —

D. Paulus Lauterius pro pagis 12 a L. 31. 5. 10 pro paga " 387. 10. —

D. Demetrius Calcondilas grecus pro pagis 12 a
L. 96. 17. 6 pro paga " 1162. 10. —

D. Alexander Minutianus apulus pro pagis 12 a L. 27. 5. 1.	
pro paga	L. 327. 1. —
D. Julius Emilius Ferrarius pro pagis 12 a L. 24. 4. 11	
pro paga	" 190. 12. 6
Dominicus Curtisius ad curam et custodiam auditorio- rum Mediolani ad computum florenorum quatuor singulis mensibus quod solvatur super salariis ipso- rum qui Mediolani legant ad ratam pro rata	floren. 48.
<i>Ad lecturam musices.</i>	
D. Presb. Franchinus Gaffurus. Mediol. legens pro pagis 12 a L. 6. 9. 8 pro paga	L. 77. 10. —
<i>Ad lecturam Rhetoricæ.</i>	
D. Jo. Matheus Trovamala pro pagis 12 a L. 25. 16. 8	
pro paga	L. 310. — —
D. Jo. Petrus de Gibertis pro pagis 12 a L. 10. 6. 8	
pro paga	" 124. — —
<i>Ad officium bidelatus.</i>	
Epiphebus Baldizonus } pro pagis 12 a L. 5. 3. 4 pro Jo. Jacobus de Gambolato } paga	" 62. — —
<i>Ad reparationem scolarum et custodiam clavium ipsarum.</i>	
M. Georgius Bossius pro ipsa reparatione flor. 36 et pro custodia clavium flor. 24 in summa flor. 50: divi- dendi inter eos et Gasparrem de Baldizonibus juxta compositionem Referendarii Papiæ	L. 77. 10. —
ROTELUS ARTISTARUM ET MEDICORUM CELEBRIS ACADEMIÆ TICINENSIS.	
<i>Ad lecturam d. Rectoris.</i>	
D. M. Andreas de Girardis pro pagis 12 a L. 6. 9. 2	
pro paga	L. 77. 10. —
<i>Ad lecturam medicine ordinariam de mane.</i>	
M. Franciscus de Bobio pro pagis 12 a L. 77. 10 pro paga L.	930. — —
M. Petrus Ant. Rusticus pro pagis 12 a L. 45. 4. 2	
pro paga	" 542. 10. —
<i>Ad lecturam Praticæ ordinariæ vespertinam.</i>	
M. Augustinus Balbus pro pagis 12 a L. 38. 15 pro paga L.	465. — —
M. Franciscus de Capraneis pro pagis 12 a L. 38. 15. —	
pro paga	" 465. — —
<i>Ad lecturam Almansoris.</i>	
D. M. Ambroxius de Rosate Ducalis Physicus et Con- siliarius. computatis Flor. 123. 16. — qui sunt pro	

parte ei tangenti emolumenti phisicorum ducalium	
pro pagis 12 a L. 122. 14. 2 pro paga	L. 1472. 10. —
M. Blasius de Astariis pro pagis 12 a L. 53. 2. 6 pro paga	» 697. 10. —
<i>Ad lecturam medicinae ordinariam de nonis.</i>	
M. Gulielmus hispanus pro pagis 12 a L. 19. 7. 6 pro paga L.	232. 10. —
M. Gerardus placentinus pro pagis 12 a L. 12. 18. 4	
pro paga	» 155. — —
<i>Ad lecturam extraordinariam de sero.</i>	
M. Augustinus de Poma pro pagis 12 a L. 19. 7. 6	
pro paga	L. 232. 10. —
M. Joannes de Paratis de Crema pro pagis 12 a	
L. 16. 15. 10 pro paga	» 201. 10. —
<i>Ad lecturam philosophiae ordinariam vespertinam.</i>	
M. Manfredus de Busti Ordinis Humiliatorum quo ad	
vixerit pro pagis 12 a L. 38. 15. — pro paga	L. 465. — —
M. Thomas Cayetanus Ord. Predicatorum pro pagis 12	
a L. 38. 15. — pro paga	» 465. — —
M. Leonardus de Majolis pro pagis 12 a L. 38. 15. —	
pro paga	» 465. — —
<i>Ad lecturam philosophiae extraordinariam de nonis.</i>	
M. Baptista Astarius pro pagis 12 a L. 10. 6. 8 pro paga L.	124. — —
M. Stephanus de Bassignana pro pagis 12 a L. 10. 6. 8	
pro paga.	» 124. — —
Calculationes in festis pro pagis 12 a L. 15. 10. — pro	
paga	» 186. — —
<i>Ad lecturam logicæ ordinariam de mane.</i>	
M. Lazarinus de Cropello pro pagis 12 a L. 16. 15. 10	
pro paga	L. 201. 10. —
M. Matheus de Curte pro pagis 12 a L. 12. 18. 4 pro paga	» 155. — —
<i>Ad lecturam metaphisicæ extraordinariam quotidianam.</i>	
M. Valerius Genuensis Ord. heremitarum pro pagis 12	
a L. 12. 18. 4 pro paga	L. 155. — —
M. Jo. Andreas de Barri pro pagis 12 a L. 19. 7. 6	
pro paga	» 232. 10. —
<i>Ad lecturam Cyruגיע.</i>	
M. Jo. de Roxate pro pagis 12 a L. 25. 16. 8 pro paga L.	310. — —
M. Marcus de Nouis Cremonensis pro pagis 12 a	
L. 12. 18. 4 pro paga	» 155. — —

Ad lecturam Sophistoricæ.

M. Alexander Ghiringhellus pro pagis 12 a L. 8. 7. 11 pro paga	L. 100. 15. —
M. Laurentius Buschatus pro pagis 12 a L. 72. 1. — pro paga	" 85. 5. —

Ad lecturam Astrologiæ in festis solum.

M. Jo. Otto de Alamanis pro pagis 12 a L. 16. 6. 8 pro paga	L. 124. — —
--	-------------

Ad lecturam philosophicæ moralis in festis solum

M. Annibal de Bellano pro pagis 12 a L. 1. 11. — pro paga	L. 18. 12. —
M. Marsilius Cremascus pro pagis 12 a L. 1. 11. — pro pagis	" 18. 12. —

Ad lecturam ultramontanorum.

M. Joannes hispanus pro pagis 12 a L. 3. 4. 7 pro paga L.	38. 15. —
---	-----------

Ad officium bidellatus.

Simon et Nicola pro pagis 12 a L. 3. 4. 7 pro paga . L.	38. 15. —
D. Physici ducales videlicet, M. Nicolaus Cusanus, M. Bonifortus Arlunus, M. Gabriel Pirovanus et M. Aluysius Marlianus equis portionibus in summa	" 765. 14. —
M. Aluysis Marlianus ex ordine Ill. Principis pro suis provisione et salario pro pagis 12 a L. 64. 11. 8 pro paga	" 775. — —
M. Jo Ant. de Gradi Chirurgus pro ejus provisione pro pagis 12 a L. 32. 5. 10 pro paga	" 387. 10. —
M. Jacobus Ritius nazione romanus eruens chalculus pro pagis 12 a L. 48. 8. 9 pro paga	" 581. 5. —
Aluysius Borsanus pro sustentatione studij pro pagis 12 a L. 19. 7. 6 pro paga	" 232. 10. —
Tristanus Chalens pro perficienda historia a Merula inchoata pro pagis 12 a L. 64. 11. 8 pro paga .	" 775. — —
D. Donatos Bossius pro premio chronicarum pro pagis 12 a L. 25. 16. 8 pro paga	" 310. — —
M. Ferdinandus hispanus ex ordinatione Ill. principis pro pagis 12 a L. 32. 5. 10 pro paga	" 387. 10. —
M. Gabriel de Pirovano pro supplemento et Lib. 387. 10 quæ erant omissæ pro pagis	" 196. 16. —
M. Jo. Ant. de Cusano phisicus Ill. Comitit Papie pro pagis	" 400. — —

VARIAZIONI

ROTULUS SALARIATORUM JURISTARUM FELICIS GYMNASII PAPIENSIS.

Ad lecturam Theologicæ.

Invece di Antonius Pizenardus, D. Guglielmus Trotius,
 Regens monasterii S. Thomæ L. 77. 10. —
 D. Thomas Cajetanus " 144. — —
 M. Augustinus Lucensis. Ord. Min. " 195. 14. —

Ad lecturam Juris Canonici matutinam.

D. Franciscus Curtius L. 465. — —
 Idem " 930. — —

Ad lecturam festorum Juris Canonici.

- D. Orpheus Parmensis.
- D. Lombardinus de Burgo.
- D. Jacobus Alamannus.
- D. Hieronymus de la Porta.

Ad lecturam extraord. de mane.

- D. Ludovicus de Septara.
- D. Franciscus Medulta.

Ad lecturam substitutionum.

D. Philippus Arcellus L. 62. — —
 D. Franciscus Parona } videlicet. Is ex Istitis tribus
 D. Ghisellus Malaspina } qui deputabitur per ducalem
 D. Baldesar Platus } ordinationem. " 62. — —
 D. Antonius Pizenardus sine stipendio.

Ad lecturam festorum Juris civilis.

- D. Jo. Ant. de Bobio.
- D. Christophorus Caymus.
- D. Jo. Petrus Cremonensis.
- D. Bernardinus de Oppizonibus.

Ad lecturam ultramontanorum.

- D. Hermanns Alamannus.
- D. Johannes Toudot burgundiensis.

Ad lecturam rethoricæ.

- D. Jo. Petrus de Gibertis.
- D. Evangelista Lazzaronus.

Summa summarum juristarum L. 17028. 6. —

ROTULUS ARTISTARUM ET MEDICORUM.

Ad lecturam dom. rectoris.

D. Andreas de Girardis.
M. Ant. Mar. de Bonieris.

Ad lecturam medicinae extraord. de nonis.

M. Gerardus Placentinus.
M. Jo. Ant. Datarus.

Ad lecturam philosophiae ordinariam vespertinam.

M. Manfredus de Busti, Ord. Humiliatorum	L.	465.	—	—
M. Thomas Cajetanus, Ord. Predicat.	"	465.	—	—
M. Leonardus de Majolis	"	465.	—	—
M. Manfredus de Busti, Ord. Humil.	"	620.	—	—
M. Hieronymus Martinus	"	620.	—	—

Ad lecturam philosophiae extraord. de nonis.

M. Stephanus de Bassignana.
M. Gerardus Placentinus.

Ad lecturam logicae ordinariam de mane.

M. Matheus de Curte.
M. Franciscus de Marchesiis.

Ad lecturam sophistoriae.

M. Alexander Ghiringhellus	L.	100.	15.	—
M. Laurentius Buscatus	"	85.	5.	—
M. Marcus de Curte	"	93.	—	—
M. Omobonus de Offredis	"	93.	—	—

Ad lecturam philos. morales in festis solum.

M. Annibal de Bellano.
M. Marsilius Cremasus.
M. Scipio de Vegiis.
M. Ippolitus de Verris.

Ad lecturam ultramontanorum.

M. Johannes Hispanus.
M. Jacobus Alamannus.

*Ad lecturam mathematicorum philosophiae aut logicae
in festis ad ejus libitum*

(Cattedra aggiunta).

M. Hieronymus Marlianus pro pagis 12 a L. 12. 18. 4
pro paga L. 155. — —

Fra i salariati ducali viene ommesso

M. Ferdinandus Hispanus che nella prima nota ex ordine Ill. Principis
percepiva L. 387. 10. —.

Summa summarum.

Rotulus Artistarum. . . L. 12569. 14. 6

Rotuli Juristarum . . . » 17028. 6. —

L. 29598. — 6

Ludovico come la Vergine

Non sappiamo per quale circostanza né per qual motivo, se liberamente o su commissione, sta di fatto che Gaffurio compose un mottetto in onore del duca milanese, *Salve decus genitoris*, con versi impregnati, come era uso al tempo, di sentimenti adulatori; probabilmente esso era intonato dalla Cappella del Duomo nelle solennità per le quali il principe presenziava in Cattedrale. Testo quasi sacro e musica polifonica creano una miscela che al gusto non è facile distinguere da un mottetto sacro; risulta evidente il tentativo di Gaffurio di mettere sullo stesso piano di venerazione la Vergine e il sovrano.

Salve decus genitoris
Virtus orbis productoris
Splendor evi conditoris
Ludovice Sforcia.

Salve dator almæ pacis
Prepotentis et vivacis
Qui benigna cuncta facis
Ludovice Sforcia.

Qui nepotes plus quam natos
Tamquam tibi e cælo datos
Iubes esse perbeatos
Ludovice Sforcia.

Summe Deus quem dedisti
Ita serves urbi isti
Ludovicum ut fecisti
Iam virorum principem.

Luigi Cremascoli ritiene che l'autore del testo possa essere lo stesso musicista.³¹

Nello stesso anno nel quale Gaffurio veniva chiamato alla Cappella del Duomo, alla sede arcivescovile milanese era stato posto il cardinale Giovanni Arcimboldi, al quale Gaffurio aveva dedicato il suo *Theoricum opus*, quando era a Napoli nel 1480. Ma non sembra che questo pregresso abbia determinato alcun beneficio al musicista, anche perché il cardinale rimase presso la corte romana e non si attivò mai nella cura delle anime milanesi. Fu solo con il suo successore – e nipote – Guido Antonio che ottenne la rettoria della chiesa di San Marcellino. Era una

antica parrocchia milanese di 'piccola entrata', situata in corso di Porta Comasina (via Ponte Vetero e via Broletto) ed il cui parroco aveva titolo di Rettore. La costruzione era ad una sola navata, ed oltre all'altare maggiore aveva sette cappelle laterali; rifatta dal Puttini nella prima metà del Seicento, fu abbattuta nel sec. XVIII.

³¹ CARETTA 1951, p. 79. La traduzione italiana suona così: Salve onore del Padre / Virtù del cielo creata / Costituito magnificenza del tempo / Ludovico Sforza // Salve datore di pace all'anima, / di potenza ed energia / che fai tutte le cose liberali / Ludovico Sforza // Così ai discendenti come a [tutti i] nati / donati a te dal cielo / raccomandandi di essere felicissimi / Ludovico Sforza // O sommo Dio, come lo hai dato / così conserva a questa città / Ludovico, come lo hai costituito / principe degli uomini.

La zona che la circondava fino alla vicina chiesa di San Tommaso (*S. Fumè*) veniva chiamata negli antichi documenti «in terra amara, in terra sicariorum», nomi di difficile interpretazione ma che fuor di dubbio accennano alla cattiva fama che godeva.³²

Non era proprio un granché, ma si dovette accontentare.

Con la venuta dei francesi nel 1499 il sipario calò velocemente su Ludovico il Moro, e gli artisti presenti a corte presero le vie chi romana, chi veneziana, chi mantovana. Così Cesari chiosa il suo saggio:

Pur troppo l'anno della caduta del Moro fu anche l'ultimo della Cappella ducale. Mentre il compositore di barzellette più in vista, Bartolomeo Tromboncino, insieme a Baldassarre Castiglione entrava in Milano il 6 ottobre 1499 a lato del Marchese di Mantova col corteggio di Luigi XII, venuto a soppiantare Lodovico nel dominio del Ducato, il duca di Ferrara, ch'era del numero, pensava ad accaparrarsi i cantori della Corte sforzesca. E le sue pratiche devono essere riuscite secondo egli desiderava, se già nel dicembre dello stesso 1499 Jachet di Lorena, da 29 anni compositore e cantore agli stipendi degli Estensi, veniva improvvisamente balzato di posto e privato degli onorari, sì che ricorreva al Marchese di Mantova e ne implorava l'aiuto, scrivendogli il 25 maggio 1500: «da poi de la venuta di questi cantori da milano dal mese di dezembre io non ho havuto salario ne cosa del mundo da lo Ill. Duca».³³ La rovina di Lodovico aveva dunque segnato la fine delle provvidenze di cui era stato fin'allora largo all'arte musicale il mecenatismo degli Sforza.³⁴

Con i nuovi 'padroni' francesi Gaffurio non ebbe niente da perdere, anzi ottenne il titolo di *Regius musicus*; evitò comunque eccessivi coinvolgimenti politici, visto che nei tre anni di ripresa del dominio da parte degli Sforza, dal 1512 al 1515, nessuna ritorsione ebbe a subire. E quando nel 1515 tornarono i francesi, ottenne nuovamente il titolo di *Regius musicus*.

La Cappella del Duomo

I compiti di Gaffurio nella Cappella della Chiesa Maggiore milanese erano educare i fanciulli, istruirli al canto, comporre le musiche occorrenti, reggere l'amministrazione del coro, tenere i rapporti con la Fabbrica del Duomo. La cosiddetta 'riforma gaffuriana' è legata all'attività qui descritta, ma anche all'aspetto della produzione squisitamente musicale, dove il lodigiano riuscì a mitigare il rigore e la speculazione peculiari dell'arte fiamminga con una cantabilità delle linee melodiche e una più moderna semplicità della sovrapposizione polifonica; scrive Cesari:

Ché da Milano egli domina il Quattrocento musicale e la dottrina mensuralista come da una cima più alta della quale non fu più possibile salire; ancora da Milano, egli prelude ad un nuovo orientamento armonico, donde uscì poi rinsanguato il contrappunto.³⁵

Uno stile che, si dice, fosse tutto italiano, anche se «figlio naturale di madre fiamminga»,³⁶ quandanche derivato dalla pratica profana e popolareggiante

³² V. CARLO TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano: Per gl'Agnelli Scult. e Stamp., 1714, citato in CARETTA 1951, p. 82 .

³³ Cfr. A. BERTOLETTI, *La musica in Mantova*, Milano: Ricordi, s.a., p. 10.

³⁴ CESARI 1922, p. 53.

³⁵ CESARI 1922, p. 3.

³⁶ CESARI 1922, p. 35.

delle frottole, barzellette e cose affini. Con questo genere, lo ricordo, Gaffurio aveva già avuto modo di prodigarsi nel suo soggiorno a Mantova.

Per assolvere in modo puntuale a questi compiti Gaffurio doveva essere un uomo con solide basi disciplinari, culturali ed organizzative. La pratica monastica, basata sull'*ora et labora*, conosciuta e praticata nella sua infanzia, l'amore per i libri, la scuola umanistica e la sua speculazione teorica, dovevano aver lasciato nella sua *forma mentis* un *imprinting* indelebile, e dovettero tornare utili per l'espletamento del nuovo incarico. I *pueri* del coro non dovevano essere proprio degli angioletti, e così neanche gli adulti, se il *magister* dovette stabilire delle multe pecuniarie per ogni azione non consona al ruolo dei cantori.³⁷ Il numero dei coristi variò da pochi elementi fino a raggiungere i 18, compreso il direttore, nel 1513.

Maestri di Cappella del Duomo di Milano dalla sua fondazione al successore di Gaffurio

Matteo da Perugia 1402 - 1407

Reggenza contemporanea di due sacerdoti sconosciuti 1407 - 1411

Ambrogino da Pessano (reggente) 1411 - 1414

Matteo da Perugia e Ambrogino da Pessano (come reggente) 1414 - 1416

Ambrogino da Pessano (reggente) 1416 - 1425

Dom. Bertrand di Avignone [Bertrand Feragut] 1425 - 1430

Ambrogino da Pessano (reggente) 1430 - 1459

Santino Taverna 1463 - 1477

Giovanni de Molli 1477 - 1483

Franchino Gaffurio 1484 - 1522

Matthias Hermann Di Vercore 1522 - 1550

La cappella del Duomo nel 1513

Pueri

Johannes Maria de Tricio

Francisco de Ponte

Cristoforo de Soderino

Francesco de Spino

Hieronimus de Moratiis

Michael de Septara

Baptista de Nicomerato

Giovanni Giacomo de Gallarate

Franceschino de Arduinis

Viri

Giovanni Antonio da Vergiate

Stefano da Romagnano

Giovanni Pietro Cabiano

Nicola da Niguarda

Benedetto Biumo

³⁷ Forte era ancora il ricordo degli 'scioperi' dei cantori in occasione della solennità di Sant'Ambrogio negli anni 1461 e 1462, quando, secondo Claudio Riva (attuale maestro direttore reggente della Cappella del Duomo), la cantoria era composta tutta da cantori stranieri, probabilmente di origine fiamminga, ed era vacante il posto di Maestro di Cappella.

Innocenzo Mantovano
Giovanni Pietro de Organi
Leonardo Burgo³⁸

L'insegnamento della pratica del canto polifonico era un obiettivo specifico dell'attività educativa di Gaffurio:³⁹

Bonetus ibit ad adiscendum gramaticam et biscantandum [...] a domino Franchino de Gaffurius magistro capelle biscantorum et alio magistro gramatice [...].

Per gli allievi era un obbligo presenziare al canto durante le celebrazioni:⁴⁰

Dominus Gabriel de Cortio [...] eius d. Gabrielis filius [...] Venerabilis fabrica Mediolani [...] stipulante unde ipse Iohannes Andreas cantabit annos quatuor proximos futuros absque aliquo salarium in diebus festivis etc. Sub pena solvendis salarium venerabili domino presbitero Franchino de Gaffuris magistro capelle bischantorum per toto [...] duo deficit [...] bischantandum ad ratum pro rata [...].

Il *putto*, cioè, riceveva istruzione ed educazione in cambio dei suoi servizi come cantore, per il quale non era salariato. Ma se avesse mancato a qualche servizio, i suoi genitori avrebbero dovuto risarcire il Gaffurio. I *pueri* eseguivano la voce del *superius*, mancando, nella cappella del Duomo come in tutte le altre cantorie ecclesiastiche, le voci femminili. In seguito, Gaffurio riuscirà ad ottenere dalle autorità della Veneranda Fabbrica del Duomo di assegnare dei salari anche ai fanciulli più meritevoli, e questo alzerà il livello qualitativo musicale della cantoria, anche se non sappiamo quanti di loro partecipavano effettivamente alle cerimonie.

Come è noto, a Milano Gaffurio fece stampare quella che viene definita la sua *trilogia* teorica:

Gaffurio scrisse soprattutto tre opere teoriche di cui andò fiero. Quella che probabilmente è l'incisione che più lo caratterizza, disegnata per accompagnare la sua terza ultima opera, accoglie in cornice: «Franchinus Gafurius, laudensis, tria de musici volumina Theoricam ac Praticam et Harmoniam instrumentorum accuratissime conscripsit».

I tre scritti – *Theorica* (1492), *Practica* (1496) e *Harmonia instrumentorum* (1518) – rimandano in qualche modo alla tripartizione musicale boeziana: *divina*, *mundana* e *intrumentalis* e sarebbero apparsi a distanza regolare di 4 anni ciascuno, se la fine di Ludovico il Moro non avesse ritardato di quasi vent'anni la pubblicazione dell'ultimo. Da qui il proliferare di manoscritti dell'*Harmonia*, di volta in volta destinati a possibili protettori e sponsor della pubblicazione.⁴¹

Ma un altro tipo di produzione libraria risulta fondamentale per noi, quella dei quattro codici manoscritti (vedi Fonti e loro descrizione) che dal 1490 Gaffurio ottenne di far compilare – con i fondi della Veneranda Fabbrica – per i servizi della Cappella della chiesa maggiore. Con intuizione e sensibilità tutte moderne, Gaffurio fece inserire fra le musiche da eseguire non solo le proprie messe, i magnificat, i mottetti, ma anche le composizioni di musicisti con i quali condivideva evidentemente lo stile compositivo, uno stile comune alle due cappelle milanesi, e così incontriamo i nomi di Gaspar van Weerbeke e Loyset Compère sopra tutti, ma anche Alexandro Agricola, Johannes Martini, Josquin

³⁸ I dati delle due tabelle sono in GIAN NICOLA VESSIA e MARCO ROSSI, *Musica sacra*, in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, a cura di Angelo Majo, vol. IV, pp. 2411-2429, Milano: Nuove Edizioni del Duomo.

³⁹ MERKLEY 1999, p. 332.

⁴⁰ MERKLEY 1999, p. 331.

⁴¹ Così in <http://www.examenapium.it/gaffurio/>

Des Pres, Antonius Brumel, Gilles Binchoys;⁴² altri compositori presenti nei Libroni sono Enricus Jsaac, Johannes Tinctoris, Jacob Obrecht, Alexander Copinus (o Coppinus) e un certo Arnulfus.

I rapporti con tutti questi musicisti dovevano essere ottimi, se le loro musiche trovarono spazio nei Libroni del Duomo di Milano. E Gaffurio doveva essere un artista vero, nel senso moderno del termine, per volersi creare il repertorio di direttore, non fatto solo di musiche proprie, ma con lo sguardo attento alla realtà musicale del suo tempo, un editore *ante litteram*, intimamente consapevole che lo spirito soffia dove vuole.

Anche la celebre disputa teorica con Giovanni Spataro e Bartolomeo Ramis de Pereira, nell'ultima decade del xv sec., dovette coinvolgerlo al suo insorgere, ma furono più i suoi discepoli a condurla con giovanile e incontrollata acrimonia.⁴³

Se ne avessimo ancora bisogno, essa fu solo – oggi per noi, ma anche al tempo – la conferma che Gaffurio era considerato un lume della teoria e della composizione musicale, e disputare, polemizzare con lui significava assurgere al suo livello. Probabilmente, senza quella polemica, il nome di Spataro sarebbe per noi oggi solo un illustre Carneade.

⁴² BARBLAN 1961, p. 830-831.

⁴³ CARETTA 1951, p. 123.

I motetti missales

Nell'indice del Librone 1 (che parte, come contenuto, dal f. 65, v. Fonti e loro descrizione) si legge, relativamente alla c. 85⁴⁴ «Motetti missales consequentes / Salve mater salvatoris Gaffori / cum tota missa», seguono i titoli con le firme di F. G. di altri quattro mottetti e, incolonnati sotto, altri quattro cicli di mottetti di Weerbeke e Compère.

Il genere dei *motetti missales* ha incuriosito molta musicologia, soprattutto di marca statunitense, con il sottomesso beneplacito di quella nostrana. Cosa stanno a indicare questi *motetti missales*?

In chiave di mera definizione essi sono brani polifonici che andavano a sostituire le parti dell'*ordo missæ* – cioè le cosiddette parti fisse della messa, *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* (parti che nel rito ambrosiano si riducono sostanzialmente a tre, *Gloria, Credo* e *Sanctus*)⁴⁵ e *Ite missa est, Deo gratias* – ma anche del *proprium* (*Introitus* e *Offertorium*).⁴⁶

I testi potevano essere di origine liturgica – tratti dal *proprium* (antifone, graduali) o dallo stesso *ordo* (sotto forma di estratti interpolati con altri testi) – o, in quantità maggiore extra-liturgici: uffici, inni, responsori, sequenze, cantici biblici o altri testi comunque sacri. Molti sono in versi, talora con rime, pochi in prosa. Spesso un unico testo è diviso su più mottetti (è il caso della sequenza originale utilizzata nella Messa di Santa Caterina, vedi oltre), a volte con brevi inserimenti degli autori stessi delle musiche.

I testi dei singoli cicli si rifanno alle festività solenni del calendario liturgico, in onore di Gesù Cristo (3 cicli) o della Beata Vergine Maria (5 cicli). Ovviamente il tema mariano è il più utilizzato perché alla Vergine è dedicato il Duomo di Milano e sotto la sua protezione vivono i fedeli, anche prima che la statua dorata della Madonnina fosse posta sulla guglia più alta del Duomo, nel 1774.

Questi mottetti erano assemblati in cicli (tendenzialmente di 8 brani, ma anche di minore o maggior numero), in alcuni dei quali sono chiaramente indicate le destinazioni alle preghiere canoniche dell'*ordo missæ* con le diciture che di norma sono:

- 1 *Loco Introitus*
- 2 *Loco Gloria* (o *Loco Et in terra*, a seconda se si consideri l'*incipit* proclamato dal celebrante)
- 3 *Loco Credo* (o *Loco Patrem*)
- 4 *Loco Offertorii*
- 5 *Loco Sanctus*

⁴⁴ È bene precisare che Gaffurio riporta i numeri di foglio, il recto, cioè, di ogni carta: quindi indica, per esempio, che il mottetto *Salve decus virginum* è a f. 86, quando la carta di inizio del brano, nella quale sono riportate le parti di Alto e Tenore, è la 85v.

⁴⁵ La triplice invocazione del *Kyrie-Christe-Kyrie* è assente nel rito ambrosiano, se non limitata solo a *Kyrie eleison* al posto del *Confiteor* o prima della benedizione finale, e così l'*Agnus Dei* che è presente solo nell'esortazione – comune comunque al rito romano – del celebrante poco prima della Comunione: «Ecce Agnus Dei, ecce qui tollis peccata mundi», frase proclamata da Giovanni il Battista alla vista di Gesù (Giov. 1, 29) alla quale l'assemblea risponde con «Domine, non sum dignus ut intres sub tectum meum: sed tantum dic verbo, et sanabitur anima mea», tratta dall'episodio del miracolo della guarigione del servo del Centurione di Cafarnao (Matteo, 8, 6).

⁴⁶ Andrebbe in effetti indagato, visto il contesto rituale, il perché dell'uso di *Introitus* e non del più coerente *Ingressus* del rito ambrosiano.

- 6 *Ad (o Post) Elevationem*
 7 *Loco Agnus*
 8 *Loco Deo gratias.*

Il *Kyrie* manca e il motivo già lo sappiamo, se diamo per assunto l'uso di questi mottetti nel rito ambrosiano. La presenza dell'*Agnus Dei*, sempre nel rito milanese, può essere giustificata dalla sua vicinanza con il *Communio*, il rito della distribuzione del corpo del Signore, nel quale di norma si canta l'antifona alla comunione; non è improbabile che si sostituisse quella col canto del mottetto polifonico *loco Agnus*.

Ovviamente di sostituzione non si può parlare per i mottetti all'Elevazione, in quanto venivano cantati durante il *canone* liturgico declamato, o *susurrato*, dall'officiante (v. oltre).

Nell'elenco qui di seguito riporto le raccolte di mottetti con caratteristiche uguali o simili ai cicli dei *missales* presenti nei Libroni dell'Archivio del Duomo di Milano (la cifra anteposta al titolo indica il numero delle voci):

LIBRONE 1⁴⁷

Motetti missales consequentes

4 Salve mater Salvatoris Gaffori ⁴⁸		
cum tota missa	fl. 85	
[4 Salve mater salvatoris e Salve verbi sacra parens, ⁴⁹		cc. 84v-85r]
4 Salve decus virginum	fl. 86	[cc. 85v-86r]
[4 Tu convallis humilis,		cc. 86v-87r]
4 Tu thronus es Salomonis	fl. 88	[cc. 87v-88r]
[4 Salve mater pietatis,		cc. 88v-89r]
[4 Lux eclypsim nesciens,		cc. 89v-90r]
4 Imperatrix gloriosa	fl. 91	[cc. 90v-91r]
[4 Florem ergo genuisti,		cc. 91v-92r]
4 Res miranda	fl. 93	[cc. 92v-93r]
Gaspar		
4 Ave mundi domina	fl. 127	[cc. 126v-127r]
4 Ave mater gloriosa	fl. 128	[cc. 127v-128r]
4 Salve virgo virginum	fl. 129	[cc. 128v-129r]
4 Anima mea liquifacata est	fl. 130	[cc. 129v-130r]
4 Ave regina cœlorum	fl. 131	[cc. 130v-131r]
4 Quem terra pontus ethera	fl. 132	[cc. 131v-132r]
4 O virginum [sic] preclara	fl. 133	[cc. 132v-133r]
4 Fit porta Christi	fl. 134	[cc. 133v-134-r]

⁴⁷ Fra parentesi quadre i titoli dei mottetti che sono presenti nella sequenza delle musiche manoscritte, ma assenti nell'indice manoscritto.

⁴⁸ I Merkley non rilevando sul manoscritto alcuna indicazione precisa di festa mariana, ritengono che il ciclo potesse essere eseguito in una qualsiasi di esse (MERKLEY 1999, p. 344), dimenticando che la sequenza originale di Adamo di San Vittore è chiaramente destinata alla festa *Nativitas Beatae Mariæ Virginis*, che cade l'8 settembre. Ritengo che Gaffurio avesse ben in mente questa importante festa liturgica, anche perché il Duomo di Milano è dedicato proprio *A Maria nascente*. Anche NOBLITT 1963, p. 161, attribuisce il ciclo genericamente alle feste mariane.

⁴⁹ Fra il primo e il secondo mottetto, entrambi sulla stessa carta, il copista appone una doppia stanghetta di battuta.

Gaspar		
4 Quam pulcra es	fl. 135	[cc. 134v-135r]
4 Alma redemptoris	fl. 136	[cc. 135v-136r]
4 Salve virgo salutata	fl. 137	[cc. 136v-137r]
4 O pulcherrima mulierum	fl. 138	[cc. 137v-138r]
4 Ave regina cælorum	fl. 139	[cc. 138v-139r]
4 O Maria clausus ortus	fl. 140	[cc. 139v-140r]
4 Mater patris filia mulier	fl. 141	[cc. 140v-141r]
4 Tota pulcra es [parte I]	fl. 142	[cc. 141v-142r]
[4 Iam enim genus transit (parte II)]	fl. 143	cc. 142v-143r]

[Loyset Compère]

4 Ave domine Jesu Christe cum reliquis totius misse	fl. 163		
[4 Ave domine Jesu Criste verbum	fl. 163	Loco Introitus	cc. 162v-163r] ⁵⁰
[4 Ave domine Jesu Criste laus	fl. 164	Loco Gloria	cc. 163v-164r]
[4 Ave domine Jesu Criste lumen	fl. 165	Loco Patrem	cc. 164v-165r]
[5 Ave domine Jesu Criste vita	fl. 166	Loco Offertorii	cc. 165v-166r]
[4 Salve salvator mundi	fl. 167	Loco Sanctus	cc. 166v-167r]
[4 Adoramus te Christe	fl. 168	Ad elevationem	cc. 167v-168r]
[4 Parce domine	fl. 169	Loco Agnus	cc. 168v-169r]
[4 Da pacem domine	fl. 170	Loco Deo gratias	cc. 169v-170r]

Loyset⁵¹

4 Hodie nobis de virgine	fl. 172	Loco Introitus	[cc. 171v-172r]
4 Beata Dei genitrix	fl. 173	Loco Gloria	[cc. 172v-173r]
4 Hodie Christus	fl. 174	Loco Patrem	[cc. 173v-174r]
4 Genuit puerpera	fl. 175	Loco Offertorii	[cc. 174v-175r]
4 Sanctus	fl. 176		[cc. 175v-176r]
4 Memento salutis	fl. 177	Post elevationem	[cc. 176v-177r]
4 Quem vidistis pastores	fl. 178	Loco Agnus	[cc. 177v-178r]
4 O admirabile	fl. 179	Loco Deo gratias	[cc. 178v-179r]

LIBRONE 2

Come già detto (v. Fonti e loro descrizione) non è rimasto che un frammento poco leggibile e quindi poco utile dell'indice del Librone 2. Non sono presenti cicli di *motetti missales* veri e propri.⁵² Tre messe di Gaffurio presentano caratteristiche ibride, con elementi tipici dei *motetti missales*, ma anche dei cicli dell'Ordinario:

1. La *Missa de omnipotens genitor* (cc. 8v-18r) è da Jeppesen⁵³ citata come «Eine vollständige, tropierte Messe “Omnipotens genitor”» (*Una messa*

⁵⁰ Le specifiche *Loco Introitus* etc. sono apposte in testa alle pagine dei singoli mottetti.

⁵¹ Il nome dell'autore è riportato alla c. 171v di seguito a *Loco Introitus*.

⁵² Fra l'altro, nel Librone 2 sono riportati 5 mottetti di Gaspar van Weerbeke che Howard Mayer Brown, nell'indice a p. VI del LIBRONE 2 1987, indicizza come «Messa di Gaspar sostituita da 5 mottetti: *Quam pulcra es, Ave regina celorum, O Maria clausus ortus, Ave domina angelorum, Quem terra pontus*» (cc. 48v-52r). Jeppesen non li considera un ciclo di *motetti missales* a sé; i brani sono in realtà gli stessi, ma scritti da mano diversa, dei mottetti presenti nei due cicli di Weerbeke del Librone 1, eccezion fatta per *Ave domina angelorum* che è un *unicum*. I Merkley, (v. MERKLEY 1999, pp. 353-354) ipotizzano che Gaffurio li abbia inseriti qui non come un ciclo a sé, ma per eventuali sostituzioni di brani di altri cicli.

⁵³ V. JEPPESEN 1931, p. 21.

completa tropizzata). È composta da *Kyrie* (con tropi e le parti *Omnipotens genitor* ed *Equalis Patri*), *Gloria* (diviso in 2 sezioni), *Credo* (2 sezioni), *Sanctus* (con tropi e la parte *Pontus terra*), *Agnus* (con tropi e diviso in 3 sezioni).

2. La *Missa Sancte Caterine* ‘Quarti toni’ (cc. 100v-110r) presenta i 5 brani dell’Ordinario preceduti e chiusi da due mottetti *Hac in die laudes piæ* (che è da intendersi senza dubbio *Loco Introitus*) e *Virgo constans decollatur* Loco Deo Gratias.⁵⁴

3. La *Missa brevis octavi toni* (cc. 130v-135r), propone *Gloria*, *Credo* e *Sanctus* più un *Ave verum corpus*, evidentemente da eseguire all’Elevazione. Di questo pezzo parlerò dettagliatamente più avanti.

LIBRONE 3

[Missa] Galeazescha⁵⁵ [di Loyset Compère]

5 Ave virgo gloriosa	fl. 126	Loco Introitus	cc. 125v-126r
5 Ave salus infirmorum	fl. 127	Loco Gloria	cc. 126v-127r
5 Ave decus virginale	fl. 128	Loco Credo	cc. 127v-128r
5 Ave sponsa verbi summi	fl. 129	Loco Offertorii	cc. 128v-130r
5 O Maria in spremo	fl. 131	Loco Sanctus	cc. 130v-131r
5 Adoramus te Christe	fl. 132	Ad elevationem	cc. 131v-132r
5 Salve mater salvatoris	fl. 133	Loco Agnus	cc. 132v-133r
5 Virginis Mariæ laudes	fl. 134	Loco Deo gratias	cc. 133v-134r

LIBRONE 4

Non sono presenti cicli di mottetti *missales* veri e propri, ma, a detta di Noblitt, il 2266 «does contain several concordances with individual motets of the Milan cycles».⁵⁶

È bene precisare che i *motetti missales* non sono compilazioni successive di brani preventivamente composti, ma presentano una loro caratteristica peculiare, sia nell’unità testuale (come abbiamo già detto) sia in alcuni elementi strettamente musicali, che Noblitt così elenca:⁵⁷

1. Elementi comuni nel ciclo (modo, ritmo, alterazioni in chiave, uso delle stesse chiavi per le quattro voci); a volte si possono individuare anche alcune cellule tematiche comuni ai mottetti di un gruppo,⁵⁸ variamente riprese nelle diverse voci, anche se difficilmente potrebbero essere identificati come elementi distinguibili di un *tenor*. Eccezione di tutto riguardo è il ciclo di Compère *Ave domine Jesu Christe*, dove un tema, forse di natura profana si individua chiaramente più volte nelle voci.

2. Uso di materiale melodico preesistente: è raro, ma può succedere, per esempio nel ciclo di Weerbeke *Ave mundi domina* o ancora nel ciclo di Compère *Ave domine Jesu Christe*.

3. Particolare accorgimento per il testo dell’*Elevazione*. Anche di questo aspetto parlerò dettagliatamente più avanti.

⁵⁴ Per l’approfondimento di questa messa vedi oltre.

⁵⁵ Manca il titolo dall’indice manoscritto.

⁵⁶ NOBLITT 1963, p. 5.

⁵⁷ NOBLITT 1963, pp. 28 segg. e NOBLITT 1968, p. 85.

⁵⁸ Croll (v. Nota 65) nella sua tesi, li definisce *Melodieverläufe*.

Potrà essere utile, a questo punto della trattazione, ripercorrere brevissimamente le tappe salienti dell'*iter* dell'indagine musicologica riguardante i *motetti missales*.

- 1879** Julius Joseph Maier⁵⁹ pubblica il catalogo dei manoscritti custoditi nella Staatsbibliothek di Monaco (MunBS 3154), dove compaiono due cicli di mottetti coevi alla produzione dei Libroni gaffuriani;⁶⁰ il loro autore fu poi individuato essere Johannes Martini, anche lui a Milano fra il 1473 e il 1475.⁶¹
- 1922** Cesari cita il ciclo della *Missa Galeazescha* di Compère, presente nel Librone 3, definendolo «collana di autore incerto, sostituito col titolo di *Galeazescha*, le *solite* [corsivo mio] cantiche della messa.»⁶²
- 1931** Il primo studioso che valorizza e descrive in modo esaustivo i Libroni gaffuriani è il già citato Knud Jeppesen,⁶³ che individua i sei cicli di mottetti dei tre compositori elencati qui sopra. Lo studioso indica col termine *Vertretungs-Messe* (letteralmente «messe sostituite») questo genere di produzione musicale liturgica.⁶⁴
- 1954** Due tesi universitarie gemelle, stesso anno e stessa università (Göttingen) di Gerhard Croll⁶⁵ e Ludwig Finscher⁶⁶ propongono studi dettagliati sui cicli rispettivamente di Weerbeke e Compère. Fra l'altro, Croll propone per queste serie, al posto di *Vertretungs-Messe*, il titolo «cicli di mottetti 'loco missæ'».
- 1963** Thomas Lee Noblitt affronta sistematicamente il genere dei *motetti missales* nella sua Ph.D. all'Università di Austin, Texas. Da qui in poi, questo testo rappresenterà un punto di riferimento ineludibile per tutta l'indagine musicologica che voglia affrontare il tema dei *motetti missales*.⁶⁷

Implicanze liturgiche

Una domanda, di natura più liturgica che musicologica, appare essenziale per la corretta comprensione del fenomeno dei *motetti missales*: come si era arrivati a sostituire le parti dell'Ordinario, proprio quei canti che già dall'alto Medioevo si erano imposti alla cristianità come preghiere liturgiche universali, a volte frutto

⁵⁹ JULIUS JOSEPH MAIER, *Die Musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek un München, Erster Theil*, Munich: 1879.

⁶⁰ NOBLITT 1968, p. 80.

⁶¹ NOBLITT 1963, pp. 144-150, NOBLITT 1968, p. 84 e MERKLEY, 1999, pp. 352-353. Fra l'altro, gli studiosi motivano questa attribuzione – oltre che per concordanze stilistiche – in base anche al tipo di carta di molti di questi manoscritti, originaria dell'Italia del Nord. Una puntuale descrizione dei manoscritti di Monaco è in NOBLITT 1963, pp. 59-150.

⁶² CESARI 1922, p. 17.

⁶³ V. JEPPESEN 1931.

⁶⁴ JEPPESEN 1931, p. 16: «Auffallend ist die häufige Ersetzung eigentlicher Messensätze durch Motetten; ganze Messen, wie z. B. die *Missa Galeazescha*, wurden ausschließlich aus Motetten gebildet. Auch Kod. 2269 enthält verschiedene solche "Vertretungs-Messen". (Colpisce la frequente sostituzione del proprium della messa con mottetti: messe intere, come per esempio la *Missa Galeazescha* furono formate esclusivamente da mottetti. Anche il Cod. 2269 contiene messe sostituite da mottetti).

⁶⁵ GERHARD CROLL, *Das Motettenwerk Gaspars van Weerbeke*, Göttingen: dattiloscritto 1954.

⁶⁶ LUDWIG FINSCHER, *Die Messen und Motetten Loyset Compères*, Göttingen: dattiloscritto 1954.

⁶⁷ NOBLITT 1963. Alcuni dei dati qui riportati sono tratti da questa tesi.

di aspre lotte ecclesiali e teologiche, come nel caso del *Credo*? E poi, era una prassi questa solo della chiesa ambrosiana?

A quest'ultima questione verrebbe da rispondere di sì, in quanto di *motetti missales* se ne parla solo nei Libroni gaffuriani e, oltre a ciò, le due raccolte di Monaco sono attribuite a Johannes Martini, come già detto alla corte ducale di Milano nei primi anni del 1470.⁶⁸ Ma forse la prassi aveva qualcosa a che fare anche con l'usanza – diffusasi proprio fra il xv e il xvi sec., prima in Germania poi in tutta Europa – di intonare alternativamente i versetti dell'*ordo* o del *proprium missæ* del canto liturgico *in choro et organo, in alternatim*, stile che derivava dalle salmodie antifonali e dall'impiego di due cori per il canto strofico degli inni. Con l'introduzione della polifonia si cominciò ad alternare il canto piano e il canto polifonico, soprattutto nelle parti tripartite della Messa, *Kyrie, Sanctus* e *Agnus Dei*.⁶⁹

La risposta, invece, alla prima delle due domande si rivela più complessa e articolata.

Un po' tutti gli studiosi coinvolti nella *querelle*, Noblitt,⁷⁰ ma già prima di lui Ludwig Finscher⁷¹ e ultimamente anche Jeremy Noble,⁷² citano un passo di Johannes Burckardus, da una sua cronaca del 1496, in occasione del viaggio a Milano della delegazione papale a un *summit* per discutere su come tener testa alla temuta invasione francese,⁷³

Sabbato, xxvii augusti, [...] equitarunt ad ecclesiam beate Marie.... conventus fratrum Minorum de observantia congregationis beati Amadei, extra portam Tosam, ubi celebravit missam bassam capellanus ducis, cantoribus cantantibus partem introitus, *et in terra, Patrem, Sanctus, et Agnus Dei*, absque eo quod celebrans, *Gloria in excelsis* vel *Credo*, aut quid aliud cantet; sed eo dicente seu voce submissa hujusmodi incipiente, illi cantabant modus quod apud nos singule apud ducem vero Ludovicum consuetus; cui interfuerunt legatus, dux et alii predicti; et ita accelerabant cantum cantores quod celebrantem in nullo impediabant, nec ipse celebrans eorum cantum in aliquo advertabat vel eos expectabat, sed prosequabatur missam suam ac si sine illis celebraret.

Sabato 27 agosto [...] cavalcarono verso la chiesa della Beata Maria.... convento dei frati minori dell'osservanza della congregazione del Beato Amadeo, fuori porta Tosa, dove il cappellano del duca celebrò la messa bassa, con i cantori che cantavano la parte dell'*introitus, et in terra, Patrem, Sanctus* e *Agnus Dei*, senza che quello che celebrava avesse cantato *Gloria in excelsis Deo* o *Credo* o altro, bensì con lui che, parlando o sussurrando, iniziava in tal maniera, [e] quelli cantavano in un modo che per noi sembra singolare, ma per il duca Ludovico è davvero consueto; della qual cosa parlarono (si rallegrarono?) il legato, il duca e gli altri predetti; e così i cantori

⁶⁸ NOBLITT 1963, affronta dettagliatamente la storia della diffusione del rito ambrosiano in terra tedesca (Cap. VI, *The historical and liturgical background*, pp. 240-256).

⁶⁹ «I primi documenti dell'*alternatim* risalgono alle intavolature tedesche per organo del xv sec. [...] Nel Cinquecento, forniscono esempi cospicui di questa pratica le opere organistiche liturgiche di G. Cavazzoni [...], le Messe per organo di A. Gabrieli [...]» *Dizionario della musica e dei musicisti, Il lessico*, vol. I, p. 41, Torino: UTET, 1968.

⁷⁰ NOBLITT 1963, p. 248; NOBLITT 1968, p. 98.

⁷¹ In *Loyset Compère, Opera omnia*, Vol. II, American Institute of Musicology, 1959, p. II.

⁷² NOBLE 1985, p. 17.

⁷³ JOHANNIS BURCKARDI, *Liber Notarum*, ed. E. Celani, in *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. XXXII, pt. I (Bologna, 1907), pp. 635-636. Johannes Burckardt (in lat. Johannes Burchardus, italianizzato in Burcardo), Niederhaslach (vicino Strasburgo), 1450 ca – Roma, 1506, vescovo cattolico tedesco, protonotario pontificio e maestro di cerimonie. Il suo *Liber notarum* costituisce una fondamentale fonte storica sulla vita alla corte dei papi dal 1483 al 1506.

velocizzavano il canto perché non impedisse per niente il celebrante, e lo stesso celebrante non percepiva il loro canto in alcun modo né li aspettava, ma proseguiva la sua messa come se la celebrasse senza di loro.

Va chiarito che per ‘messa bassa’ si intendeva, all’altezza cronologica di Gaffurio, una celebrazione privata, quel tipo di celebrazioni ‘separate’ che portarono alla proliferazione degli altari nelle chiese e di conseguenza alla semplificazione massima del rito della messa. I diaconi ed i suddiaconi ne erano dispensati, pertanto il celebrante svolgeva l’ufficio solo con un chierico che faceva la parte del coro e di tutti gli altri ministri; per contraltare la ‘messa alta’ o ‘messa solenne’ era la liturgia in cui tutti i celebranti recitavano ogni preghiera ed ogni frase veniva cantata dai diaconi o dal coro.

Nel resoconto di Burckardus la *schola* avrebbe cantato, durante una messa bassa celebrata dal cappellano del duca, le parti del *proprium* e dell’*ordo* (*introitus, et in terra* [Gloria], *Patrem* [Credo] *Sanctus* e *Agnus Dei*), mentre il celebrante recitava a bassa voce (*dicente seu voce submissa*) l’incipit delle parti fisse (*Gloria in excelsis Deo, Credo in unum Deum*). Noblitt ravvisa in questo resoconto la testimonianza che mentre il celebrante recitava a bassa voce la preghiera dell’*ordo*, i cantori intonassero brani con testi diversi (cioè i *motetti missales*). La stessa strada sembrano percorrere i coniugi Merkley.⁷⁴

Ma in realtà non è indicato *cosa* cantassero i cantori o, meglio, non è indicato che cantassero testi diversi da quelli dell’Ordinario (*partem Introitus* non è *loco Introitus*). Burckardus parla di ‘singolarità’ della prassi ‘per loro’ (*apud nos*), ma la definisce ‘consueta’ per il duca. Che ci fossero usi diversi fra Cappella ducale e Cappella del Duomo? Inoltre, vorrei sottolineare il contenuto della parte finale del *report* di Burckardus, che è sempre stata omessa nelle citazioni dei musicologi e quindi non considerata importante, dove il maestro di cerimonie pontificio ci racconta che il celebrante e i *cantores* avevano *tempi diversi*, non si ascoltavano e l’unica ‘urgenza’ era che i cantori non creassero intralci al celebrante.

Nella presentazione ai Libroni⁷⁵ Howard Mayer Brown afferma che la prassi dei *motetti missales*, che «apparentemente» sostituivano le parti polifoniche dell’ordinario, fosse una curiosa convenzione documentata solo a Milano e in altri pochi posti. Brown ipotizza che i brani polifonici potessero essere eseguiti durante le messe celebrate sull’altare laterale (quelle votive, per esempio), e non in quello centrale. Oppure che i libroni includano anche musiche eseguite nella corte sforzesca, dove si sa che Galeazzo Maria Sforza partecipasse alla messa quotidiana in rito romano e non in quello ambrosiano.⁷⁶ Questo potrebbe chiarire il perché dell’uso del termine *Introitus* al posto di *Ingressus* utilizzato nel rito ambrosiano.

Il *proprium* (che nel rito ambrosiano è formato da ben sette brani: *Ingressus, Psalmellus, Post epistulam* [canto al Vangelo, Alleluia], *Post Evangelium, Offertorium, Confractorium* [allo spezzare del pane], *Transitorium* [alla Comunione]) caratterizza la celebrazione eucaristica, e questo lo pone su un gradino superiore rispetto all’Ordinario, che di conseguenza poteva essere più facilmente sostituito. Pur considerando che *Ingressus* e *Offertorium* sono parte del *proprium*, anche Noblitt giunge a questa conclusione:

⁷⁴ MERKLEY 1999, p. 335.

⁷⁵ LIBRONE 1 1987, pp. v-vi.

⁷⁶ MACEY 1996, p. 166, nota 47.

The substitution of chants associated with specific Scriptural passages would have created a textual conflict with the reading; therefore this entire unit of the Mass was left untouched.

Il musicologo fa comunque, subito dopo, un'affermazione importante, che mette nella giusta luce la pratica della sostituzione:

It would seem, therefore, that the choice of items to be replaced was determined largely by the liturgical importance to the Mass of the original chant. *Loco* motets were provided for those sections which could most easily be replaced, *without completely destroying the essential character and purpose of the service* [corsivo mio].⁷⁷

La messa bassa, quindi, prevedeva proprio la recita, da parte del celebrante, delle orazioni a bassa voce. Il coro col tempo riempì questi silenzi, nell'ottica di aiutare il fedele al raggiungimento del giusto spirito di contemplazione del mistero, ma anche per andare incontro al crescente senso *estetico* ormai dirompente nel tardo Medioevo. Il mottetto era la giusta risposta a queste esigenze spirituali ed estetiche. Finscher, sempre nell'*Opera Omnia* di Compère afferma:

[...] the substitution of the traditional and inviolable Ordinary and Proper by liturgical or unliturgical texts obviously unrelated (except the Elevation motets) to the ritual meaning and the ritual texts they replace, certainly adds an element of subjective interpretation to the objective ritual of the Mass. It may be regarded as a crystallization of the mediaeval idea of troping which in Josquin's time seems to have found its last bloom in chanson- and parody-mass, tenor motet and motet-chanson.

L'oggettività della liturgia, la sua universalità, è un bene che dall'Umanesimo in poi si è progressivamente diluito in soggettivismi, particolarissimi, significati *ad personam*. Mi sembra opportuno, a questo punto, aprire una finestra temporale e fare una riflessione.

La Santa Messa come è vissuta dalla mia generazione è il risultato dell'energico cambiamento auspicato e operato nel secolo scorso dal Concilio Vaticano II, che ha rivoluzionato la liturgia non tanto o non solo dai punti di vista strutturale e morfologico, ma più profondamente, sotto lo stesso aspetto teologico.

I brevi estratti della *Sacrosanctum Concilium* del 4 ottobre 1963 che seguono possono chiarire qual è l'idea di liturgia che oggi ha la Chiesa cattolica, ma anche – per differenza – quale fosse *prima* della Riforma:⁷⁸

2. La liturgia infatti, mediante la quale, specialmente nel divino sacrificio dell'eucaristia, «si attua l'opera della nostra redenzione», contribuisce in sommo grado a che i fedeli esprimano nella loro vita e manifestino agli altri il mistero di Cristo e la genuina natura della vera Chiesa. [...]

11. [...] Perciò i pastori di anime devono vigilare attentamente che nell'azione liturgica non solo siano osservate le leggi che rendono possibile una celebrazione valida e lecita, ma che i fedeli vi prendano parte in modo consapevole, attivo e fruttuoso. [...]

19. I pastori d'anime curino con zelo e con pazienza la formazione liturgica, come pure la partecipazione attiva dei fedeli, sia interna che esterna, secondo la loro età, condizione, genere di vita e cultura religiosa. [...]

⁷⁷ NOBLITT 1963, p. 253-254.

⁷⁸ Da *Documenti del Concilio Vaticano II*, «Costituzione sulla Sacra Liturgia».

21. [...] In tale riforma l'ordinamento dei testi e dei riti deve essere condotto in modo che le sante realtà che essi significano, siano espresse più chiaramente e il popolo cristiano possa capirne più facilmente il senso e possa parteciparvi con una celebrazione piena, attiva e comunitaria. [...]

30. Per promuovere la partecipazione attiva, si curino le acclamazioni dei fedeli, le risposte, il canto dei salmi, le antifone, i canti, nonché le azioni e i gesti e l'atteggiamento del corpo. Si osservi anche, a tempo debito, un sacro silenzio.

31. Nella revisione dei libri liturgici si abbia cura che le rubriche tengano conto anche delle parti dei fedeli.

48. [...] Perciò la Chiesa si preoccupa vivamente che i fedeli non assistano come estranei o muti spettatori a questo mistero di fede, ma che, comprendendolo bene nei suoi riti e nelle sue preghiere, partecipino all'azione sacra consapevolmente, piamente e attivamente. [...]

È purtroppo tutto da dimostrare che la comprensione del mistero di fede sia possibile, e – se tale fosse – che ciò porti a una partecipazione più consapevole del fedele. Se nella teologia cristiana il termine *mistero* sta ad indicare una verità di fede che trascende i processi conoscitivi e intuitivi dell'uomo, il fedele, mi si perdoni la china tautologica, è tenuto solo ad aver fede. La comprensione non è la *condicio sine qua non* della sequela cristiana. E non è neanche che tale atteggiamento eccessivamente populistico porti le panche delle chiese a riempirsi, ahimè, succede proprio il contrario, e intanto l'uomo del nostro tempo si affida sempre più ad altri misteri sempre meno comprensibili, come la magia, il miracolismo, le sette esoteriche. Giovanni Paolo II rilevava: «alla contemplazione piena del volto del Signore non arriviamo con le sole nostre forze, ma lasciandoci prendere per mano dalla grazia. Solo l'esperienza del silenzio e della preghiera offre l'orizzonte adeguato in cui può maturare e svilupparsi la conoscenza più vera, aderente e coerente».⁷⁹ La musica sacra è per sua natura il mezzo di trasporto privilegiato della contemplazione, dell'esperienza mistica, della partecipazione consapevole o anche *non consapevole* al mistero. La «conoscenza che vi farà liberi» (San Paolo) non è necessariamente comprensione. Si è parlato di scollamento fra liturgia e popolo, ma se al fedele del xx secolo esso risulta inaccettabile, nel xv doveva non presentarsi come un problema. La voce del sacerdote, nonostante fosse coperta dal canto, era la voce della Chiesa, cioè del popolo di Dio, questo bastava.

Ma è inutile nascondersi che la storia della Chiesa terrena sia segnata da grandi contraddizioni. Basta scorrere le cronache dell'epoca per avere la visione di come quella, intesa come istituzione politico-religiosa, gestiva le cose celesti qui in terra.

Mentre Gaffurio si prodigava per la Cappella del Duomo, quattro furono gli arcivescovi che si succedettero alla guida della Chiesa ambrosiana, due di essi erano nobili della potente famiglia degli Arcimboldi, Giovanni e Guidantonio. Del primo sappiamo già (v. la cronologia) che non risiedeva a Milano, ma a Roma, e questo già la dice lunga. Ecco, invece, cosa racconta Carlo Marcora del secondo:⁸⁰

⁷⁹ Lettera apostolica *Novo millennio ineunte* del Sommo Pontefice Giovanni Paolo II all'episcopato, al clero e ai fedeli al termine del grande giubileo dell'Anno Duemila, n. 20.

⁸⁰ V. C. MARCORA, *Due fratelli arcivescovi di Milano: il card. Giovanni (1484-1488) e Guidantonio Arcimboldi (1488-1497)*, in «Memorie Storiche della Diocesi di Milano», IV, p. 327.

L'arcivescovo cominciò subito il suo lavoro dando delle leggi per la riforma dei costumi del clero: le *solite* [il corsivo è mio] leggi già date dai suoi predecessori; è rimasto un sommario di leggi approvato l'8 aprile 1489 e pubblicate ai primi di maggio dello stesso anno [...] Ci sono leggi contro gli ecclesiastici che giocano pubblicamente, o assistono ai giochi, contro quelli che bestemmiano: pagheranno 10 ducati d'oro di multa che si verseranno per due parti alla Mensa Arcivescovile, la terza parte era per il denunciante.

L'arcivescovo tocca anche i violatori della clausura delle monache. Innanzitutto le monache non escano dal monastero senza licenza scritta dall'arcivescovo o dal suo Vicario Generale, altrimenti siano scomunicate. [...]

V'era l'abuso di celebrare, da parte di alcuni sacerdoti, più messe in un sol giorno: l'arcivescovo tentò di togliere l'abuso di questi binanti mettendo una forte multa di 10 ducati e la scomunica e la sospensione.⁸¹

L'episcopato di Guidantonio viene comunque ricordato come un periodo, l'ennesimo, di assenza dell'autorità religiosa nella metropoli milanese.

Ma su tutti svetta il caso del terzo cardinale della serie, Ippolito I d'Este – figlio del duca Ercole I d'Este e della principessa Eleonora d'Aragona, a sua volta sorella di Beatrice, fratello di Alfonso I e quindi cognato di Lucrezia Borgia – che fu arcivescovo di Milano dal 1497 (data della morte di Guidantonio Arcimboldi)⁸² al 1519.⁸³

Ippolito I, (così chiamato dagli storici milanesi per distinguerlo dal nipote detto Ippolito II e lui pure arcivescovo di Milano) d'Este nacque a Ferrara il 20 aprile 1479 da Ercole I d'Este e da Eleonora d'Aragona, che era figlia del re di Napoli, Ferdinando. Essendo il terzogenito fu destinato alla carriera ecclesiastica ed a sei anni, il 12 dicembre 1485, era già nominato abate commendatario di S. Maria di Pomposa, monastero benedettino in diocesi di Ferrara.[...]

Fu una carriera lampo, quella di Ippolito, infatti nello stesso anno il re d'Ungheria Mattia Corvino, che aveva sposato Beatrice d'Aragona, sorella della madre del nostro Ippolito, volle come arcivescovo di Strigonia il ragazzino Ippolito. Innocenzo VIII protestò dichiarando che affidare il governo di quella chiesa «a un fanciullo era un modo di procedere insensato ed ingiusto». Mattia Corvino nella risposta al papa accennava al fatto che «Sua Santità per far piacere aveva già accordato a gente di assai minor conto dei favori, i quali dal punto di vista dei canoni ecclesiastici a più forte ragione si sarebbero dovuti contestare. In pari tempo dichiarò che se a Sua Santità piacesse nominare un altro ad arcivescovo di Gran, questo porterebbe bensì il titolo, ma Ippolito godrebbe i proventi di quella sede arcivescovile».[...] Nell'estate del 1487 il ragazzino di otto anni si recò in Ungheria e prese possesso di quella sede primaziale. [...]

Il 20 settembre 1493 Alessandro VI nominava cardinale Ippolito d'Este, che contava 14 anni; decisamente era nato sotto una buona stella. [...] Anche Ludovico il Moro aveva insistito non poco, perché il giovinetto Ippolito fosse creato cardinale [...]. Vien descritto il Card. Ippolito come assai versato nell'arte militare, nelle scienze matematiche e nella musica. Peccato che nulla ci si dica della sua cultura teologica, canonica, patristica. Pare che sia leggendaria la sua ignoranza di letteratura [...].

Quale fu l'impressione dei milanesi nel vedersi arrivare sia pure con tanta pompa un ragazzotto come arcivescovo, il quale si sforzava di darsi contegno e di benedire il popolo? Se si sta alle lettere ducali l'impressione fu ottima, anche i vecchi prelati

⁸¹ Quello della celebrazione di più messe in un solo giorno era un abuso legato al fatto che il sacerdote riceveva del denaro (la pratica è ancora viva, in dimensioni però ben più modeste) dal fedele che richiedeva una messa per un voto o, soprattutto, per i propri defunti.

⁸² In realtà, alla morte di Guidantonio gli succedette il nipote, Ottaviano, ma il poveretto morì qualche giorno dopo, ancor prima dell'investitura ufficiale.

⁸³ V. C. MARCORA, *Il Cardinal Ippolito I d'Este, Arcivescovo di Milano (1497-1519)*, in «Memorie Storiche della Diocesi di Milano», V, pp. 335-339.

della Curia milanese, adusi al maneggio di corte e pieni di profonda esperienza, rimasero bene impressionati. [...]

E poco oltre:⁸⁴

Le cacce e i banchetti dell'Arcivescovo non dovevano accontentare molto il popolo; i milanesi erano abituati [...] a vedere l'Arcivescovo, quando era a Milano, a pontificare ed esercitare più o meno bene il suo ministero [...] pur indulgendo al lusso e ad una certa mondanità del tempo. Ma ora questo arcivescovo che non era neppure sacerdote, che non celebrava quindi la Messa né poteva compiere funzioni sacerdotali, che ci stava a fare? [...]

Ma c'era il duca, che si era abituato, e vi trovava i suoi vantaggi, a sostituirsi al ragazzo arcivescovo nella direzione delle attività politiche ed ecclesiastiche, nella gestione di monasteri e conventi e fino alla scelta dei professori alle cattedre di teologia... A seguire Ippolito I ci fu Ippolito II d'Este, nipote – non ne avevamo dubbi – del precedente.

Entrambi gli arcivescovi d'Este furono grandi mecenati (protettore il primo, fra gli altri, di Ludovico Ariosto,⁸⁵ il secondo di Benvenuto Cellini), ma appare evidente che della Chiesa ambrosiana, dei suoi problemi e dei suoi travagli, non se ne siano mai curati.

La musica, in tutto ciò, seguiva il suo autonomo fluire. In Duomo già da Matteo da Perugia la *Schola Cantorum* affiancava alla grande tradizione del canto ambrosiano le prime produzioni polifoniche.⁸⁶

In chiaro parallelo con l'intento di accentuare maggiormente il senso spettacolare della liturgia della Messa, che colpisce soprattutto gli occhi di coloro che vi assistono, sta lo sforzo di arricchire sempre di più la parte musicale di essa.

Quando nel 1377 la curia papale ritornò con Gregorio XI da Avignone a Roma, il coro dei cantori che facevano parte di essa introdusse in Italia l'arte del canto polifonico che andò lentamente diffondendosi in tutti i paesi. Non tutti però le fecero la stessa lieta accoglienza: fu respinta dai chiostrì svedesi e a San Gallo restò esclusa dalla liturgia fino al 1560, ma nell'insieme può dirsi che diede inizio ad un nuovo periodo della storia della musica sacra ed in quella della liturgia della messa.

D'ora in poi solo i canti del proprio i cui testi si fondano sul materiale lirico dei salmi, e che erano stati inseriti espressamente come elemento artistico negli intervalli della liturgia, conservano la primitiva semplicità delle loro tradizionali melodie corali, mentre invece quelle modeste frasi acclamatorie, con le quali in origine il popolo, magari rappresentato dal clero, faceva sentire il suo canto di preghiera e di adorazione quale eco di quello del celebrante, furono arricchite di tutto il fasto della polifonia. Questi ultimi testi, i quali, eccettuate le espressioni, in parte molto sobrie del *Credo*, derivate dalle lotte religiose in Occidente, si prestavano, per la lapidaria efficacia delle parole che li formavano, alla creazione artistica sì da facilitare non poco lo sviluppo musicale del loro contenuto, proprio per la conseguente loro elevazione al di sopra del livello del popolo chiamato a partecipare ad essi, venivano estraniati, e, in certo qual modo, distolti dalla loro vera funzione. D'altra parte, tenendo conto del fatto che la liturgia usava una lingua straniera e poiché in genere non era nemmeno da pensare alla creazione di nuovi testi, l'unica cosa che si potesse praticamente fare era quella di musicare l'Ordinario. Soltanto in questo caso si potevano abbandonare le melodie tradizionali perché la

⁸⁴ *Ibidem*, p. 348.

⁸⁵ Ariosto gli dedicò un'ottava dell'*Orlando*: «Quel ch'in pontificale abito imprime / del purpureo capel la sacra chioma / è il liberal, magnanimo, sublime / gran cardinal della Chiesa di Roma / Ippolito, ch'a prose, a versi, a rime / darà materia eterna in ogni idioma / la cui fiorita età vuole il ciel iusto / ch'abbia un Marone come un altro ebbe Augusto» (LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, cap. III, ottava 56).

⁸⁶ Cfr. SARTORI 1956.

varietà delle Messe in gregoriano, creata in precedenza, aveva spianato la strada, e poi tali testi inalterati, la cui importanza poteva divenire a poco a poco familiare al popolo che conosceva anche il latino, si prestavano a quella diffusione che raggiunsero nella nuova maniera musicale, la cui esecuzione era, poi, facilitata dal costante ripetersi dei testi stessi. E se ora particolarmente il *Sanctus* e il *Benedictus* empivano di sé il silenzio del canone, anche agli orecchi della comunità dei fedeli veniva reintegrato nei suoi diritti l'antica solennità fondamentale della Eucarestia, diritti che erano stati un po' trascurati col silenzio del canone, anzi già, in fondo con l'inserimento delle preghiere di implorazione.⁸⁷

Il *Sanctus* riempiva il «silenzio del canone». Di questo parleremo più in là, quando tratteremo dei mottetti all'Elevazione. Ma risulta chiaro che l'intento fosse quello di arricchire il senso *spettacolare* della messa, e quindi *partecipativo* non solo nel suo aspetto *visivo*, ma anche in quello *uditivo*. La polifonia era la voce dello Spirito, si elevava al cielo come preghiera universale senza passare dal buio della mente, dalla forzata necessità del raziocinio e della *comprensione*, al giorno d'oggi purtroppo ineludibili.

In uno dei suoi resoconti al marito Ludovico della sua gita a Venezia del 1493, la duchessa Beatrice d'Este racconta la messa grande in San Marco del 30 maggio, dove il sacerdote cantò la messa

[...] solennemente con li altri ministri soy: et li cantori nostri la *ornarono* [il corsivo è mio], piacendo molto al principe, ed a tutti li altri el cantar loro [...]⁸⁸

Cosa poteva significare il termine 'ornare' in quel contesto? Che la musica abbellì la cerimonia, la arricchì con l'inserimento di brani non previsti dalla liturgia del giorno, o addirittura sostituendo le sue parti?

E così torniamo ai nostri *motetti missales*. Mi sembra di poter dire – sulla scorta della conoscenza della personalità musicale e religiosa di Gaffurio – che nella sua produzione di *motetti missales* prevalesse una preoccupazione liturgica più attenta all'ortodossia di quanto non fosse quella dei suoi colleghi della Cappella Ducale, nel segno di una maggiore efficacia spirituale, e che quindi potesse in lui prevalere l'intenzione di un *affiancamento*, piuttosto che di una totale *sostituzione* dell'Ordinario. A favore di questa lettura propongo le seguenti osservazioni:

- nel ciclo *Salve mater salvatoris* Gaffurio non specifica, come già detto, i brani dell'*ordo* da sostituire;

- al ciclo *Salve mater salvatoris* è preposta la dicitura *cum tota missa*; la stessa è frequentemente riportata nell'indice del Librone 3 e preposta a una serie di messe, di Gaffurio e di altri autori (*Kyrie cum tota missa*, *Et in terra pax cum tota missa* etc.), messe nelle quali le parti dell'*ordo* (romano o ambrosiano che sia) sono tutte presenti e non *sostituite*;

- come già segnalato, nella *Missa de omnipotens genitor* (Librone 2) i testi di *Kyrie*, *Sanctus* e *Agnus* sono infarciti con tropi, *Gloria* e *Credo* sono incompleti (come succede in altre messe del Gaffurio), quindi non si può parlare solo di *sostituzione*;

- nella *Missa Sancte Caterine* 'Quarti toni' (Librone 2) della quale parlerò più avanti, alle cinque preghiere dell'*ordo missæ* antepone *In hac die* come mottetto all'*Introitus* (ricordo che nel rito ambrosiano il termine corretto è *Ingressus*), e come *Loco Deo gratias* (canto che fu inserito nel rito ambrosiano proprio alla

⁸⁷ J. A. JUNGSMANN S.I., *Missarum Sollemnia*, 2 voll., Casale Monferrato: Marietti Editori Pontifici, 1953, I, pp. 108-109.

⁸⁸ V. BARBLAN 1961, p. 843.

fine del xv sec.)⁸⁹ il mottetto *Virgo constans*. Lo stesso fa con l'*Ave verum* legato alla *Missa brevis octavi toni*.

Weerbeke compose i due cicli *Ave mundi domina* e *Qual pulcra es* dopo il 1472 e prima del 1480, nel primo dei due suoi periodi alla corte sforzesca: il successivo periodo iniziò nella seconda parte del 1490, probabilmente dopo l'approntamento finale del Librone che li contiene, nel giugno dello stesso anno. Entrambi i cicli mancano delle indicazioni 'loco', come quelli di Gaffurio stesso.

I cicli di Compère, al contrario, propongono le esatte sostituzioni, ma vengono probabilmente cronologicamente prima della produzione di Gaffurio e forse anche prima di quella di Weerbeke, intorno al 1474-1475.⁹⁰ Questo ci fa credere che la pratica dei *motetti missales* fosse nata in seno alla Corte sforzesca, e che Gaffurio, giunto a Milano nel 1484, ne avesse fatto la conoscenza. Avendo in grande stima le musiche dei suoi illustri colleghi, li inserì nei Libroni del Duomo, ma non solo: compose anche lui un ciclo (*Salve mater Salvatoris*, che come vedremo rappresenta un ibrido, contenendo solo cinque mottetti invece che otto) e giunto al 1490 non pensò più *necessariamente* di utilizzarli in sostituzione dell'*ordo missæ* durante le celebrazioni in Cattedrale. La *Missa Sancte Caterine* – che di mottetti *Loco* ne contiene solo due, preservando tutte le sezioni dell'*ordo* – è da considerare il segno inconfutabile del declino del genere. La pratica scomparve già con l'ultima decade del sec. xv, perché dopo i Libroni di Gaffurio non se ne ha più notizia.

Per dovere di informazione, va detto che Ward,⁹¹ studiando ciò che ci è rimasto del Librone 4 e incrociando il suo contenuto con quanto riprodotto a stampa da Ottaviano Petrucci nelle prime decadi del sec. xvi, ipotizza che anche mottetti apparentemente lontani fra loro siano da inserire in cicli messali veri e propri in base a concordanze tonali, tematiche e testuali. Per gli stessi motivi, anche Noblitt raggruppa in sei cicli i mottetti di vari autori dei Libroni 1 e 3 e in altri manoscritti a loro contemporanei (Breslau, Mf 2016; Firenze, Magl. XIX, 176; Roma, Codex 15 della Cappella Sistina) appartenenti ai 'cicli milanesi' ma presentati come composizioni isolate.⁹²

La pratica dei *motetti missales* non influì la successiva storia della messa cantata se non in sporadici e isolati casi. Noblitt ne segnala un paio:⁹³

Josquin Des Prez *Missa D'ung aultre amer*, nel *Sanctus* la sezione del *Benedictus* è sostituita dalla prima parte del suo mottetto *Tu solus qui facis mirabilia*.

Pierre de la Rue *Missa de Sancta Anna*, nel *Sanctus* la sezione dell'*Osanna* è sostituita dal suo mottetto *O salutaris hostia*.

A questi titoli mi permetto di aggiungere un caso più vicino a noi, in termini relativi, la *Deutsche Messe* (Messa Tedesca) in Fa maggiore per coro a 4 voci, strumenti a fiato, timpani e organo, di Franz Schubert (D872). La messa, dal titolo originale *Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe* («Canti per la celebrazione del santo sacrificio della Messa»), fu composta nel 1827. La struttura della messa di Schubert ricalca quella della messa latina, ma con

⁸⁹ NOBLITT 1963, p. 249.

⁹⁰ NOBLITT 1963, pp. 34-36.

⁹¹ WARD 1986.

⁹² NOBLITT 1963, pp. 11-12 e nel capitolo «Problematic motet groups of the Gaffurinus codices» pp. 208-239.

⁹³ NOBLITT 1963, pp. 255.

alcune differenze, che ormai ci risulteranno familiari. Infatti i testi utilizzati da Schubert non sono una semplice traduzione di quelli latini dell'*ordo missæ*, bensì sono tratti dalla raccolta *Geistliche Lieder für das heilige Messopfer* («Canti per il Santo Sacrificio del sacerdote della Messa») che Johann Philip Neumann, un professore di fisica, scrisse nel 1826. I testi dello studioso si focalizzano sull'uomo, con le sue preoccupazioni terrene e le sue esigenze. Ed ecco la struttura della Messa:

1. Zum Eingang («Wohin soll ich mich wenden»)
 2. Zum Gloria («Ehre sei Gott in der Höhe»)
 3. Zum Evangelium («Noch lag die Schöpfung formlos da»)
 4. Zum Offertorium («Du gabst, o Herr, mir Sein und Leben»)
 5. Zum Sanctus («Heilig, heilig, heilig»)
 6. Nach der Elevation («Betrachtend Deine Huld und Güte»)
 7. Zum Agnus Dei («Mein Heiland, Herr und Meister»)
 8. Schlussgesang («Herr, Du hast mein Flehen vernommen»)
- Anhang. Das Gebet des Herrn («Anbetend Deine Macht und Größe»)

Inutile precisare che « Zum Eingang» sta per «All'ingresso», «Zum Gloria» «Al Gloria» etc., in latino suonerebbero *Loco Introitus*, *Loco Gloria* etc.

Otto mottetti e un allegato, un *ciclo*, troppo per essere una semplice coincidenza.

Le musiche dei Libroni

I Libroni dell'Archivio del Duomo, come già detto, riportano l'intero *corpus* della produzione musicale di Gaffurio con l'esclusione del materiale presente nel Codice Palatino 1158 di Parma⁹⁴ e di due inni presenti nel ms. 871 di Montecassino.⁹⁵ Il loro formato è detto di *libro di coro*, un formato noto già dalla metà del sec. XIII, e ancora ampiamente usato nel periodo della notazione mensurale bianca, qual è quello di Gaffurio (1450-1600). In questa tipologia ognuna delle parti di un brano polifonico è copiato separatamente, con le parti di *superius* e *tenor* sulla pagina sinistra, *altus* e *bassus* sulla destra. Questo sistema rimarrà in uso per tutta la prima metà del sec. XVI, per essere soppiantato dai libri separati con le singole voci.

L'illustrazione nella Tavola 4, illustra la loro funzione, quella cioè di essere posizionati su un alto leggio, a portata visiva di tutti i cantori. Nulla ci può far pensare che non fosse realmente così, ma va comunque detto che i cantori difficilmente *leggevano* da essi; più probabile che il libro servisse da riferimento visivo per ciò che già conoscevano, che avevano studiato cioè nelle ore di lezione, e che quindi fungesse soltanto da promemoria. Viceversa non si comprenderebbe come mai taluni brani recano degli errori di notazione – come avrò modo di segnalare successivamente – che evidentemente i cantori automaticamente correggevano in fase di esecuzione.

Tavola 6



⁹⁴ V. sopra.

⁹⁵ V. oltre.

Il contenuto dei Libroni gaffuriani è stato già registrato da Claudio Sartori nel suo *Catalogo*,⁹⁶ e come avrò modo di ripetere, essi contengono anche musiche di altri compositori. Le composizioni di Gaffurio certe – la cui paternità, cioè, è avvalorata dalla presenza del suo nome o delle sue iniziali, o nell'indice o sulla carta stessa della musica – presenti nei Libroni sono:

LIBRONE 1:	
Magnificat	10
Mottetti	29+ 9 mottetti missales
LIBRONE 2:	
Mottetti	2
Messe	10
LIBRONE 3:	
Mottetti	1
Messe	4
Magnificat	1

In tutto fanno 14 messe, 11 magnificat e 41 mottetti (fra i quali alcuni divisi in due o tre parti).⁹⁷ Molti altri pezzi presenti nei Libroni sono adespoti o di dubbia attribuzione, anche per quanto riguarda Gaffurio.

Le musiche sono composte a tre, quattro e cinque voci. Oltre a quanto già detto sulla loro disposizione a libro aperto, aggiungo che se a cinque voci, la quinta è aggiunta in basso a una delle due carte.

Le chiavi usate sono quelle di *do* e di *fa*, su righe variabili, seguendo il criterio di non uscire con le note dal pentagramma.

Le alterazioni sono presenti ma solo in alcuni pochi brani, e comunque non in tutti i passaggi dove per il contesto musicale, sia esso orizzontale (melodico) sia esso verticale (sovrapposizione delle parti) è quasi certo fossero adottate *naturalmente* dai cantori (il 'quasi' è d'obbligo). Anch'io, nel trascrivere i brani di Gaffurio presenti in questo testo, ho fatto ricorso, spesso, più alla sensibilità che a norme acquisite.

Norme di trascrizione

Nei brani qui considerati la qualità della notazione musicale sui ms dei Libroni è eccellente. La lettura è chiara, tranne in certi punti nei quali l'umidità e il tempo hanno cancellato l'inchiostro. Ho scelto di proporre le note all'interno di queste aree di difficile o impossibile lettura in un corpo inferiore e di segnalarlo nelle *Note*. Si tenga nuovamente presente che questi Libroni erano utilizzati per lo studio e per l'esecuzione, e quindi dovevano essere emendati da ogni errore; ciononostante, alcuni (pochi) errori sono stati riscontrati e segnalati nelle *Note*.

Nella copiatura dei manoscritti dei Libroni gaffuriani mi sono attenuto ai consueti criteri della moderna notazione:

- Le chiavi adottate sono quelle moderne, di violino per S, di violino tenorizzata per A e T, di basso per B. A margine, sulla prima collatura ho specificato la chiave utilizzata dal copista dei manoscritti.

⁹⁶ V. SARTORI 1957.

⁹⁷ Per 'mottetti' intendo qui tutte quelle composizioni polifoniche non rientranti nei generi delle *Messe* e dei *Magnificat*: per essere più precisi sono 32 mottetti, 6 antifone, 2 litanie, 1 sequenza (*Stabat mater*).

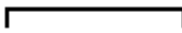
- Il tempo è rimasto quello originale.

- Le stanghette di battuta sono *sul* pentagramma, non infranghe – perché ho preferito non ostacolare la lettura del testo – né limitate a piccoli segmenti sull'ultimo rigo del pentagramma, per non rischiare di perdere il collegamento con il *tactus*. Questo ha ovviamente comportato la necessità, per quelle note dal valore maggiore rispetto alla battuta di appartenenza, del loro frazionamento e dell'aggiunta della legatura di valore a cavallo di stanghetta.

Nei *motetti missales* di *Salve mater Salvatoris*, vista la configurazione morfologica della linea melodica, che vorrei il più possibile mantenere, alterno ogni due battute la stanghetta intera a quella parziale.

Le battute interamente in pausa sono prive di qualsiasi indicazione, per non appesantire la parte inutilmente (sono a ben pensarci ridondanti) e perché il corista, anche amatoriale, si abitua facilmente ad associare la battuta vuota alla pausa.

- Le alterazioni editoriali sono poste fra parentesi davanti alla nota stessa.

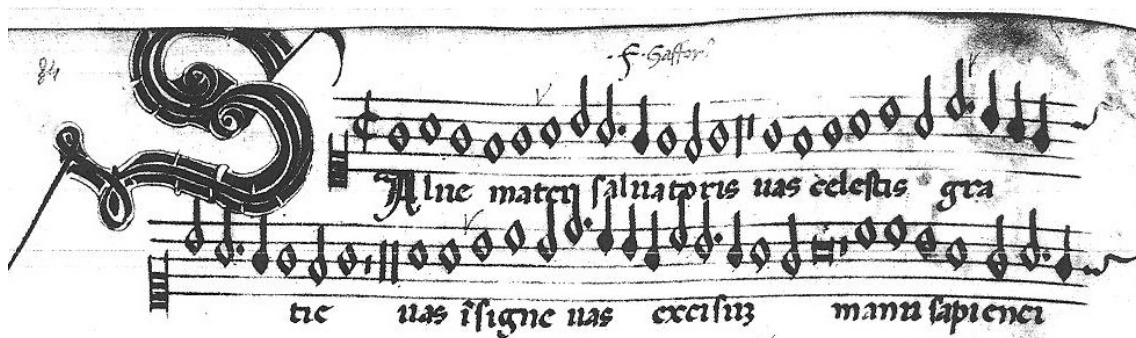
- Le *ligaturæ* sono specificate con le convenzionali 

- Il *color*⁹⁸ è indicato con  solo sulla prima cellula ritmica 'ternaria'.

- Il passaggio da \bigcirc a \emptyset sta a indicare un cambio di *passo*, cioè di velocità d'esecuzione, che dovrà essere doppia rispetto alla precedente.

- Nel passaggio dal tempo imperfetto al *color* ho indicato il rapporto fra i due *tactus* con ($\circ=\circ.$).

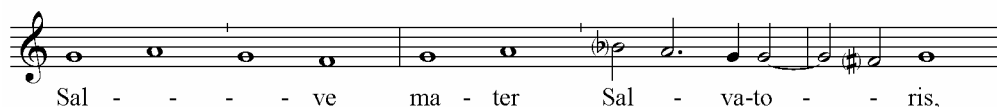
- Il testo sotto la musica rappresenta ancora un problema, la cui soluzione, per ora, non può essere univoca. Come si sa, il copista non poneva il testo esattamente in corrispondenza delle note, ma *diluiva* la frase testuale sotto l'arco di quella musicale:



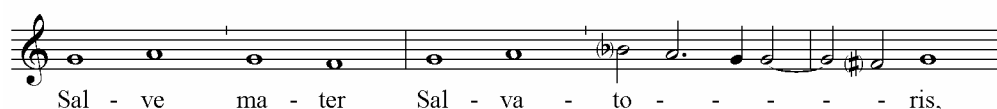
Più soluzioni possono essere ugualmente corrette, e il maestro di allora aveva la stessa libertà di decidere il rapporto testo-musica che ha il direttore odierno; una volta scelta la combinazione, i cantori se la dovevano solo ricordare. I trattatisti dell'epoca, come Zarlino, non entrano nei dettagli dell'argomento, e lasciano aperte le porte a diverse interpretazioni.

⁹⁸ «Nella notazione mensurale dal XIV al XVII sec. si indicò con *color* l'impiego di note di colore diverso da quello normale, cioè rosse o vuote [...] nell'ambito della notazione nera; ovvero note nere [...] nell'ambito della notazione bianca affermatasi dalla metà del XV sec. Il *color* indicava un'alterazione di valore rispetto alla norma, secondo il criterio per cui una nota colorata perdeva un terzo del proprio valore, sicché 3 note colorate equivalevano a 2 normali dello stesso tipo.» *Dizionario della musica e dei musicisti, Il lessico*, vol. I, p. 616, Torino: UTET, 1983

Per la presente trascrizione mi sono attenuto al criterio che rispettasse il più possibile l'accentazione della linea melodica. Riferimenti essenziali sono le pause, che delimitano l'intervallo testo-musica su cui lavorare. Nell'esempio soprastante, tratto dalla parte di S di *Salve mater Salvatoris*, la pausa di 3 battute a poco più della metà del primo rigo sta a indicare che il testo «Salve mater Salvatoris», che consta di 8 sillabe, deve stare sotto le prime 12 note:⁹⁹



Sono altrettanto valide altre soluzioni, come quella di Migliavacca:¹⁰⁰



che però è forse intimamente legata a un'impostazione più *operistica* della frase cantata – un'impostazione il cui DNA è ancora vitale nella nostra cultura musicale – per la quale il testo viene, per essere compreso, cantato *subito*, per poi lasciare i vocalizzi sulle ultime sillabe. Ritengo che nella polifonia del Quattrocento non ci fosse questa necessità.

Per le trascrizioni musicali ho scelto di usare gli stessi testi delle fonti letterarie da cui sono tratti, così pure per la scelta delle maiuscole.

Il latino dei Libroni non è certamente il latino classico. All'altezza cronologica del Quattrocento, e solo per fare qualche esempio, non vi è più l'usanza di mettere il dittongo 'æ' o 'œ', e l' 'h' non sempre è al suo posto. Su tutti il caso della Messa che prenderò in considerazione, che sull'intestazione originale del primo foglio di musica è titolata «Missa Sancte Caterine». Così la cito anch'io nel corso della trattazione, ma nel testo interno alla musica riporterò «Catharina-æ».

Certe parole perdono alcune consonanti. Correggo editorialmente.

⁹⁹ Nelle riproduzioni di frammenti musicali dei Libroni Gaffuriani, sono presenti alcuni segni di spuntatura in corrispondenza del termine di battuta. Avendo lavorato su fotocopie tratte dalle riproduzioni anastatiche messe gentilmente a disposizione dall'Archivio del Duomo, era mia convinzione che essi fossero segni di riferimento lasciati da trascrittori precedenti sulle stesse copie anastatiche e da qui riportate sulle mie fotocopie. Ma, a ben pensarci, queste riproduzioni furono pubblicate dalla Garland nel 1987, ben dopo le pubblicazioni dell'«Archivum Musicæ Metropolitanum Mediolanense» del 1958-1960. Fu con sconcertante sorpresa che constatai la presenza di questi segni a matita sui Libroni originali. Penso di non esagerare se paragono il valore di questi Libroni ad altre testimonianze dell'intelligenza umana del Quattrocento, come per esempio i Codici Leonardeschi, e se li considero degni della cura e dell'attenzione con cui vengono trattati questi ultimi.

¹⁰⁰ MIGLIAVACCA 1959, p. 75.

SALVE MATER SALVATORIS

(Motetti missales consequentes cum tota missa)

LIBRONE 1, cc. 84v-94r

La data di composizione di questo ciclo va presumibilmente dal 1484, anno dell'assunzione a Maestro di Cappella al 1490, anno della compilazione del Librone. In quegli anni Gaffurio poté conoscere i *Motetti missales* di Compère e Weerbeke, ed essere di conseguenza motivato a comporne anch'egli, forse per aver un varco nella cerchia della cappella sforzesca o, perché no?, su richiesta dello stesso Ludovico il Moro.

Il testo del ciclo è tratto in parte da una sequenza di Adamo di San Vittore (morto nel 1192) – scritta dal poeta per la *Nativitas Beatæ Mariæ Virginis*, festa che cade l'8 settembre¹⁰¹ – per la rimanente parte da un'altra sequenza, *Imperatrix gloriosa*, sempre del XII secolo.¹⁰²

La sequenza di Adamo di San Vittore così recita:

Salve, mater Salvatoris,
Vas electum vas honoris.
Vas cœlestis gratiæ;

Salve, madre del Salvatore
vaso eletto, vaso di onore,
vaso della grazia celeste.

Ab æterno vas provisum
Vas insigne, vas excisum
Manu Sapientiæ!

Vaso preparato dall'Eterno,
vaso distinto, vaso reciso
da mano sapiente.

Salve Verbis sacra parens
Flos de spinis, spina carens
Flos spineti gloria!

Salve o santa madre del Verbo,
fiore senza spine da cesto spinoso,
fiore gloria della siepe!

Nos spinetum, nos peccati
spina sumus cruentati,
sed tu spinæ nescia.

Noi [siamo] spineto, siamo tormentati
dalla spina del peccato,
ma tu non conosci [quella] spina.

Porta clausa, fons hortorum,
Cella custos unguentorum,
Cella pigmentaria:

Porta chiusa, sorgente dei giardini,
dispensa custode degli unguenti,
dispensa dei profumi.

Cinnamomi calamum,
Myrrham, thus et balsamum,
Superas fragrantia.

Superi in fragranza
lo stelo della cannella,
la mirra, l'incenso e il balsamo.

Salve, decus virginum,
Mediatrix hominum,
Salutis puerpera,

Salve, onore delle vergini,
avvocata degli uomini,
puerpera della salvezza.

Myrtus temperantiæ,

Mirto della temperanza,

¹⁰¹ *Analecta Hymnica Medii Aevi, Sequentiæ ineditæ*, ed. Guido Maria Dreves e Clemens Blume, vol. LIV, p. 384 segg., Leipzig: 1891; New York e London: reprinted by Johnson Reprint Corporation, 1961. Anche in *The Liturgical Poetry of Adam of St. Victor. From the text of Gautier*, vol. II, LXXIII, pp. 218-225, London: Kegan Paul, Trench, & Co, 1881.

¹⁰² *Analecta* LIV, pp. 353, 377.

Rosa patientiæ, Nardus odorifera!	rosa della pazienza, nardo ¹⁰³ profumato.
Tu convallis humilis, Terra non arabilis, Quæ Deum ¹⁰⁴ parturiit;	Tu, umile convalle, terra non [più] arabile, che partorisce Dio;
Flos campi, convallium Singularè lilium, Christus ex te prodiit.	Fiore di campo, unico giglio di convalle, Cristo è venuto fuori da te.
Tu cœlestis paradisus Libanusque non incisus, Vaporans dulcedinem:	Tu, paradiso celeste e [legno di] Libano non troncato, che evapora dolcezza.
Tu candoris et decoris, Tu dulcoris et odoris Habes plenitudinem.	Tu hai pienezza di candore e di decoro, di dolcezza e di profumo.
Tu thronus es Salomonis, Cui nullus par in thronis Arte vel materia:	Tu sei il trono di Salomone, a cui nessun [è] pari sul trono in arte o in natura:
Ebur candens castitatis, Aurum fulvum charitatis Præsignant mysteria.	Il candido avorio della castità, il fulgido oro della carità, [che] mostrano i misteri [i segreti].
Palmam præfers singularem Nec in terris habes parem, Nec in cœli curia;	Mostri il premio singolare non hai uguale sulla terra, né curia ¹⁰⁵ in cielo;
Laus humani generis, Virtutum præ cæteris Tenes ¹⁰⁶ privilegia.	Lode del genere umano, possiedi i privilegi delle virtù rispetto agli altri.
Sol luna lucidior, Et luna sideribus Sic Maria dignior Creaturis omnibus.	[Come] il sole [è] più luminoso della luna. e la luna [lo è] delle stelle, così Maria sei la più degna di tutte le creature.
Lux eclipsim ¹⁰⁷ nesciens Virginis est castitas, Ardor indeficiens, Immortalis charitas.	La luce che non conosce l'eclisse è la castità della vergine, ardore che non viene mai meno, carità immortale.

(Dum venerabilis Adam sequenti versiculo (Quando il venerabile Adamo salutò

¹⁰³ Nardo è il nome che gli antichi davano a molte piante odorifere di diverso genere.

¹⁰⁴ 'Fructum' in Gaffurio.

¹⁰⁵ La curia era una delle 30 antiche divisioni dei patrizi, qui è in senso di 'luogo eletto'.

¹⁰⁶ 'Habes' in Gaffurio.

¹⁰⁷ Forse *eclipsin*, l'accusativo del termine irregolare è 'in'.

*Beatam Mariam Virginem salutaret,
ab ea resalutari et regratiari meruit.)*

*la beata Vergine Maria col seguente versetto,
meritò di essere da lei salutato e ringraziato)*

SALVE, MATER PIETATIS
ET TOTIUS TRINITATIS
NOBILE TRICLINIUM.

SALVE, MADRE DELLA PIETÀ
E TRICLINIO¹⁰⁸ DI TUTTA
LA NOBILE TRINITÀ.

Verbi tamen incarnati
Speciale majestati
Præparans hospitium!

Eppure prepari l'alloggio
con speciale splendore
al Verbo incarnato.

O Maria, stella maris,
Dignitate singularis,
Super omnes ordinarius
Ordines cœlestium:

O Maria, stella del mare
con singolare dignità
[sei] ordinaria sopra tutti
gli ordini delle cose divine.

In supremo sita poli,
Nos assigna tuæ proli,
Ne terrores sive doli
Nos supplantent hostium.

Posta nella città suprema
assegnaci a tuo Figlio,
perché né col terrore né col dolore
noi lo sostituiamo col nemico.

In procinctu constituti,
Te tuente simus tuti,
Pervicacis et versuti
Tuæ cedat vis virtuti,
Dolus providentiæ.

Disposti poco prima della battaglia,
guardando a te siamo al sicuro,
con ostinazione e astuzia
la forza ceda alla tua virtù,
il dolore alla tua provvidenza.

Jesu, verbum summi Patris:
Serva servos Tuæ matris.
Solve reos, salva gratis
Et nos tuæ claritatis,
Configura gloriæ. Amen.

Gesù, Verbo del sommo Padre,
preserva i servi a tua madre,
sciogli i reati, salva per grazia,
e conformaci tuo splendore
con la tua gloria. Amen.

Sono 24 stanze, di versi ottonari misti a senari. La struttura rimica è la seguente:

AAa, BBa, CCb, DDb, EEb, FFb, FFc, GGc, HHd, IId, LLe, MMe, MMf,
NNf, OOf, PPg, QhQh, RiRi, SSl, TTI, UUu, VVv. WWWw, ZZZz.

Qui di seguito il testo degli ultimi tre mottetti, tratti da *Imperatrix gloriosa*:

Imperatrix gloriosa
Potens et imperiosa,
Jesu Christi generosa
Mater atque filia.

Gloriosa imperatrice
potente e autorevole,
figlia e madre generosa
di Gesù Cristo,

¹⁰⁸ Il triclinio era la sala da pranzo con tre letti, sui quali stavano coricati i commensali. L'immagine è bellissima, profondamente ispirata, perché equipara la vergine alla sala da pranzo dove siedono ospiti il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo. Il testo precedente fra parentesi, probabilmente inserito da un commentatore della preghiera di Adamo di San Vittore, narra che a questa stanza la Vergine apparve al poeta per ringraziarlo e ricambiargli il saluto.

Radix Jesse speciosa,
Virga florens et frondosa,
Quam rigavit copiosa
Deitatis gratia.

splendida radice di Jesse,
ramoscello fiorente e frondoso,
nel quale scorse abbondante
la grazia divina.

Auster lenis te perflavit,
Et perflando secundavit
Aquilonem qui fugavit
Sua cum potentia.

Il soave austro¹⁰⁹ attraverso te soffiò
e soffiando con la sua potenza
scacciava il [vento] settentrionale.

Florem ergo genuisti
Ex quo fructum protulisti
Gabrieli cui fuisti
Paranympho credula.

Hai quindi generato un Fiore
dal quale hai tratto un Frutto,
per il quale hai facilmente creduto
al paraninfo¹¹⁰ Gabriele.

Joseph justus vir expavit,
Ista dum consideravit
Sciens quod non irrigavit
Florescentem virgulam;

Giuseppe, uomo giusto, si impaurì
quando considerò queste cose,
sapendo che non aveva irrigato lui
il ramoscello in fiore.

Pæne tamen conservavit
Archanum, nec divulgavit
Sponsam, sed magnificavit,
Honorans ut dominam.

Tuttavia con sofferenza conservò
il segreto, e non svergognò
la sposa, anzi la magnificò
onorandola come signora.

Cæli quondam roraverunt
Ex quo nubes excreverunt
Et concrete stilaverunt
Virginis in uterum.

Un giorno i cieli fecero cadere la rugiada
le nuvole si ingrandirono
e gocciolarono condensandosi
nel ventre della Vergine.

Res miranda res novella
Nam preceps sol de stella,
Regem dum parit puella
Viri thori nescia.¹¹¹

O meraviglia, o cosa nuova,
infatti il sole è nato da una stella,
quando la fanciulla partorì il Re
senza conoscere potenza maschile.

Sancta Maria ora pro nobis.

Santa Maria, prega per noi.

Virgo clemens et benigna,
Cunctorumque laude digna,
Tuo nato nos consigna
Pia per suffragia.

Vergine clemente e benigna
e degna della lode di tutti
consegnaci a tuo Figlio
per i [tuoi] pii giudizi.

Sancta Dei genitrix, ora pro nobis Santa genitrice di Dio, prega per noi.

Ut carnali qua gravamur
Compede sic absolvamur,

Perché dal peso carnale di cui siamo gravati
come catene, siamo liberati,

¹⁰⁹ L'austro è un vento di mezzogiorno.

¹¹⁰ Così era chiamato nell'antica Grecia chi nel giorno delle nozze conduceva la coppia nuziale alla casa dello sposo dopo il banchetto.

¹¹¹ Da *torus, tori*, il cui significato traslato può essere «rapporto sentimentale» ma anche «muscolo», «protuberanza». *Nescia* sta chiaramente per *nesciat*.

Ut soluti transferamur
Ad cæli palatia. Amen

e così salvati ci avviamo
alle dimore del cielo. Amen.

Sono 10 stanze di ottonari misti a senari con la seguente struttura rimica:
AAAA, AAAa, BBBa, CCCb, DDDc, DDDc, EEEed, FFFe, GGGf, HHHg.

Due versi tratti dalle *Litaniæ lauretanæ* inframmezzano le tre ultime stanze.¹¹²

Fra i testi dei mottetti di Gaffurio e la sequenza di Adamo di San Vittore vi sono alcune piccole discrepanze, segnalate in nota. Oltre a queste si registra uno spostamento di un blocco di testo, e a questo Gaffurio procedette molto probabilmente per far cadere le parole di alcuni versi esattamente là dove gli serviva nella struttura della liturgia. Infatti, il testo del mottetto *Lux eclypsim nesciens* è prodotto dall'unione di due parti *lontane* nel testo originale:

Lux eclypsim nesciens
Virginis est castitas,
Ardor indeficiens,
 Immortalis charitas.
[...]
In procinctu constituti,
Te tuente simus tuti,
Pervicacis et versuti
Tuæ cedat vis virtuti,
 Dolus providentiæ.
Jesu, verbum summi Patris:
Serva servos Tuæ matris.
Solve reos, salva gratis
Et nos tuæ claritatis,
 Configura gloriæ. Amen.

Gaffurio adottò questo espediente per arrivare con le parole «Jesu, verbum summi Patris» (c. 89v) precisamente al momento dell'Elevazione, ponendo sulle otto note delle otto sillabe del verso le corone sospensive, tecnica che, come vedremo, era un *topos* dell'epoca per le musiche proprio all'Elevazione.



Migliavacca, nel testo introduttivo a MOTTETTI 1959, a proposito dei *motetti missales* del ciclo *Salve mater salvatoris* scrive:

[...] non è specificato – come invece avviene in altri casi – a quale parte della messa ciascun mottetto debba sostituirsi, per quanto, dalla convergenza con altre indicazioni simili, si possa ricavare un ordine e una corrispondenza di parti di questo genere: Loco introitus: *Salve mater salvatoris*. Loco Kyrie: *Salve decus virginum*. Loco Gloria: *O* [sic] *convallis humilis*. Loco Patrem: *Tu thronus es*. Loco Offertorii: *Salve mater pietatis*. Loco Sanctus: *Vox* [sic] *eclipsis nescia*. Loco post elevationem:

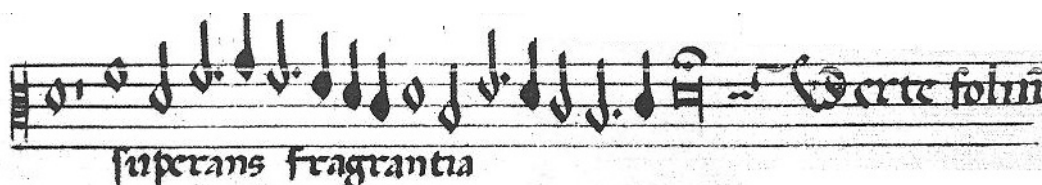
¹¹² Vedi oltre.

*Imperatrix gloriosa. Loco Agnus: Florem ergo genuisti. Loco Deo gratias: Res mirando.*¹¹³

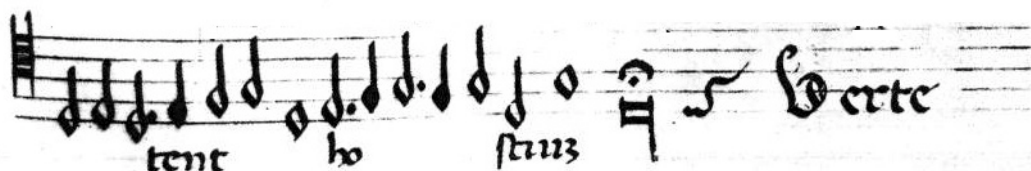
Noblitt rifiuta categoricamente questa ipotesi.¹¹⁴ Il musicologo americano constata la stranezza di un ciclo di *motetti missales* costituito da cinque soli pezzi (se considerati quelli dell'indice), ma scarta del tutto la possibilità che esso sia composto da nove brani, se considerate autonome tutte le partizioni interne dei singoli mottetti. Il *Loco Kyrie* è inedito in tutti gli altri cicli milanesi; inoltre, considerando come pezzi a sé tutte le partizioni, viene meno quella unità *modale* di cui si è parlato prima e se considerate autonome le partizioni, questa regola sarebbe disattesa. A ulteriore dimostrazione delle sue convinzioni, Noblitt fa notare che, con una sola eccezione, il copista appone alla fine di alcuni mottetti la rubrica «Verte folium» o solo «Verte», ad indicare che il mottetto, lì, non è terminato, e che quindi i due brani collegati dalla rubrica vanno considerati un *unicum*, sennò, che motivo c'era di tale suggerimento?

L'indicazione «Verte» o «Verte folium» – come si potrà evincere dalle trascrizioni qui di seguito riportate – apposta, quando compare, alla fine della parte di basso o di contralto, in quanto sempre sul recto del foglio, è precisata quattro volte:

- a c. 86r, al termine di *Salve decus virginum* (parte di contralto) che quindi sarebbe collegato al successivo *Tu convallis humilis*:



- a c. 89r, al termine di *Salve mater pietatis*, parte di basso, *finalis re*, che quindi sarebbe collegato al successivo *Lux eclipsim*:



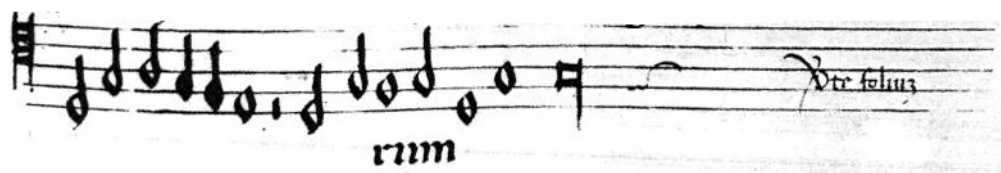
- a c. 91r, al termine di *Imperatrix gloriosa*, *finalis fa*, e quindi da collegare al successivo *Florem ergo genuisti*:

¹¹³ A parte alcuni (gravi) errori di lettura dei titoli e delle musiche del codice gaffuriano (*O convallis humilis* al posto di *Tu convallis humilis*, e *Vox eclipsis nescia* in luogo di *Lux eclipsis nescia*), ci risulta oltremodo bizzarro che Migliavacca, pur con questa convinzione, abbia poi di fatto inserito questi mottetti non nelle raccolte delle messe pubblicate dalla Veneranda Fabbrica del Duomo, ma nel volume dei mottetti.

¹¹⁴ NOBLITT 1963, p. 154.



- a c. 92r, termine dello stesso *Florem ergo genuisti*, finalis *sol*, e quindi da collegare col successivo e conclusivo mottetto *Res miranda*:



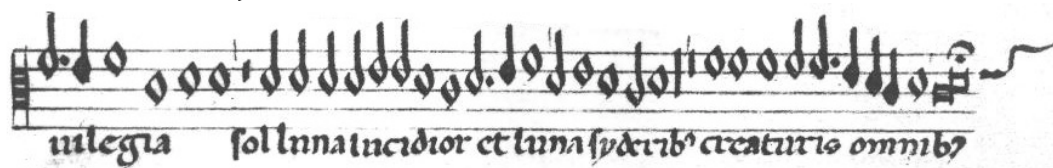
Come si può facilmente notare, la mano dei 4 «verte» cambia. Le prime due («verte folium» e «verte») sono chiaramente dello stesso copista della musica; le altre due («verte folium») sono di mano diversa e, assai probabilmente, apposte successivamente. Forse una dimenticanza del copista, forse una 'risistemazione' del materiale da parte di Gaffurio stesso, o di un Maestro di Cappella successivo.

Inoltre c'è il dato relativo alla doppia barra che il copista appone nel finale dei mottetti. Questa appare inequivocabilmente al termine di:

- *Salve mater salvatoris* (vedi immagine qui sotto, c. 84v, parte di soprano)
- *Salve verbi facta parens* (stessa immagine, mottetto a seguire)
- *Tu convallis humilis* (tranne alla parte di basso)
- *Lux eclipsim*
- *Res miranda*



Per le altre sezioni al termine della copiatura nella pagina il copista ha apposto il simbolo di *custos* (immagine qui sotto, c. 88r, parte di A finale di *Tu thronus es Salomonis*).



Riassumendo, qui di seguito riproduco due schemi per l'organizzazione interna dei *Motetti missales consequentis Salve mater Salvatoris*, schemi che a seconda del criterio di suddivisione adottato dispongono i mottetti a 'gruppi' (contrassegnati dal numero a sinistra).

Il primo schema evidenzia in neretto i titoli come presentati nell'indice manoscritto:

Schema n. 1

<i>num.</i>	<i>titolo</i>
1.	Salve mater salvatoris Salve verbi sacra parens
2.	Salve decus virginum Tu convallis humilis
3.	Tu thronus es Salomonis Salve mater pietatis Lux eclipsim nesciens
4.	Imperatrix gloriosa Florem ergo genuisti
5.	Res miranda

Il secondo schema evidenzia come sarebbero suddivisi in base a rubrica e doppia barra:

Schema n. 2

<i>num.</i>	<i>titolo</i>	<i>rubrica</i>	<i>finale</i>
1.	Salve mater salvatoris		doppia barra
2.	Salve verbi sacra parens		doppia barra
3.	Salve decus virginum Tu convallis humilis	verte folium	<i>custos</i> doppia barra
4.	Tu thronus es Salomonis Salve mater pietatis Lux eclipsim nesciens	verte	<i>custos</i> doppia barra
5.	Imperatrix gloriosa Florem ergo genuisti Res miranda	verte folium verte folium	<i>custos</i> <i>custos</i>

Quindi un solo «Verte» manca, alla fine di *Tu thronus es Salomonis*, mancanza che possiamo imputare a una dimenticanza del copista, ma compensata, evidentemente, dalla memoria dei cantori. A questa divisione si rifa anche Noblitt, che fa anche notare che all'inizio di ognuna di queste sezioni, sulla carta

di sinistra (voci di S e T), c'è la sigla del compositore: F.G.;¹¹⁵ questa manca dalla carta iniziale di *Res miranda*.

Un'ultima considerazione andrebbe fatta per il corretto *accorpamento* dei mottetti: la componente modale.

Noblitt scrive:

[...] tonal relationships indicate two separate pieces: in each motet composed of several section, the final of the mode is never use both at the conclusion of one part and then at the beginning of the subsequent section. Normally, authentic cadences are not used between sections of a motet. In the one exception to this (*pars II* of *Imperatrix gloriosa* [...]) an authentic cadence is followed by a sudden shift to the subtonic for the following section.¹¹⁶

Nello schema qui di seguito riporto le note iniziali e le cadenze finali di tutte le singole sezioni che compongono i mottetti.

<i>num.</i>	<i>titolo</i>	<i>nota iniziale</i>	<i>cadenza finale</i>
1.	Salve mater salvatoris	sol	fondamentale
2.	Salve verbi sacra parens	sol	fondamentale
3.	Salve decus virginum	sol	dominante
	Tu convallis humilis	re	fondamentale
4.	Tu thronus es Salomonis	sol	dominante
	Salve mater pietatis	la	dominante
	Lux eclypsim nesciens	re	fondamentale
5.	Imperatrix gloriosa	sol	sottodominante
	Florem ergo genuisti	la	fondamentale
	Res miranda	fa	fondamentale

Quindi, con la sola bizzarria dell'ultima sezione, *Res miranda*, che inizia con la sottotonica di *sol*, ma termina senz'ombra di dubbio il ciclo con l'«Amen», posso concludere affermando che l'indice manoscritto ai *Motetti missales* non fu proprio compilato secondo la corretta o definitiva suddivisione e non può quindi essere considerato un'indicazione puntuale della struttura del ciclo.

Infine rimane il dubbio della corretta locazione di questi mottetti nella liturgia eucaristica; ad eccezione della terza parte di *Tu thronus es Salomonis*, *Lux eclypsim nesciens* che per la sua morfologia si può intendere un *Loco Sanctus*, per gli altri non abbiamo certezze.

Gaffurio ci ha abituato, però, a un atteggiamento affrancato da rigidi schemi: come per la *Missa Sancte Caterine* – nella quale dispone le cinque parti fisse della liturgia fra due mottetti *missales*, unico esempio di tal genere – nel caso di *Salve mater Salvatoris* probabilmente la serie dei mottetti è un ciclo dal quale attingere per la funzione della messa senza uno schema fisso. Per Gaffurio sembra questo il *solo* punto di riferimento, *la messa*, l'unica oggettività, con i suoi tempi, i suoi riti, le preghiere giuste nei momenti giusti, i suoi silenzi; momenti, preghiere e silenzi che possono mutare a seconda delle circostanze, interne ed esterne, il sacerdote, la ricorrenza, la solennità, gli ospiti importanti etc.

¹¹⁵ NOBLITT 1963, p. 6, nota 16.

¹¹⁶ NOBLITT 1963, pp. 5-6, nota 15.

Compresenze nel Librone 4

Nel Librone 4 sono riportati alcuni brani con gli stessi testi del ciclo *Salve mater Salvatoris*. Da quanto si può capire dai resti sopravvissuti, musicalmente sono diversi da quelli gaffuriani del Librone 2.

Essi sono (gli asterischi *** indicano le parti di testo mancanti):

cc. 12v-13r: Imperatrix gloriosa potens et imperiosa Jesu Christi generosa mater atque filia. Radix Jesse speciosa virga florens et frondosa (quam) rigavit copiosa deitatis gratia. Florem ergo genuisti *** otulisti Gabrieli cum fuisti paranympo credula.

cc. 13v-14r: Cæli quondam roraverunt ex quo nubes concreverunt concreteque stillaverunt virginis in uterum. Joseph justus vir expavit ista *** sciens q*** irrigavit florescentem virgulam.

cc. 23v-24r: Salve Verbi sacra parens, flos de spina, spina carens, flos spineti gloria. Nos spinetum nos peccati spina sumus cruentati sed tu spinæ nescia. Salve decus virginum mediatrix hominum salutis puerpera. Flos campi *** con***lare lilium Christum ex te prodiit.

La musica

L'ambito delle quattro estensioni vocali in tutto il ciclo è:

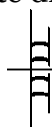
[superius]: *do3-re4*

contracutus: *mi2-la3*

tenor: *re2-re3*

contragravis: *si(bem.)1-do3*

Le chiavi per le quattro voci sono tutte di Do,



posizionate (dall'alto): soprano, contralto, tenore, tenore.

Il tempo, in tutti i mottetti, è imperfetto con prolazione imperfetta e *proportio dupla*: C costante in tutti i mottetti, ad eccezione di quando si presenta il *color*, in *Tu convallis humilis*, batt. 39 segg. e *Florem ergo genuisti*, batt. 52-57. In altre parole, la C starebbe a indicare che il *tactus* è la semibreve, e quindi la velocità sarebbe $\text{C} = 70$ ca (battito cardiaco); con C la velocità è doppia, $\text{H} = 70$.

Delle due sequenze utilizzate per il testo, Noblitt ha individuato nel repertorio monodico tre melodie, due per *Salve mater Salvatoris* e una per *Imperatrix gloriosa*.¹¹⁷

Solo una di queste è presente nel ciclo gaffuriano, non tanto come *plain chant*, ma come *motivo guida*:¹¹⁸

¹¹⁷ NOBLITT 1963, pp. 161: *Les Proses de Adam de Saint-Victor*, Ed. by E. Misset and P. Aubry, Paris, 1900, CARL-ALLAN MOBERG, *Die liturgischen Hymnen in Schweden*, Copenaghen 1947, e CARL-ALLAN MOBERG, *Über die schwedischen Sequenzen*, Freiburg in Switzerland, 1927.

¹¹⁸ «Head-motif», v. NOBLITT 1963, pp. 162.



Il tema è riscontrabile nell'incipit di *Salve decus virginum*, al S e nella risposta del T in forma di canone per circa quattro battute, e di B poi, con A che sembra ignorare completamente le altre parti, rifiutandosi di *giocare* con esse:

Sal - - - ve, de - cus vir - - - gi - num, —
 Sal - ve, de - cus vir - - - gi - - - - num, —
 Sal - - - ve, de - cus vir - - - gi - num, —
 Sal - - - ve, de - cus vir - - - gi - num,

e in quello di *Tu thronus es Salomonis*, S:

Tu thro - - - nus es —

Il motivo guida può apparire nella sua forma inversa:



come nell'incipit di *Salve Verbi facta parens*, prima a S:

Sal - - - ve Ver - bis sa -

poi a batt. 6-7, dove T espone il tema all'inverso, in contemporanea con B che lo espone in chiave cancrizzante:

flos _____
 rens flos _____ de

o ancora in *Florem ergo genuisti*, S batt. 45-46, *Res miranda*, S, batt. 10-11 (S a batt. 5-6 lo aveva appena intonato con tropizzazione fra terza e quarta nota).

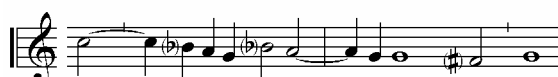
Un altro importante tema, però, sembra ripresentarsi in tutto il ciclo in misura ancor più significativa, un vero e proprio marchio di fabbrica gaffuriano. Si tratta di sei battute che si annunciano già nel primo mottetto, a batt. 9-14 del S:



che si dividono in due nuclei, α :



e β :



Il nucleo α si ripropone in:

- *Salve Verbi sacra parens*, S, batt. 9-11;
- *Tu convallis humilis*, T, batt. 4-6 (un tono sopra), S, batt. 8-11 e, camuffato, nel *color* finale, S.

In altre parti del ciclo è facile incontrarlo, adeguatamente nascosto con l'inserimento di valori più brevi fra le note, come in *Lux eclypsim nesciens*, in A, batt. 7-8:



Col nucleo β in S il gioco del contrappunto si arricchisce di un gesto imitativo di A traslato una quinta sotto:



Questa formula è riscontrabile identica o con minime variazioni in:

- *Salve mater Salvatoris*, S batt. 19 segg. (trasportato di una seconda sopra)
- *Salve verbi sacra parens*, S batt. 22 segg. e S batt. 31 segg.
- *Salve decus virginum*, S batt. 21 segg. (forma tropata)
- *Tu thronus es Salomonis*, S batt. 41 segg. (*sine capite*) e S batt. 54 segg.

Il gesto cadenzale alle batt. 4-5 del tema rappresenta un *topos* della letteratura Quattro-Cinquecentesca, con il ritardo della sensibile in cadenza autentica; Gaffurio lo utilizza significativamente in tutto il ciclo (quandanche in tutte le sue composizioni):



Molte altre volte il tema viene segmentato e ripreso in piccole porzioni, come abbiamo visto anche in modo inverso, retrogrado o cancrizzante, ma sono piccoli spunti, nel quale il compositore sembra cercare e trovare l'equilibrio fra speculazione e sensibilità uditiva, fra testa e cuore, si direbbe oggi. Gaffurio non fa del contrappunto e della sua rigorosa condotta delle parti un criterio inossidabile, l'approccio sembra più di chi cerca il suono giusto, e non l'affermazione di una tecnica compositiva.

Come si avrà modo di constatare, Gaffurio parte da posizioni contrappuntistiche molto ben definite, ma

[...] anche i Mottetti dell'allievo di Godenbach [sic] sono, quanto le Messe, figli naturali di madre fiamminga. Ché Gaffurio, fecondando l'arte contrappuntistica, non potè impedire ai nuovi nati di conservare certi tratti fisionomici materni. Tuttavia, poste di fronte le creature sue a quelle di Weerbeke o di qualunque altro compositore straniero, non è difficile rinvenire sulla loro fronte qualche caratteristica a testimonianza della paternità italiana. Una fra le più spiccate si nota nella atmosfera di libera musicalità in cui d'ordinario sono svolti i procedimenti imitativi. Fatta eccezione per il periodo iniziale, in ogni altro punto la fantasia di Franchino, alle prese con le restrizioni del canonismo, trova, d'intuito, certe agevoli vie per muoversi meno convenzionalmente di quanto lo consentissero le maniere consacrate dei maestri fiamminghi. Nel caso più frequente, ella prende ad imitare soltanto alcuni tratti figurativi essenziali, senza curarsi della esatta riproduzione degli intervalli.¹¹⁹

Nel variegato e libero gioco delle parti, che si rincorrono imitandosi, ma anche ignorandosi, Gaffurio utilizza a volte degli espedienti melodici, armonici e ritmici dal forte impatto uditivo.

Ne segnalo solo alcuni (nell'elenco seguo l'ordine interno del ciclo), con la precisazione che il mio intento non è censire tutti i casi di canone, l'uso degli intervalli, le sovrapposizioni accordali etc., bensì dare degli esempi – quelli che hanno colpito il mio udito prima, la vista poi – di come Gaffurio trattava la materia sonora. Sono convinto che molte altre circostanze potranno essere catalogate in un'analisi più approfondita e puntuale delle sue musiche.

¹¹⁹ CESARI 1922, p. 35.

3. *Salve decus Virginum*

- batt. 6-10, una certa irrequietezza nell'accentazione della parte di A, che cade sull'ultima suddivisione della battuta mentre le altre voci cadono sull'accento regolare:

- batt. 37-40, una progressione per tono ascendente sul testo «pigmentaria cinnamomi calamum», quando A e B, seguiti subito da T presentano una cellula di 4 note formanti accordi omoritmici in 3/6, dall'effetto uditivo particolarmente dolce, anticipando certe sonorità del pieno Cinquecento (per esempio le Laudi polifoniche cosiddette *filippine*):

3^{II}. *Tu convallis humilis*

- batt, 39-46, *color* sul testo «Tu candoris et decoris / Tu dulcoris et odoris / Habes plenitudinem», con il fresco ritmo ternario,¹²⁰ impronta di danza popolare, prima a coppie A+B, S+T e per finire tutte le quattro voci insieme:

¹²⁰ NOBLITT 1963, a p. 172 suggerisce che questo inserimento – volto a creare un netto stacco rispetto al precedente andamento – si ritrova spesso nei mottetti di Weerbeke.

Tu dul - co - ris
 Tu can - do - ris et de - co - ris,
 Tu dul - co - ris
 Tu can - do - ris et de - co - - - - ris,
 et o - do - ris Ha - bes ple - ni - tu - - - - di - nem.
 Ha - bes ple - ni - tu - - - - di - nem.
 et o - do - ris Ha - bes ple - ni - tu - - - - di - nem.
 Ha - bes ple - ni - tu - - - - di - nem.

4^{II}. *Salve mater pietatis*

- batt. 5-12, un contrasto ritmico che gioca col simbolismo numerico, sul testo «et totius trinitatis», di grande effetto uditivo, con A e poi B che cantano cellule tematiche di tre semibrevis (*hemiole*) su tactus di due, con sfasamento di una minima fra le due voci:

4^{III}. *Lux eclypsim nesciens*

batt. 10-11, altri giochi veloci di imitazione di brevi cellule in A e B, con l'accento spostato di mezzo tactus:

5. *Imperatrix gloriosa*

- batt. 1-5, caratteristico questo *incipit* di S, inedito fra le musiche visionate, con quel ritmo iniziale di anapesto (tipico delle fanfare di *pifferi* e *trombetti*), che si specchia simmetricamente nel ritmo dattilico di batt. 2, fra i pochi con una componente melodica accentuata,¹²¹ ma che non viene ripreso dalle altre voci se non per i metri speculari delle prime due battute.

- batt. 35-40, una progressione per tono ascendente sul testo «deitate gratia», con S e B per terze su una cellula melodica di quattro note, e A che sul testo «quam rigavit copiosa» disegna nella zona acuta del registro brevi rigagnoli di note prima a salire, a scendere poi (si potrebbe parlare di veri e propri madrigalismi *ante litteram*) mentre T canta una melodia che potrebbe essere tratta da un *cantus firmus*.¹²²

- batt. 40-45, Noblitt segnala l'interessante caso di una cellula ritmica in A il cui accento cade in mezzo a gruppi terzinati di B:¹²³

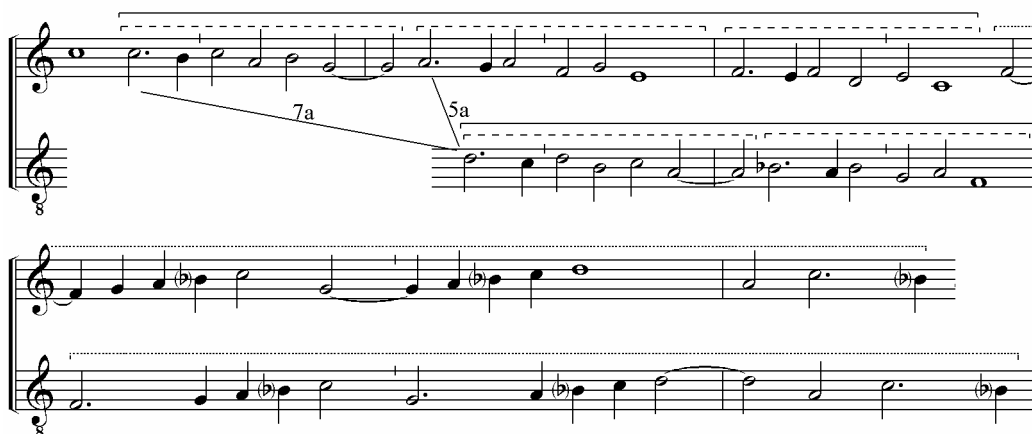
¹²¹ Ritengo l'assonanza melodica con *Sur le pont d'Avignon* del tutto casuale.

¹²² Forse la somiglianza con l'antifona del salmo 1, *Secus decursus aquarum*, non è del tutto casuale.

¹²³ NOBLITT 1963, p. 181.



- batt. 59-66, sulle parole «sua cum potentia». Qui siamo di fronte a un capolavoro di contrappunto a due voci libero, ma davvero geniale per come è condotto. Il tema è intonato da S e inseguito da T una settima sotto (riga continua), ma potrebbe essere anche una quinta sotto, se lo consideriamo risposta a *la3*, con sfasatura ritmica di minima; val la pena di notare che ritmicamente le cellule del tema sono asimmetriche rispetto al tempo, essendo composte da tre semibreve e *mezza* (v. tratteggio sotto riga continua); l'effetto è di 'sbandamento', mancando il riferimento al *tactus*. Si è appena conclusa la risposta di T che sulla stessa nota (ma l'ottava sopra) S inizia una progressione di note ascendenti per tono alla quale risponde T (seconda riga punteggiata) in forma di canone all'ottava. Sembrano squilli di tromba:



5^{II}. *Florem ergo genuisti*

- batt. 52-60, *color* sul testo «Cæli quondam roraverunt / et concrete stilaverunt», con T e S in stretto fugato quasi a canone, e A e B che rispondono alla quinta superiore, una finezza contrappuntistica per dar corpo sonoro alla dolce energia della fecondazione della Vergine ad opera dello Spirito Santo: «Un giorno i cieli fecero cadere la rugiada / le nuvole si ingrandirono / e gocciarono condensandosi / nel ventre della Vergine». Come nel caso precedente di *color*, Gaffurio usa l'espedito per creare un corto circuito e attirare l'attenzione sul testo; scrive Cesari:¹²⁴

Un'altra caratteristica gaffuriana sta nell'uso delle *hemiolie*. Quando Franchino vuol rompere la monotonia dell'andamento binario prodotta dalle suddivisioni del-

¹²⁴ CESARI 1922, p. 33. Ricordo che i significati di *hemiolia* (che indica il rapporto 3/2) sono vari fra cui (v. *Dizionario della musica e dei musicisti, Il lessico*, vol. II, p. 470, Torino: UTET, 1983): «a) l'intervallo di quinta giusta (= *diapente*); b) l'impiego di 3 minime al posto di 2 minime puntate nelle battute in 6/4 o in 3/4 (= *sesquialtera*); c) le terzine (sec. XVI), suddivise in *hemiolia maior* (3 minime al posto di 2) e *hemiolia minor* (3 semiminime al posto di 2). Il termine hemiolia ebbe anche i seguenti significati, non strettamente riferibili alla sua etimologia: d) nei trattati dei secc. XV e XVI: gruppi di più note nere non soggetti alle leggi di alterazione in *tempus perfectum (color)*.»

l'*integer valor* in due parti uguali, egli ricorre alla suddivisione ternaria, introdotta d'improvviso per qualche breve periodo. Ma a differenza dei compositori stranieri, egli vi ricorre non per creare delle complicazioni ritmico-figurative, bensì per dare qualche varietà all'andamento del pezzo; oppure, prevenendo i Madrigalisti del '500, per porre opportunamente in rilievo qualche frammento del testo. Allora è sintomatico vedere Franchino abbassare le insegne del contrappuntista; far procedere le parti in pura omofonia, a colonne serrate scandenti il ritmo; ridursi insomma agli esempi, ch'egli aveva innanzi, de' nostri compositori popolareschi.

Cae - li quon - dam ro - ra - ve - - - - runt

ex quo nubes ex - cre - ve -

Caeli quon - dam ro - ra - ve - - - - - runt

ex quo nu - bes ex - cre -

et con - cre - te sti - la - ve - - - - runt

- runt

et con - cre - te sti - la - ve - runt

- ve - runt

5^{III}. *Res miranda*

- batt. 52-57, un'altra progressione ascendente di tono, sul testo «compede sic absolvamur» («come [dalle] catene siamo liberati»), con le parti estreme che ricamano una trama per terze quasi omoritmica, mentre le parti interne salgono di tono con armonie di quarte.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are 'com - pe - de sic ab - sol - va'. The score is written in a medieval style with square neumes on a four-line staff. The lyrics are placed below the corresponding vocal line. The Soprano line has a long note on 'va' at the end. The Alto and Tenor lines have a long note on 'sol' at the end. The Bass line has a long note on 'sol' at the end.

Il gioco melodico autonomo delle quattro voci si interrompe a volte in accordi omoritmici, sullo stesso testo (v. precedente citazione in nota di Cesari). Questo gesto coloristico crea delle piccole, ma luminose vetrate (sono solitamente poche battute) incastonate nell'architettura delle quattro voci, spostando l'attenzione sul testo cantato. Questo succede in quasi tutti i mottetti, soprattutto quando il testo richiama immagini metaforiche, veri *topoi* della letteratura medievale religiosa:

- *Salve Verbi facta parens*, batt. 27-29, sul testo «spina sumus cruentati»;
- *Salve decus virginum*, batt. 19-20, sul testo «rosa patientiæ»;
- *Tu thronus es Salomonis*, batt. 18-19, sul testo «ebur candens»; batt. 45-46, sul testo «nec in coeli curia»; batt. 58-61, sul testo «sol luna lucidior»;
- *Salve mater pietatis*, batt. 25-27, sul testo «præparans hospitium» (particolarmente suggestivo, qui il passaggio dal duo S, A alle quattro voci insieme); batt. 58-59 sul testo «ne terrores sive doli»;
- *Lux eclipsim nesciens*, batt. 70-73, sul testo «Et nos tuæ claritatis» (delle battute coronate parlerò nella parte dedicata ai mottetti dell'Elevazione);
- *Imperatrix gloriosa*, batt. 16, sul testo «generosa»;
- *Florem ergo genuisti*, batt. 10-11, sul testo «Gabrielis cui fuisti»; batt. 50-51, sul testo «honorans ut dominam»;
- *Res miranda*, batt. 1-4 (coronate), sul testo «Res miranda»; batt. 71-75 (coronate), sul testo «Amen».

Quest'ultimo non è un mottetto all'Elevazione (v. oltre), quindi questi accordi coronati non sono per sottolineare l'ostensione del pane consacrato. Ciononostante, Gaffurio vuol fermare musica e attenzione su qualcosa. La messa volge al termine, siamo probabilmente alla benedizione finale, e il testo «Res miranda» «O meraviglia» si riferisce chiaramente alla contemplazione del mistero che si è appena celebrato.

Quest'ultimo mottetto ha, poi, altre particolari caratteristiche, come l'inserimento delle due invocazioni tratte dalle *Litanie Lauretane*, «Sancta Maria, ora pro nobis» e «Sancta Dei genitrix, ora pro nobis» che Gaffurio configura nella forma originale a responsorio (S+A alle quali rispondono T+B), sulla melodia che ancora oggi si canta:¹²⁵

¹²⁵ *Litanie Lauretane in honorem Beatæ Mariæ Virginis*, in *Liber Usualis*, p. 1857, Tournai (Belgio): Desclée & Co., 1953.



Fra le due parti litaniche Gaffurio inserisce un episodio sul testo «Virgo clemens et benigna / cunctorumque laude digna / tuo nato nos consigna / pia per suffragia» nel quale alterna le sezioni A+B a S+T e l'insieme omoritmico delle quattro voci con il leggero (ma molto efficace) slittamento del S a batt. 37.

La melodia gaffuriana

L'approccio melodico è chiaramente derivato dal canto liturgico; la melodia gaffuriana si muove con circospezione e normalmente, dopo un intervallo superiore alla terza, procede per moto contrario e, possibilmente, per grado congiunto. Questa – che sembra una prassi che il musicista applica a tutte le voci, con qualche eccezione per A e B – dà al melodiare una forte connotazione vocale, lo rende *naturale*, arioso, e fa del lodigiano un apripista di quella che sarà la grande melodia palestriniana.

La melodia di Gaffurio si muove sinuosamente, senza mai creare sequenze di intervalli che ne determinino una chiara *riconoscibilità*. Ecco: se dovessimo fare una critica a Gaffurio è che la sua melodia non è *riconoscibile*, non si imprime nella memoria come un tema di mottetto palestriniano, o di un madrigale di Monteverdi. La melodia di Gaffurio risulta, a primo udito, *anonima*. Ma questa osservazione cade sul Lodigiano dopo mezzo millennio di musica dal forte *imprinting* melodico, cinque secoli che hanno condizionato in modo forse irreversibile la nostra recezione della musica; l'ispirazione musicale si è vieppiù identificata con la bellezza, la purezza, la forza della melodia e, soprattutto, si valuta e giudica per la sua *originalità*. E Franchino non è Wolfgang.¹²⁶

Detto ciò, l'insieme delle parti delle musiche di Gaffurio possiede una freschezza ammaliante, un *sentimento* che ha il suo senso proprio nel divenire della materia sonora.

A prima vista si direbbe che Gaffurio avesse la preoccupazione di non assegnare al *superius* parti difficili e dall'estensione disagiata. Questo è un dato che conferma che la parte fosse assegnata a *pueri* non particolarmente virtuosi. La parte di *altus* sembra quella più impegnativa, indice che i cantori di questo registro vocale fossero particolarmente capaci di sostenere agilmente il canto anche nella tessitura acuta. La parte di *tenor* risente ancora leggermente della prassi più antica di sostegno vocale del *cantus firmus*, a valori più grandi.

L'ambito modale di tutto il ciclo *Salve mater Salvatoris* è il VII, *misolidio* (*sol-sol*, dominante *re*).

Nella trascrizione ho adottato la sensibile (*fa diesis*) che a questa altezza cronologica ormai si impone nelle cadenze autentiche, mentre il bemolle al *si* viene aggiunto là dove l'urto con il *fa* naturale, soprattutto in linea orizzontale, è stridente.

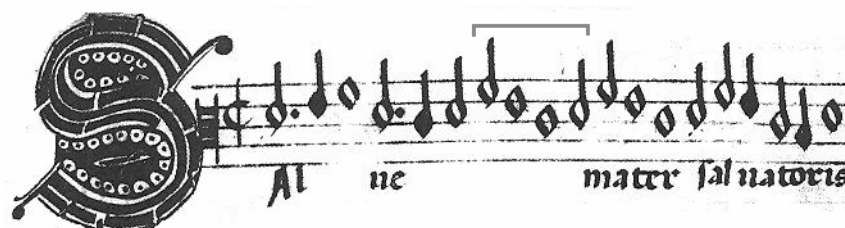
¹²⁶ NOBLITT 1963, a p. 199, è ancora più severo: «Although the melodies of Gaffurius are rarely motivic in construction, they constantly fall back on standard melodic formulas of the time. This may also be true to a degree of his contemporaries, but with Gaffurius it seems to be excessive.»

Note

1. *Salve mater Salvatoris*

A, batt. 4

ms reca quattro note di troppo:



2. *Salve verbi sacra parens*

B, batt. 1

ms indica il tempo in C e non C tagliata, evidentemente una svista del copista.

MISSA SANCTE CATERINE (QUARTI TONI)

LIBRONE 2, cc. 100v-109v

Il titolo è chiaramente indicato in testa alla c. 100v: «Missa Scte Caterine V. et M. – F. G.», ‘V. e M.’ stanno per ‘vergine e martire’, la paternità è assicurata dalle iniziali del compositore. In testa alla c. 101v un’altra mano ha scritto «Quarti toni» e, più a destra, «F. Gaforus».

La composizione della Messa si può collocare intorno al 1490 (v. oltre).

La Messa consta dei cinque brani dell’*ordo missæ* romana, più due mottetti, uno iniziale (presumibilmente *loco Introitus*) e uno finale (dichiaratamente *loco Deo gratias*). Quest’ultima indicazione apparenta in qualche modo questa Messa alla prassi dei *motetti missales*.

I testi – non liturgici – sono tratti da una sequenza in onore della santa di autore anonimo:¹²⁷

[*loco introitus*]

Hac in die laudes piæ
Cæli jungant harmoniæ
Plausus et tripudia.

In questo giorno le lodi pie
si uniscono alle acclamazioni e ai tripudi
dell’armonia del cielo.

Quam conscendit ad divina
Christi sponsa Catharina
sublimi victoria.

Con che sublime vittoria
Caterina, sposa di Cristo,
sale verso la divinità!

Virgo dolens christianos
A profanis ut profanos
Subjici martyrio.

Vergine, si duole che i cristiani
siano sottoposti dai profani
al martirio come profani.

Christum palam confitetur
Neque super hoc veretur
Opponi Maxentio.

Ha confessato apertamente Cristo
e per questo non ha avuto incertezze
di opporsi a Massenzio.

loco Deo gratias

Virgo constans decollatur
Pro cruore derivatur
Lac ab ejus corpore.

La vergine costante è decapitata
ma invece del sangue è sgorgato
il latte dal suo corpo.

Sponsa sponso sic unitur
Corpus Syna sepelitur
Angelorum opere.

La sposa si unisce così allo Sposo
il corpo è seppellito sul Sinai
ad opera degli angeli.

Tibi, Christe, splendor Patris,

A te Cristo splendore del Padre

¹²⁷ Amerigo Bortone, in BORTONE 1960 scrive nel testo introduttivo alla *Messa*, p. 1: «La sequenza – di probabile origine germanica, poiché attestata dai Messali di Augsburg (1489) e Bressanone (1493) e dal Graduale di Franckenhorst (1530) – nella sua versione completa consta di sedici strofe di tre versi, quattro di quattro e una finale, pure di quattro».

NOBLITT 1963 precisa la sua fonte ap. 187: «*Analecta* LV, 228. The text employed by Gafurius adheres most closely to the K, W, and X variants given in *Analecta*, all of which come from the diocese of Brixen. The first of these (Grad. ms. Taistense) is dated 1493, the latter two (both printed Missals) 1493 e 1511 respectively.»

Decus et imperium:	gloria e potere:
Tu beatæ Catharinæ	tu concedi a noi la stessa sorte
Nobis da consortium.	della beata Caterina.

Sono sette stanze di ottonari misti a senari, la cui struttura rimica è:
AAa, BBa, CCb, DDb / EEc, EEc, FdGd

Santa Caterina d'Alessandria è festeggiata il 25 novembre. Non ci sono dati certi della reale esistenza della santa, che i testi agiografici narrano martirizzata per decapitazione dal nuovo governatore d'Egitto e Siria Massimino Daia, dopo che ella si era rifiutata di immolare agli dèi pagani tori e uccelli. Ma non fu così semplice: fra il primo incontro della ragazza con il governatore e il supplizio ella aveva convertito al vero Dio i retori e i filosofi della corte (che per questo vennero condannati a essere arsi vivi); si era negata alle profferte di matrimonio dello stesso governatore; fu rinchiusa in una prigione dove venne nutrita da una colomba e visitata da Gesù; convertì l'ufficiale di corte, Porfirio, e 200 suoi soldati; venne condannata al supplizio della ruota appuntita ma questa si ruppe; l'imperatrice, allora, si dichiarò cristiana, ma venne condannata ad avere le mammelle recise e ad essere decapitata, e stessa sorte (la sola decapitazione) fu inflitta a Porfirio e ai suoi soldati. Finalmente la vergine Caterina fu decapitata, e dal suo collo uscì latte invece che sangue, e immediatamente il suo corpo fu trasportato dagli angeli da Alessandria fino al Sinai, dove ancora oggi l'altura vicina a Gebel Musa (Montagna di Mosè) si chiama *Gebel Katherin*.¹²⁸

Questa la *passio* della santa, ed è facile leggere in essa tutti i luoghi comuni tipici delle leggende agiografiche. L'aspetto originale che va sottolineato, ai fini della comprensione della diffusione che ebbe il culto della santa, fu la sua *conversio*, che presentava l'inedito aspetto dello 'sposalizio mistico' con Cristo. Dai secc. VII-VIII il culto si diffuse in tutta Europa. A Parigi, dal 1229 i filosofi e i teologi dell'università, che la veneravano come loro patrona, si recavano in processione nella chiesa annessa al priorato di Sainte-Catherine-de-la-Couture. Oltre a ciò, è considerata patrona da tutta una serie di categorie di persone: i prigionieri, i costruttori di ruote, le ragazze da marito (che in Francia hanno il privilegio di ornare la statua della santa, *coiffer sainte Catherine*), gli studenti di teologia (a Parigi, l'Università ha nel suo sigillo l'immagine della santa, e le tesi di laurea presentate nel giorno della sua festa, il 25 novembre, si chiamano *catherinettes*).

Il culto della santa (il cui nome deriva dal greco 'donna pura', ricordo che il nome di battesimo della madre di Gaffurio era proprio Caterina) sembra oggi sbiadito, soprattutto in Italia (qui soppiantato da quello di Santa Caterina da Siena), anche liturgicamente: nel *Graduale Triplex* il 25 novembre non è neanche riportato nel *Proprium de sanctis*. Nell'*Antiphonale Monasticum*, al *Prioprium sanctorum*, alla data del 25 novembre si legge:

«S. Catharinæ, Virginis et Martyris – *Memoria* – Oratio:
Deus, qui dedisti Legem Moysi in summitate montis Sinai, et in eodem loco per sanctos Angelos tuos corpus beatæ Catharinæ Virginis et Martyris tuæ mirabiliter collocasti: præsta, quæsumus; ut ejus meritis et intercessione, ad montem qui Christus est, pervenire valeamus. Qui tecum vivit et regnat.
At Laudes, *Ant.* Simile est, V. Diffusa est, 745.

¹²⁸ Cfr. Santa Caterina d'Alessandria, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. III, pp. 954-978, Roma: Gruppo Editoriale Città Nuova, 1961.

Vesperæ de sequenti.»¹²⁹

L'Antifona *Simile est* è genericamente cantata *in commemorationibus Sanctorum, ad Laudes*, in VIII modo, e non sembra avere alcun elemento comune con la *Missa* di Gaffurio.

Nel *Liber usualis*, nel *Proprium sanctorum* del giorno, stessa orazione, e il rimando alla 'Missa de virgine et martyre'¹³⁰ (intr.: *Loquebar* [v modo]; grad.: *Dilexisti justitiam* [VIII modo]; versus Alleluia: *Adducentur regi virgines post eam* [III modo]; tract.: *Veni sponsa Christi* [VIII modo]; off.: *Afferentur regi virgines* [IV modo]; comm.: *Confundantur superbi* [I modo]).¹³¹

L'unica sezione che abbia in comune con la *missa* il *modus* è quindi l'antifona all'Offertorio, *Afferentur regi virgines* che però condivide con la condotta melodica della *Messa* di Gaffurio solo il tetracordo discendente cadenzale, tipico del quarto modo *la-sol-fa-mi*.

Se le parti dell'*ordo* sono, ovviamente, utilizzabili in tutte le festività dell'anno liturgico, i mottetti iniziale e finale sono legati alla celebrazione della santa, il 25 novembre. Ora, il rito romano accetta che, qualora la festa di un santo caschi di domenica, si possa per lo meno utilizzare le antifone e le orazioni del *proprium* del santo (ma non si possono cambiare le letture); il rito ambrosiano, al contrario, non accetta neanche questo compromesso: la messa domenicale *deve* seguire il corso dell'anno liturgico con le sue orazioni, antifone etc.

Con questi presupposti, in teoria, Gaffurio poté far eseguire la sua *Missa Sancte Caterine* solo nella liturgia feriale; molto probabilmente, però, come abbiamo visto per i *motetti missales*, alla Cappella era consentito eseguire i mottetti con una certa libertà. *Hac in die* e *Virgo constans* avranno potuto beneficiare di questa autonomia.

Nella finestra temporale di cui mi sto occupando, il 25 novembre cadde di domenica negli anni 1486, 1492 e 1498. Probabilmente, in accordo con quanto detto circa l'approntamento dei Libroni – il secondo dei quali probabilmente compilato nel 1492 – la *missa* fu composta per la festa della santa di quell'anno.

I coniugi Merkley ipotizzano che – visto che dal ciclo della messa manca il mottetto per l'Elevazione – essa non avesse niente a che spartire con le cerimonie a corte:¹³²

[...] it was not for a feast that would have been celebrated in the ducal manner [...]

Proprio per la sua atipicità, Noblitt considera questa messa il capolinea della pratica dei *motetti missales* nelle liturgie della cattedrale milanese.¹³³

Infine, un doveroso accenno all'iconografia della santa, che vede molti grandi artisti essersi cimentati con la sua rappresentazione proprio nei secc. XV e XVI, segno che il culto della santa doveva essere molto sentito. Fra i tanti:

- Masolino da Panicale (*Storie di Santa Caterina d'Alessandria*, affreschi, 1428, Roma, Basilica di San Clemente, Cappella di Santa Caterina);

¹²⁹ *Antiphonale monasticum pro diurnis horis*, n. 818, Tournai: Desclée & Co., 1934. «O Dio, che desti a Mosè, sulla cima del Monte Sinai, la Legge, e nello stesso luogo, mirabilmente collocasti, per mezzo dei tuoi angeli, il corpo della tua beata Santa Caterina, vergine e martire, ti preghiamo perché per i suoi meriti e la sua intercessione possiamo salire al monte di Cristo, che vive e regna con te...»

¹³⁰ *Liber Usualis*, p. 1762, Tournai (Belgio): Desclée & Co., 1953.

¹³¹ *Liber Usualis*, p. 1215-1220, Tournai (Belgio): Desclée & Co., 1953.

¹³² MERKLEY 1999, p. 348.

¹³³ NOBLITT 1963, p. 242.

- Jan Provost (†1429, *Martirio di Santa Caterina*, Anversa, Museo delle Belle Arti);
- Hans Memling (nel trittico *Donne*, 1470, Bruges, Ospedale di San Giovanni);
- David Aubert (miniaturista francese, †1479 ca);
- Raffaello (*Santa Caterina*, 1508, Londra, National Gallery);
- Correggio (con ben 5 lavori, *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, 1510-1514, Detroit, Institute of Arts; *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, 1510-1515, Washington, National Gallery of Arts; *Nozze mistiche di Santa Caterina*, 1512-1518, Napoli, Museo di Capodimonte; *Matrimonio mistico di Santa Caterina*, 1520 ca, Parigi, Musée du Louvre; *Santa Caterina leggente*, 1530-1532, Windsor, Royal Collection);
- Veronese (*Matrimonio mistico di Santa Caterina*, 1547, New York, collezione privata);
- Tintoretto (ciclo di teleri, 1585, Venezia, Palazzo Ducale);
- Caravaggio (*Santa Caterina d'Alessandria*, 1597, Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid).

La musica

L'ambito delle quattro estensioni vocali in tutta la *Messa* è:

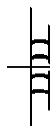
[superius]: *do3-re4*

altus: *re2-la3*

tenor: *re2-mi3*

bassus: *la1-la2*

Le chiavi per le voci S, A e T, sono di Do:

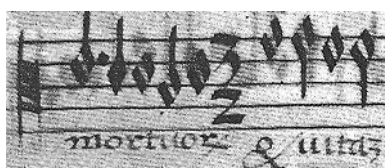


per la voce di basso è usata la chiave di Fa:



Il tempo è sempre *perfectus*, con prolazione imperfetta: \circ con l'uso, a volte, del tempo tagliato: \emptyset che prevede un raddoppio di velocità. Quindi se con \circ il *tactus* (pari a MM = 70 ca) corrisponde alla semibreve, con \emptyset sarà la breve ad avere quel valore metronomico.

Nel *Credo*, alla batt. 96, compare sulle quattro voci una indicazione di tempo che sembrerebbe un 3 su 2:



Parrebbe una indicazione di *proportio tripla*, che al tempo si indicava più spesso con **3** o con il segno $\text{C} \overline{3}$; in essa le note hanno solitamente solo un terzo del loro valore normale: in una *proportio tripla* tre semibrevis hanno il valore di una nel valore normale (*integer valor*). Quindi la velocità addirittura dovrebbe triplicare.

Anche per la *Missa Sancte Caterine* valgono le considerazioni sullo stile melodico di Gaffurio già esposte nell'analisi del ciclo *Salve mater Salvatoris*.

La *Missa Sancte Caterine* è l'unica del *corpus* gaffuriano delle messe composta nel quarto modo, plagale del *deuterus*, che ha come finale *mi*, e come *repercussio* il *la*. È proprio su questa nota, che nel canto liturgico rappresenta la corda di recita, e non sul *mi*, che cadenzano i brani in finale, con la conseguente aggiunta del *sol diesis* come sensibile; anche quando la condotta delle singole parti è modale, sul quarto tono (per es. *Virgo constans decollatur*, S, batt. 9-12), a causa del *fa*, a un solo semitono dalla *finalis*, l'apporto armonico delle altre voci vira verso la dominante *la*:

La melodia della prima stanza della sequenza originale è:¹³⁴

Anche in questo caso, non c'è nessun riferimento oggettivo fra questa melodia e i lineamenti melodici dei brani gaffuriani della *missa*. La *finalis* della sequenza (*re*) la inserisce nel primo modo liturgico (*protus*), anche se la nota dominante, o *repercussio*, è più *sol* che *la*, una tipicità delle melodie ambrosiane. Quindi anche per la modalità, *missa* e sequenza non hanno nulla a spartire.

Noblitt individua, semmai, una cellula melodica che compare costante nelle battute iniziali di tutti i brani facenti parte del ciclo:

¹³⁴ Anche la linea melodica del canto della strofa è riportata dal Bortone.

- *Hac in die*, B, batt. 1-2:

Musical notation for the first two measures of 'Hac in die' in bass clef. The notes are: G2 (half), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (half), D3 (half), E3 (half), F3 (half), G3 (half).

Hac in di - - - e lau -

- *Kyrie*, S, batt. 1-3:

Musical notation for the first three measures of 'Kyrie' in soprano clef. The notes are: G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half), D5 (half), E5 (half), F5 (half), G5 (half).

Ky - - - ri - - - e

- *Christe*, B, batt. 15-17:

Musical notation for measures 15-17 of 'Christe' in bass clef. The notes are: G2 (half), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (half), D3 (half), E3 (half), F3 (half), G3 (half).

Chri - - - - -

- *Gloria*, S, batt. 1-3

Musical notation for the first three measures of 'Gloria' in soprano clef. The notes are: G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half), D5 (half), E5 (half), F5 (half), G5 (half).

Et in ter - ra pax

- *Credo*, S, batt. 1-3:

Musical notation for the first three measures of 'Credo' in soprano clef. The notes are: G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half), D5 (half), E5 (half), F5 (half), G5 (half).

Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fac

- *Sanctus*, S, batt. 1-2:

Musical notation for the first two measures of 'Sanctus' in soprano clef. The notes are: G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half), D5 (half), E5 (half), F5 (half), G5 (half).

San - - - - -

- *Agnus Dei*, S, batt. 1-3:

Musical notation for the first three measures of 'Agnus Dei' in soprano clef. The notes are: G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half), D5 (half), E5 (half), F5 (half), G5 (half).

A - - - - -

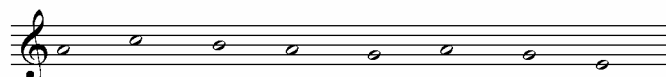
- *Virgo constans*, T, batt. 1-3:

Musical notation for the first three measures of 'Virgo constans' in tenor clef. The notes are: G4 (half), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half), D5 (half), E5 (half), F5 (half), G5 (half).

Vir - go co - stans de - col - la - tur

Si tratta di una cellula tematica che prevede la discesa, più o meno articolata, dalla fondamentale *la* alla quarta inferiore *mi*, e quindi la risalita, sempre in modi diversi, alla fondamentale.

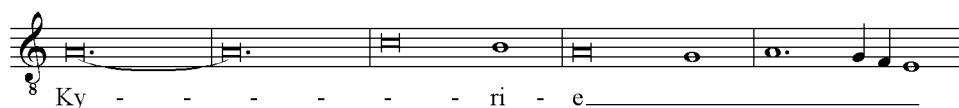
Bortone individua un altro riferimento tematico importante,¹³⁵ presente fin dalle prime battute di *Hac in die*, e diluito in tutte le sezioni della *missa*, in modo più o meno evidente; si tratta della successione melodica:



che si ritrova, per esempio, in:

- *Hac in die*, S, batt. 2-3 e batt. 6-7; T, batt. 33-34;

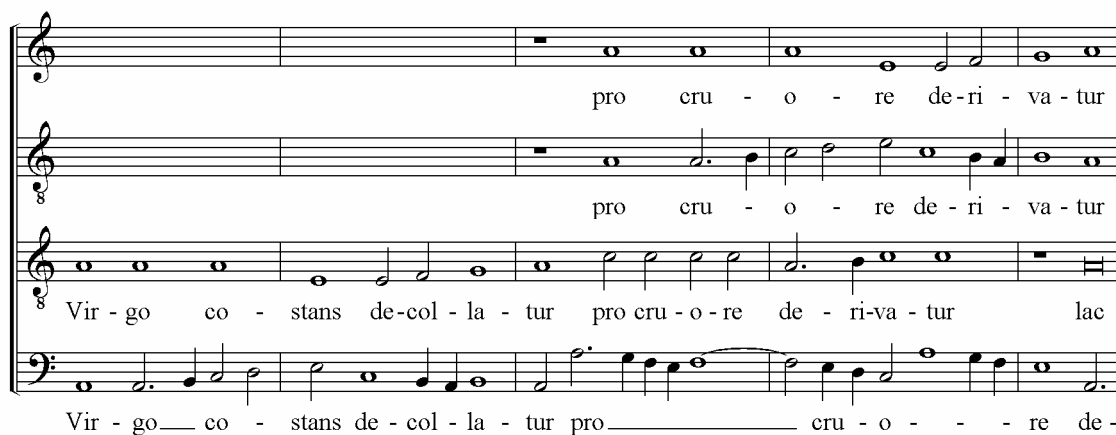
- *Kyrie*, T, batt. 1-5:



- *Agnus Dei*, T, batt. 1-3:



In *Virgo constans*, batt. 1-5, si incontra il caso di una doppia imitazione T+B a seguire S+A, che fa uso sia della cellula melodica di Noblitt, sia di quella (tropata) di Bortone, la quale si spinge fino al *mi* alto, prima di ridiscendere al *la*:



Un altro elemento di unità nei brani della Messa è la cellula «*la* minima puntata-*si* semiminima-*la* minima» che Gaffurio spesso utilizza nell'*incipit* dei brani alla voce di B. In ordine *Kyrie*, *Gloria*, *Quoniam* (sezione del *Gloria*), *Credo*, *Virgo constans*:



¹³⁵ V. BORTONE 1960, p. III. «Si notino: lo slancio ascendente da 'la' a 'do' e il ritorno sul 'la' (repercuo), primo elemento melodico, che precede il tetracordo discendente alla finale del modo IV [...]».

Et in ter - ra pax

Quo - ni - am tu

Pa - trem o

Vir - go co -

L'armonia gaffuriana

Una particolare attenzione è data da Gaffurio all'armonia, intesa come *nunc* della sovrapposizione delle parti, l'accordo. Noblitt propone l'interessante analisi statistica che nella musica di Gaffurio il 60% degli accordi si conformi alla triade completa, il 15% siano accordi mancanti della terza, il restante 25% mancanti della quinta.¹³⁶ Ma questi sono dati che rischiano di rimanere privi di significato concreto. Più valore hanno le sequenze accordali e le loro combinazioni, mai scontati, un uso dei rivolti non ancora sancito da norme accademiche.

Un esempio è dato da *Et homo factus est* del *Credo*, una sequenza di tre accordi, Do (I riv.), Re min. (I riv.), Mi min. in cui la dolcezza della sequenza accordale sembra tutt'una con l'idea dell'Incarnazione. Segue il tema di Bortone al S e la melodia discendente di Noblitt a B, per chiudere sull'accordo di Do magg. su «est» (notare il gioco iniziale di specularità che diventa poi perfetto parallelismo in S e B).

et ho - - mo fac - - - - - tus est.

et ho - - mo fac - - - - - tus est.

et ho - - mo fac - - - - - tus est.

et ho - - mo fac - - - - - tus est.

¹³⁶ NOBLITT 1963, p. 202.

Un altro caso in cui il significato delle parole influenza le scelte stilistiche è in *Hac in die*, alle batt. 5-9, dove il testo canta «[le lodi pie] si uniscano alle acclamazioni e ai tripudi dell'armonia del cielo». Ad «harmonia» le voci si muovono perfettamente sincrone, parallele le tre superiori, per moto contrario B.

cæ - li jun - gant har - mo - ni - - - æ

cæ - li jun - gant har - mo - ni - - - æ

cæ - li jun - - - gant har - mo - ni - - - æ

cæ - li jun - gant har - mo - ni - - - æ

L'uso delle dissonanze è quello tipico dell'epoca, con ritardi, anticipazioni, note sfuggite e note di passaggio. Sono usate con attenzione al loro effetto di *tensione-riposo* nel contesto sonoro nel quale sono inserite. A volte si trovano due di questi in combinazione; a volte tre, come nel finale della batt. 3 dell'*Agnus Dei* dove si susseguono tre none fra le parti esterne:

La costruzione contrappuntistica trova esempi di sezioni approntate magistralmente, come nel *Virgo constans decollatur*, batt. 12-15, dove alle parole «corpus Syna» le 4 voci ripetono pressoché uguale un modulo di 1 battuta e mezza, con la parte di *altus* che si innalza velocemente per lo spazio di una quinta, quasi a imitare il movimento alare del volo degli angeli che portano il corpo della santa sul monte Sinai:

cor - pus Sy - na se - pe - li - tur
 tur cor - pus Sy - na se - pe
 Sy - na se - pe - li - tur an - ge - lo
 se - pe - li - tur an - ge - lo - rum

O come a batt. 28-34, quando le quattro voci ripetono una propria cellula tematica più volte sovrappoentesi:¹³⁷

- - - - - tæ Ca - tha -
 be -
 be - - - a - - - tæ Ca -
 no - - - - - bis da no -
 ri - næ no - - - bis no - bis da con - sor - - - ti
 a - tæ Ca - - - - tha - ri - - - næ no - -
 tha - ri - - - næ no - - - bis da
 bis da no - - - - - bis da

Interessante un caso in cui sembra che la spazialità corale giochi col testo: nel *Gloria*, al versetto *Qui sedes ad dexteram Patris*, batt. 50-56, S e T incorniciano con due *cantus firmus* a valori lunghi un passo più mosso di B, fatto di scalette ascendenti e discendenti, dal che potremmo intuire che i bassi, nel coro gaffuriano, si posizionassero a *destra* del gruppo:

¹³⁷ V. NOBLITT 1963, p. 197.

qui se - des ad de - xte - ram pa
ad de
qui se - des ad de - xte - ram
qui se-des ad de-xte-ram pa - tris pa - - - tris

Particolarmente curata è nella *Missa Sancte Catrine* l'alternarsi di sezioni a due o tre voci al **tutti** del coro, una prova dell'attenzione di Gaffurio a non far mai cadere la tensione uditiva del fedele. Nel *Gloria*, prima dell'estratto precedente, i versetti «qui tollis peccata mundi miserere nobis, qui tollis peccata mundi suscipe deprecationem nostram» è a tre voci SAB; segue la sezione già vista sopra a STB. «Quoniam tu solus sanctus» è per soli AB, con il cambio di velocità che rende incalzante il fluire del contrappunto; «tu solus Dominus, tu solus altissimus» è a quattro voci in stile polifonico e finalmente a «Iesu Christe» le quattro voci si riuniscono per fermarsi concordi, sul nome di Cristo, su accordi coronati, un gesto che avremo modo di conoscere più a fondo. A «Gloria Dei Patris» tre ripetizioni consecutive di una coppia di accordi in omoritmia. Nell'«Amen» finale S canta per quattro volte un modulo discendente e poi ascendente di sei note *do-si-la-sol-la-si*, con lo spostamento dell'accento dal battere al levare della battuta, insomma un *crescendo* che fa intuire una particolare cura nell'«orchestrazione» e il cui risultato conferma l'assoluta modernità di Gaffurio.

Nel *Credo*, a *Per quem omnia facta sunt*, A e B iniziano un canone (una perfetta *imitazione* su «per mezzo di Lui tutte le cose sono state create») che alterna la condotta, cellula per cellula, dall'andamento per ottave a quello per quinte:

per quem omni - a fac - ta sunt, qui
per quem o - mni - a fac - ta sunt, qui pro-pter
pro - pter nos ho - - - - mi - - - - nes
nos ho - mi - - - - - - - - nes

A *Et incarnatus est*, un momento particolare del *Credo* (come vedremo più tardi), le voci acute del coro si intrecciano nel registro superiore: nulla è casuale

e tutto rimanda al significato del testo, il suono si alleggerisce, A tocca la nota più acuta della sua tessitura, il *la*, mentre S esegue una sorta di progressione discendente per chiudere su «ex Maria virgine» con un semplice gioco melodico:

lis, et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu
 et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu
 San-cto, ex Ma-ri-a vir-gi-ne,
 ri-tu San-cto, ex Ma-ri-a vir-gi-ne,

Per contro *Cucifixus* e *Resurrexit* sono condotti dalle sole voci T e B, un registro più grave del precedente, anche questo è un contrasto cromatico certo non casuale.

Il ‘duetto’ forse più interessante di tutta la messa si incontra nella seconda acclamazione dell’*Agnus Dei*, fra T e B, soprattutto al testo «peccata mundi», quando B sostiene il canto di T (un canto dolcissimo con due salti ascendenti consecutivi di terza e di quarta, un gesto non frequente in Gaffurio) con note dal valore lungo, a mo’ di continuo. Forse la conferma che alcune voci fossero raddoppiate da strumenti musicali della Cappella:

pec-ca-ta mun-ta

Per concludere, una nota sui testi dell’*ordo missæ*. Il *Credo* della *Missæ Sancte Caterine* è incompleto (segnalo qui sotto in *corsivo* il testo omissivo):

Patrem omnipotentem, factorem cæli et terræ, *visibilium omnium* et invisibilium; *et in unum dominum* Iesum Christum, filium Dei unigenitum, et ex patre natum ante omnia sæcula; Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero; *genitum non factum, consubstantialem Patri* per quem omnia facta sunt, qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de cælis, et incarnatus est de Spiritu Sancto, ex Maria virgine, et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est, et resurrexit tertia die secundum scripturas, et ascendit in cælum, sedet ad dexteram Patris, et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis.

Et in Spiritum Sanctum dominum et vivificantem, qui ex patre filioque procedit, qui cum patre et filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per prophetas.

Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum, et exspecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi sæculi. Amen.

Gaffurio non è nuovo a questo tipo di omissioni. Due esempi su tutti, la *Missa brevis et expedita* (Librone 2, cc. 118v-113r), che sembra essere quella più *sacrificata*, dal *Gloria* mancano i versetti: «Domine Deus, Agnus Dei, filius Patris. Qui tollis peccata mundi miserere nobis. [...] Quoniam tu solus sanctus, tu solus Altissimus, Jesu Christe» e dal *Credo*: «Genitum non factum, consubstantialem Patri; per quem omnia facta sunt [...] Et ascendit in cælum, sedet ad dexteram Patris, et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos [...] Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit, qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur».

Dalla *Missa brevis octavi toni* mancano nel *Gloria* «Domine Deus, rex caelestis, Deus Pater omnipotens [...] Qui tollis peccata mundi miserere nobis [...] Qui sedes ad dexteram Patris miserere nobis», mentre dal *Credo*: «et ex Patre natum ante omnia saecula [...] Et resurrexit tertia die secundum scripturas [...] sedet ad dexteram Patris [...] cum gloria iudicare vivos et mortuos; cujus regni non erit finis [...] qui ex Patre Filioque procedit, qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur [...] Et unam sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam».

Da questa breve esemplificazione si può dedurre che Gaffurio non avesse intenzione di mettere in discussione nessuno dei dogmi della Chiesa Cattolica – semmai qualcuno lo ipotizzasse, anche senza voler considerare la carica di Maestro di Cappella nella cattedrale più importante del Ducato sforzesco e la responsabilità che da questa ne derivava – ma i tagli al testo sono di natura *utilitaristica*, funzionali cioè alla lunghezza del brano, parametro evidentemente preso in considerazione in accordo con la stessa autorità ecclesiale.

Note

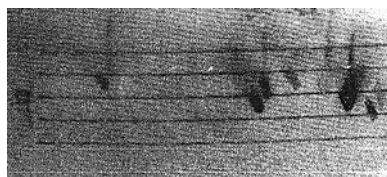
Fonti utilizzate e loro abbreviazione:

- LIBRONE 2 (Ms) cc. 100v-110r, manca dalla rilegatura il f. 103.
- BORTONE 1960 (Bor)

1. *In hac die*

B, batt. 38-39

La parte a c. 101r è illeggibile.



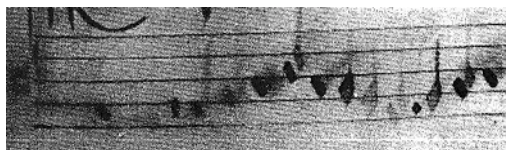
La ricostruzione editoriale è in corpo inferiore.

2. *Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*

Nella norma il *Kyrie* è un brano melismatico, con scarse o nulle ripetizioni. Per l'assegnazione del testo alle note mi sono attenuto a questa norma e al naturale frazionamento imposto alla melodia dalle pause. Quando il versetto è composto di tre frasi melodiche, raddoppio la parola «eleison». Diversamente fa Bor, che ripete più volte l'invocazione.

B, batt. 4-5 Le pause circoscrivono una cellula melodica di tre sole note, per cui ho adottato qui la divisione sillabica «e-lei-son».

B, batt. 38 La parte a c. 102r è illeggibile.



La ricostruzione editoriale è in corpo inferiore.

3. *Gloria*

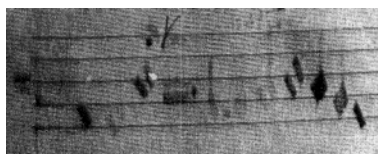
S, batt. 2

Bor propone un diesis al *sol*, ma è evidentemente una svista, perché anche A ha *sol*.

SATB, batt. 30 segg. All'inizio della terza invocazione «Kyrie eleison», Ms propone il tempo tagliato in S, A e B; in T il simbolo riproposto è ancora il tempo perfetto, evidentemente una distrazione del copista.

B, batt. 60 Sul ms manca la corona, aggiunta editorialmente.

B, batt. 80-82 La parte a c. 105r è illeggibile.



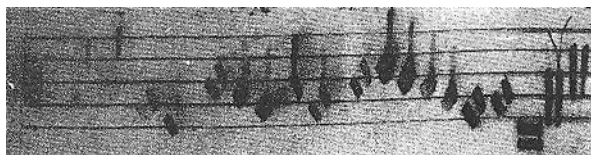
La ricostruzione editoriale è in corpo inferiore.

4. *Credo*

A, batt. 37

Ms propone senza ombra di dubbio un *si* semibreve sul battere, che però crea una dissonanza di seconda minore con S, inusuale per tipologia. Forse la soluzione potrebbe essere mantenere il *do*, ma preferisco lasciare così; altrettanto fa Bor.

B, batt. 35 La parte a c. 106r è di difficile lettura.



La ricostruzione editoriale è in corpo inferiore.

B, batt. 94-95 A 107r, a cavallo delle due battute la lettura è difficile, ma la parte è facilmente ricostruibile.



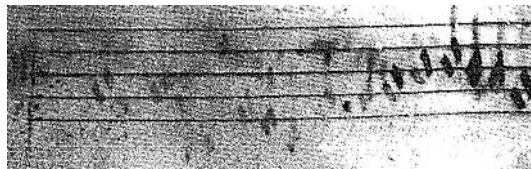
Le note *re2-sol2-la2* sono comunque proposte in corpo inferiore.

5. *Sanctus*
S, batt. 1

Il ms propone due *la* semibrevis consecutivi, delle quali la seconda puntata; sembrerebbe quindi che sul secondo *la* sia da cantare la seconda sillaba di «San-ctus». Preferisco pensare alla vocale «-a» ribattuta, e tenere il «-ctus» per la fine della frase melodica. Il copista, oltre a tutto, non aveva a disposizione una nota del valore di due semibrevis e mezza.

B, batt. 50-51

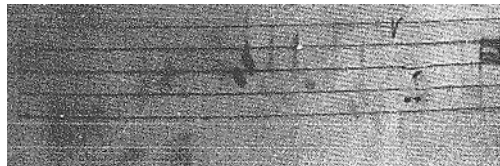
La parte a c. 108r è di difficile lettura.



La ricostruzione editoriale è in corpo inferiore.

6. *Agnus*
B, batt. 52-54

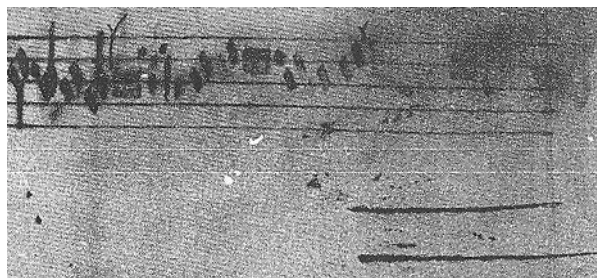
La parte a c. 109r è di difficile lettura.



La ricostruzione editoriale è in corpo inferiore.

T, batt. 61-63

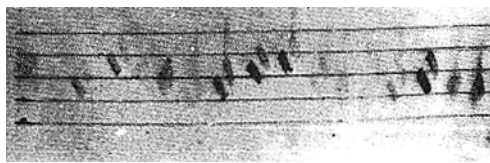
La parte a c. 108v è di difficile lettura.



La ricostruzione editoriale è in corpo inferiore.

7. *Virgo constans*
B, batt. 35-36

Alcune note della parte a c. 110r sono di precaria lettura.



La ricostruzione editoriale è in corpo inferiore.

I mottetti *Loco Sanctus* e all'Elevazione

Il mottetto *Ad o Post Elevationem*, come abbiamo già avuto modo di accennare, è un mottetto particolare, che si differenzia dagli altri del ciclo inizialmente per il testo. Anche in un contesto mariano o d'altro argomento liturgico, il testo del mottetto all'Elevazione si concentra su Cristo e sul suo sacrificio.

Nel ciclo *Salve mater Salvatoris* il testo della sottosezione *Lux eclypsim nesciens* a un certo punto recita:

Jesu, verbum summi Patris:
 Serva servos Tuæ matris.
 Solve reos, salva gratis
 Et nos tuæ claritatis,
 Configura gloriae.

La preghiera, dalla lode mariana sposta il suo baricentro sul Figlio: «Gesù, Verbo del sommo Padre, / Preserva i servi a tua madre, / Sciogli i reati, salva per grazia, / E conformaci alla gloria / Con la tua gloria.»

Ovviamente non è solo una questione di testo. Arrivati a questo punto la musica *si ferma*, usando degli accordi coronati, di libera durata:

Je - su, ver - bum sum - mi Pa - tris: Ser - va ser - vos

Je - su, ver - bum sum - mi Pa - tris: Ser - va ser - vos

Je - su, ver - bum sum - mi Pa - tris: Ser - va ser - vos

Je - su, ver - bum sum - mi Pa - tris: Ser - va ser - vos

Tu - æ ma - - - - tris. Sal - va re - os,

Tu - æ ma - - - - tris. Sal - va re - os,

Tu - æ ma - - - - tris. Sal - va re - os,

Tu - æ ma - - - - tris. Sal - va re - os,

Il sacerdote, intanto, avrà già recitato *con voce sussurrata* il testo iniziale della Consacrazione e avrà raggiunto il Canone, quando dice:

Egli, il giorno prima di patire, prese il pane nelle sue sante e venerabili mani e, alzati gli occhi al cielo, a Te Dio suo Padre onnipotente, rendendoTi grazie, lo benedisse, lo

spezzò e lo diede ai suoi discepoli dicendo: prendete e mangiatene tutti. Questo infatti è il mio corpo.¹³⁸

A questo punto ostende l'ostia e la mostra ai fedeli in ginocchio, i quali alzano lo sguardo al suono di un campanellino. Questo è il momento dell'Elevazione. Esso si ripete subito dopo, quando il sacerdote riprende la preghiera:

E in modo simile, dopo aver cenato, prendendo questo glorioso calice nelle sue sante e venerabili mani: di nuovo rendendoTi grazie, lo benedisse e lo diede ai suoi discepoli dicendo: prendete e bevete tutti.

Questo infatti è il calice del mio sangue,
del nuovo ed eterno testamento.

Mistero della fede:

che per voi e per molti sarà sparso in remissione dei peccati.

Tutte le volte che farete questo, lo farete in memoria di me.¹³⁹

Il sacerdote ora innalza il calice. Come prima.

È il momento *clou* della liturgia eucaristica, quello su cui si fonda tutta la fede cristiana. La Chiesa cattolica dovette lottare contro le spinte eretiche che volevano ridimensionare la portata rivoluzionaria del Sacramento eucaristico, fin da Berengario, nel XI sec. Dal Concilio Lateranense del 1215 in poi si utilizzerà il termine *transustanziazione* per indicare la conversione che nell'Eucarestia si opera del pane e del vino nel corpo e nel sangue di Gesù Cristo, cioè di *tutta* la sostanza del pane nel corpo e di *tutta* la sostanza del vino nel sangue, rimanendo immutate solamente le 'apparenze' (specie) del pane e del vino, secondo quanto fu dogmaticamente stabilito dal Concilio Tridentino nella sua XIII sessione.

Alla voce *Eucarestia* il Grande Dizionario Enciclopedico della UTET riporta:¹⁴⁰

È il Sacramento che sotto le specie del pane e del vino contiene veramente, realmente, sostanzialmente il corpo e il sangue di Gesù Cristo. [...] In altre parole l'Eucarestia è il prolungamento dell'Incarnazione; come il Verbo di Dio si è fatto presente sotto le spoglie umane [...] così Cristo si rende presente sotto i veli eucaristici [...].

Ed ecco il nesso con la Vergine: l'Eucarestia è il proseguimento dell'Incarnazione, ed essa è a sua volta conseguenza della libera adesione di Maria al progetto di Dio, e questa adesione ci donerà il Cristo. «Gesù, Verbo del sommo Padre, conserva i servi di tua Madre, salva i peccatori» dice il testo del canto all'Elevazione di Gaffurio. Il cerchio si chiude.

Numerosi miracoli si segnalano, fin dal primo del 750 ca a Lanciano, che furono chiamati proprio *miracoli eucaristici*, in quanto legati al mistero della transustanziazione. Non serve qui fare un elenco, ma è importante cogliere che questo aspetto della liturgia chiede all'intelligenza umana di lasciare il passo alla fede, e la Chiesa non poteva permettersi di perdere una battaglia così importante. Una solennità, quella del *Corpus Domini*, che celebra proprio il Sacramento dell'Eucarestia nel secondo giovedì dopo Pentecoste e la domenica successiva, venne istituita da Roberto di Thourotte, vescovo di Liegi, e fu

¹³⁸ Dal Messale di San Pio V († 1572), usato fino al Concilio Vaticano II.

¹³⁹ I testi del Canone sono tratti dai Vangeli di Matteo, 26, 26-28; Marco, 14, 22-23; Luca, 22, 19-20. Un altro passo evangelico è ugualmente esplicito, Giovanni, 6, 52-55: «In verità vi dico, che se voi non mangerete la carne del Figlio dell'Uomo e non ne berrete il sangue, non avrete la vita in voi. Chi mangia la mia carne e beve il mio sangue ha la vita eterna e io lo resusciterò nell'ultimo giorno. La mia carne infatti è un vero cibo e il mio sangue è una vera bevanda.»

¹⁴⁰ Grande Dizionario Enciclopedico, vol. v, p. 346 segg., Torino: UTET, 1956.

celebrata per la prima volta a Fosses, in provincia di Namur, nel 1246. Papa Urbano IV la estese a tutta la cristianità con la bolla *Transiturus* del 1264, un anno dopo il miracolo di Bolsena,¹⁴¹ per ribadire che l'ostia, dopo la consacrazione, non è più solo *pane*, e non è neanche un semplice *segno* del corpo di Cristo, ma *vero corpo*. *Ave verum corpus*, il canto eucaristico di origine medievale, scritto nel tardo XIII sec. e attribuito a papa Innocenzo IV, nella sua stesura originale recita:

Ave verum corpus natum de Maria virgine.
Vere passum immolatum in cruce pro homine:
Cujus latus perforatum fluxit aqua et sanguine,
Esto nobis prægustatum mortis in examine.
O Jesu dulcis! O Jesu pie!
O Jesu fili Mariæ.

«Ave, o vero corpo, / nato da Maria Vergine, / che veramente patì e fu immolato / sulla croce per l'uomo, / dal cui fianco squarciato / sgorgarono acqua e sangue: / fa' che noi possiamo gustarti / nella prova suprema della morte. / O Gesù dolce, o Gesù pio, / o Gesù figlio di Maria.»

Insieme ad altre invocazioni (*Ave, Christe immolate, Ave vivens hostia, Anima Christi* ecc.) esso fungeva da *saluto* all'ostia consacrata oppure come canto di ringraziamento dopo la Comunione. Riporto ancora, per facilità di lettura, le ultime righe del testo di Jungmann che ho già citato pagine fa:

E se ora particolarmente il *Sanctus* e il *Benedictus* empivano di sé il silenzio del canone, anche agli orecchi della comunità dei fedeli veniva reintegrato nei suoi diritti l'antica solennità fondamentale della Eucarestia, diritti che erano stati un po' trascurati col silenzio del canone, anzi già, in fondo con l'inserimento delle preghiere di implorazione.¹⁴²

Il canto quindi aiutava i fedeli a *contemplare* il mistero della transustanziazione, non a *comprenderlo*, ma a *conoscerlo* in tutta la sua follia. Si trattava non solo di *vedere* il corpo di Cristo (che per qualche periodo, nei secoli tra l'XI e il XIII, soprattutto in ambiente cluniacense, venne addirittura considerato alla stessa stregua del comunicarsi, prassi che fece temere la stessa Chiesa potesse degenerare in idolatria), ma di *ascoltarlo*.

Torniamo al punto dell'Elevazione dove si canta quella parte del mottetto a note coronate. Gaffurio usa questo espediente anche nel *Credo*, al momento dell'«homo factus est» della *Missæ Sancte Caterine*, batt. 47-52:

¹⁴¹ Nella cittadina del viterbese, in quell'anno, mentre un sacerdote celebrava la messa, l'ostia avrebbe cominciato a sanguinare. Il miracolo è riconosciuto come ufficiale dalla Chiesa Cattolica.

¹⁴² J. A. JUNGMANN S.I., *Missarum Sollemnia*, 2 voll., Casale Monferrato: Marietti Editori Pontifici, 1953, I, p. 109.

et ho - mo fac - - - - - tus est,
et ho - mo fac - - - - - tus est,
et ho - mo fac - - - - - tus est,
et ho - mo fac - - - - - tus est,

Così anche nel *Credo* delle messe *O clara luce, Omnipotens genitor, Primi toni brevis, Sexti toni irregularis (a quattro), Montana*, e nei *Gloria* – a «Jesu Christe» – nelle messe *Trombetta, Touts biens pleine, Sexti toni irregularis (a quattro)*.

Moltissimi compositori nella storia della musica, da Palestrina a Mozart a Stravinskij, hanno messo in evidenza in vari modi questo che è il momento del ricordo dell’Incarnazione nella professione di fede. Non per altro, il fedele, arrivato alle parole «... e per opera dello Spirito Santo...» dovrebbe inchinarsi in segno di adorazione del mistero. Una pratica ormai desueta.

Un *topos*, insomma, per Gaffurio, che evidentemente aveva fatta sua l’usanza di sostituire il gesto della genuflessione con un gesto musicale ben definito.

Nel Librone 1 sono presenti anche altri mottetti (apparentemente) isolati con lo stile degli accordi coronati; essi sono:

Ave corpus Iesu Christi	Gaffurio	f. 72
O Jesu dulcissime panis	Gaffurio	f. 105
Jesu Christ nos tuarum	Gaffurio	f. 106
Senza testo	adespota	f. 161
Senza testo	adespota	f. 162
Stabat mater (2 ^a parte)	Gaffurio	f. 183

Il caso di un *Ave verum corpus* ancora inedito

Fra le Messe del Librone 2 vi è la *Missa brevis octavi toni*, che occupa i fogli che vanno dalla c. 130v alla c. 135r. Brevis perché contiene soltanto:

- *Gloria* (neanche tutto), cc. 130v-131r
- *Credo* (con le solite parti eliminate), cc. 131v-133r
- *Sanctus*, cc. 133v-134r, ma al piede della c. 133r, al termine della parte di *contragravis* del *Crucifixus (Credo)*, una mano ha rubricato: «Sanctus require in f. 136», ed effettivamente alle cc. 135v-136r è presente un altro *Sanctus*, scritto però da un’altra mano rispetto a quella nel corpo della Messa.

Scrivono Bortone nella presentazione della Messa:¹⁴³

Del *Sanctus* vi sono due versioni: la prima (f. 135), più succinta pur essendo completa in tutte le sue parti (*Sanctus, Pleni, Hosanna, Benedictus, Hosanna*) conclude un po’ singolarmente (essendo la Messa in modo VIII) in ‘re’; l’altra (f. 136) è molto più sviluppata, nonostante manchi del *Benedictus* e della ripresa

¹⁴³ BORTONE 1960, p. XI.

dell'*Hosanna*, e termina regolarmente in 'sol'. Il primo *Sanctus* è scritto (come le altre parti della stessa Messa) da un amanuense, con tutta evidenza, di professione: lo rivelano la scrittura ben marcata e regolare, il testo ben curato con le iniziali sempre ornate. Il secondo è vergato affrettatamente; la mano è dello stesso Gaffurio, che, in fondo al f. 134, dove termina il *Credo*, ha lasciato una annotazione: «Sanctus require in f. 136». Si direbbe pertanto che il secondo *Sanctus* sia stato scritto in un secondo tempo, frutto di un tardivo pentimento dell'A.

Bortone sbaglia l'indicazione di foglio della prima versione del *Sanctus*, che è – come ho già scritto qui sopra – 134 e non 135. Al f. 135 (cc. 134v-135r) vi è invece un mottetto, *Ave verum corpus* – scritto dalla prima mano di amanuense – che dal resoconto di Bortone manca completamente così come dalle edizioni dell'«Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense» (la collana musicale della Veneranda Fabbrica del Duomo), sia dalle Messe trascritte dal Bortone sia dai Mottetti di Migliavacca. Molto probabilmente ognuno dei due pensava fosse compito dell'altro doversene occupare, essendo chiaramente un mottetto, ma allo stesso tempo facente parte di una messa, proprio come i due mottetti iniziale e finale della *Missa Sancte Caterine*. Qui però manca l'indicazione *Loco*.

Vero è che Jeppesen¹⁴⁴ valutava il mottetto come composizione di anonimo, messo casualmente fra la *Missa brevis* e la seconda parte del *Sanctus*. Sartori, invece, lo inserisce senza alcuna esitazione nel corpo della *Missa* gaffuriana, e anzi, non fa neanche menzione della seconda parte del *Sanctus*;¹⁴⁵ Merkley afferma che è autografo di Gaffurio stesso, e ipotizza che fu aggiunto dal musicista nel Librone come sostituto del *Sanctus* con l'Elevazione.¹⁴⁶

L'*Ave verum corpus* si pone quindi dopo il *Sanctus*, e per questa posizione, ma ancor più per le sue caratteristiche che andremo ad approfondire, si può definire un *mottetto all'elevazione*. Come ormai è noto, in un regolare ciclo di otto mottetti *missales*, esso si colloca al sesto posto.

¹⁴⁴ JEPPESEN 1931, p. 23. Il musicologo considera i due *Sanctus* prima e seconda parte dello stesso brano.

¹⁴⁵ SARTORI 1957, p. 49: «fol. 130 v. F. Gafforus – Missa brevis octavi toni a 4. (*Et in terra, Patrem, Crucifixus, Sanctus, Ave verum*)».

¹⁴⁶ MERKLEY 1999, p. 348.

AVE VERUM CORPUS

LIBRONE 2, cc. 134v-135r

Il testo adottato da Gaffurio non segue la versione ufficiale del canto liturgico presentata poco sopra.

Ave verum corpus factum sine iuri feminæ. Ave Verbum Patris natum ex Maria virgine, Christi sanguis ave cæli sanctissime potus, unda salutaris, crimina nostra lavans. Caro cibus, sanguis potus manes tamen Christe totus, sub utraque specie. Ave mater Salvatoris, vas electum, vas honoris, vas cælestis gratiæ. Salve rosa sine spina, flos es florum, in hac valle nos protege o Maria, tu nos pasce et hora mortis suscipe.

Ave vero corpo fatto senza colpa di donna. Ave Verbo del Padre, nato da Maria vergine, ave sangue di Cristo, bevanda santissima del cielo, onda salvifica, che lava i nostri peccati. Carne-cibo, sangue-bevanda, eppure rimani integralmente Cristo sotto l'una e l'altra specie. Salve madre del Salvatore, vaso eletto, vaso di onore, vaso della celeste grazia. Salve rosa senza spina, tu sei fiore dei fiori, proteggici in questa valle, o Maria, abbi cura di noi e sollecita l'ora della morte.

Parte del testo deriva da una preghiera di Sant'Anselmo Cantuariense (Aosta 1033 – Canterbury, 1109), la *Salutatio ad Dominum Jesum Christum*:¹⁴⁷

Christi corpus ave, sancta de Virgine natum,
viva caro, Deitas integra, verus homo.
Salve vera salus, via, vita redemptio mundi,
Liberet a cunctis nos tua dextra malis.

Christi sanguis ave, cœli sanctissime potus,
Unda salutaris crimina nostra lavans.
Sanguis ave lateris Christi de vulnere sparse
In cruce pendens unda salutaris ave.¹⁴⁸

Un'altra fonte sono alcuni inni *De Beata V.* del XIV-XV sec.¹⁴⁹ Come si può vedere dallo schema qui sotto riportato, Gaffurio – per il testo di questo mottetto – effettua una sorta di *copia e incolla* da diverse fonti:

¹⁴⁷ In <http://www.documentacatholicaomnia.eu>. La preghiera è riportata in EUGENIO GIACOMO DE LEVIS, *Anecdota sacra*, Torino: 1789, p. 33: «In quodam codice membranaceo in formam quarti, ut vocant librarii, sæculo XII, nobis oblato a fratribus Josepho et Jacobo Reycends, qui plura iam edita continebat tum S. Bernardi Clarevallensis abbatis, cum S. Anselmi Cantuariensis episcopi, et aliorum, etc., inter que hos paucos versus deprehendimus nondum editos, quos exscribentes luci damus». Del volume di De Levis si trova traccia bibliografica a p. 615 nella parte dedicata al Comune di Crescentino del «*Dizionario geografico / storico-statistico-commerciale / degli Stati di S.M. il re di Sardegna* / compilato per cura / del professore / Goffredo Casalis / dottore di belle lettere / Opera / molto utile agli impiegati nei pubblici e privati uffizi / a tutte le persone applicate al foro alla milizia al commercio / e singolarmente agli amatori delle cose patrie. / vol V», Torino: presso G. Maspero librajo – Cassone, Marzorati, Vercellotti tipografi, 1839.

¹⁴⁸ Salve corpo di Cristo, nato da santa vergine / carne viva, divinità integra, vero uomo. / Salve vera salvezza, via, vita, redenzione del mondo / che la tua destra ci liberi da tutti i mali. // Salve sangue di Cristo, bevanda santissima del cielo, / onda salvifica che lava i nostri peccati. / Salve sangue versato dalla ferita sul fianco di Cristo / appeso alla croce, salve onda salvifica.

¹⁴⁹ In *Analecta Hymnica Medii Aevi*, ed. Clemens Blume e Guido Maria Dreves, vol. xxxii, Leipzig: O.R. Reisland, 1899.

Ave verum corpus factum	da <i>Ave verum corpus</i>
sine iuri feminæ	?
Ave Verbum Patris	?
natum ex Maria virgine	da <i>Ave verum corpus</i>
Christi sanguis ave	da Sant'Anselmo
cæli sanctissime potus	<i>idem</i>
unda salutaris,	<i>idem</i>
crimina nostra lavans	<i>idem</i>
Caro cibus potus	da <i>Lauda Sion Salvatorem</i> ¹⁵⁰
manes tamen Christe totus	<i>idem</i>
sub utraque specie	<i>idem</i>
Ave mater Salvatoris	da Adamo di San Vittore
vas electum, vas honoris, vas cælestis gratiæ	<i>idem</i>
Salve rosa sine spina, flos es florum	da Inni del XIV-XV sec.
in hac valle nos protege o Maria,	<i>idem</i>
tu nos pasce et hora mortis suscipe.	<i>idem</i> ¹⁵¹

La musica

L'ambito delle quattro estensioni vocali nel mottetto è:

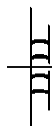
[superius]: *re3-do4*

contraltus: *la2-sol3*

tenor: *fa2-re3*

contra bassus: *do2-la2*

Le chiavi per le quattro voci sono tutte di Do,



posizionate (dall'alto): soprano, contralto, tenore, tenore.

Il tempo, in tutti i mottetti, è imperfetto con prolazione imperfetta e tactus di breve:



L'VIII modo è il plagale del *tetrardus*, il modo di *sol*, con finalis *sol* e repercussio sul *do*. Il brano inizia con la triade di Re min., in perfetta sintonia con l'accordo finale del *Sanctus* precedente. Questo fatto conferma ulteriormente, semmai ce ne fosse la necessità, l'appartenenza di questo mottetto al *corpus* della messa. Il brano termina in *sol*.

Le prime quattro battute sono accordi coronati sul testo «Ave verum corpus factum». Il cambio di armonia fra un accordo e l'altro è effettuato con spostamenti minimi delle quattro voci. La sequenza degli accordi è:

Re m, Re m (I riv.), Do (I riv.), Re m; Fa, Re min., Do (I riv.) Re min.

Anche le successive quattro battute vedono le voci muoversi il meno possibile. Sembra che Gaffurio voglia concentrare l'attenzione del fedele sul mistero

¹⁵⁰ Sequenza di San Tommaso d'Aquino, XIV stanza.

¹⁵¹ Anche in *Hymnus in honorem BMV*, in *Liber Usualis*, p. 1863, Tournai (Belgio): Desclée & Co., 1953.

della transustanziazione, la staticità è funzionale al dogma, i minimi cambiamenti non creano distrazione. Questa è la cifra di tutto il mottetto. Anche quando la condotta delle parti vede maggiore dinamicità – un canone accennato fra B e A a batt. 8-11, l'episodio a due voci di batt. 24-26, la successiva imitazione fra A e B, l'accento di antifonia alle batt. 41-50 che sfocia nel nuovo episodio di accordi coronati, il terzo (prima, alle batt. 17-19 se ne era presentato un altro su «Christi sanguis, ave»), ora sul testo «Salve rosa» – sembra che Gaffurio non voglia distrarci con la sua musica. L'intervallo più ampio di S è la terza, sia ascendente che discendente, usata – se escludiamo i passaggi interni e con l'esterno degli accordi coronati e le riprese di voce dopo le pause – solo 4 volte, alle batt. 14, 31, 44 e 45-46. Alle altre voci non va molto diversamente: A ha due intervalli di quarta in tutto il brano, dieci di terza; T due soli intervalli di terza, alle batt. 14 e 66; B, per finire, usa intervalli più ampi della seconda per la sua necessaria funzione di pilastro armonico.

Un'ultima considerazione sulle aree nelle quali la musica si ferma su accordi coronati. Come abbiamo detto sono ben tre, ma vorrei attirare l'attenzione sul fatto che la prima è sul 'corpo', la seconda sul 'sangue' e la terza sulla metafora mariana della 'rosa'. La Vergine è protagonista dell'evento di salvezza perché per nove mesi *quel* corpo e *quel* sangue furono il *suo* corpo e il *suo* sangue. Gaffurio non fa altro che illustrare, posizionando semplici note sul pentagramma, il dogma dell'Incarnazione.

Note

- | | |
|------------------|--|
| A, batt. 22 | Nel ms i due <i>fa</i> sono staccati, e questo obbligherebbe a posizionare la sillaba '-tus' sotto il secondo <i>fa</i> . Si ipotizza un errore del copista e si corregge con legatura editoriale. |
| SATB, batt. 40 | Una doppia barra, sul ms, chiude questa prima sezione del mottetto. La presenza della <i>custos</i> in T e B fa supporre che sia solo una divisione formale. |
| B, batt. 40 e 66 | <i>sol</i> longa fra <i>re</i> longa e <i>sol</i> maxima, evidentemente di troppo. Si elimina. |

La fortuna di Gaffurio

Come più volte detto, Gaffurio è sempre stato considerato, anche in ambiente musicologico, soprattutto per la sua attività di teorico, un aspetto che non ho voluto qui approfondire, perché già molto trattato e dibattuto, ancora lui vivente. Parlare quindi di 'fortuna' per quanto concerne la sua produzione compositiva, è decisamente esagerato. Già nelle prime decadi del Cinquecento, quando Ottaviano Petrucci pubblicò con i suoi primi caratteri musicali a stampa autori coevi di Gaffurio, su tutti Josquin, del nostro Maestro di Cappella non vi sono tracce. Così scrive Cesari:¹⁵²

Tanto fu grande e durevole la fama acquistata da Gaffurio con gli scritti teorici, quanto circoscritta e passeggera appare la rinomanza sua di compositore. Sembrerebbe persino che, già al suo tempo, un qualsiasi motivo di interessi o di circostanze congiurasse contro la diffusione delle musiche gaffuriane. Il Petrucci nostro non trovò un posticino per lui nelle magnifiche collezioni a stampa con cui assicurò alla posterità, fra tanti altri, i nomi de' più ragguardevoli maestri appartenuti alla corte sforzesca. Ciò che l'inventore della stampa musicale a tipi, nel primo decennio del Cinquecento, fece per Weerbeke, Josquin, Loyset, Jacotin e per un bel numero di italiani autori di liriche profane a più voci, è inspiegabile non abbia fatto per Franchino; a meno che il veto della pubblicazione non sia provenuto dal Duomo pel quale scriveva. Anche dall'Archivio musicale della Sistina, ove dovrebbero giacere, sono sparite le tre Messe distinte coi motti: *L'homme armé*, *Illustris. Princeps* e *Le Souvenir*, mandate da Gaffurio [...] alla Cappella di Leone X.

Già, le tre messe sparite... Aspettiamo e auspichiamo che un musicologo le ritrovi in qualche oscuro anfratto di un archivio italiano non ancora catalogato.

Il monumento funebre: una *querelle de fin de siècle*

Cominciamo dalla fine, dalla morte cioè del musicista, il 24 giugno 1522, dopo la quale si sono perse le tracce dei suoi resti mortali. Secondo un'antica tradizione il musicista fu sepolto a Pavia con un monumento del Bambaja¹⁵³ che sarà trafugato nel 1527 o 1528 e portato a Santa Maria Maggiore in Treviso (oggi Basilica Papale); diventerà il monumento funebre di Mercurio Bua.¹⁵⁴ Le due ipotesi, sia l'identificazione con il monumento di Bua sia la sua stessa sepoltura

¹⁵² CESARI 1922, pp. 29-30.

¹⁵³ Bambaja, o Bambaia o Zarabaia (c. 1483-1548) fu esponente di spicco della scultura lombarda del Cinquecento, una fama dall'esito sfortunato, in quanto la quasi totalità delle sue opere è andata o distrutta o manomessa nel corso dei secoli, complici la noncuranza e gli infortuni ai quali andarono incontro. Con Gaffurio ebbe in comune la militanza nella Veneranda Fabbrica de Duomo di Milano, ma come scalpellino, con l'incarico di abbellire e decorare la cattedrale milanese. Qualcuno lo identifica con il misterioso Fanfoia, che accompagnò Leonardo a Roma nel 1513. Maestri del Bambaja furono forse Gian Cristoforo Romano e Benedetto Briosco. Ma un personale stile emerse quasi subito, e ciò si poté ben vedere nella stele funeraria del poeta Lancino Curzio per il chiostro della chiesa di S. Marco (oggi al Castello Sforzesco). Ma l'opera più importante, commissionata allo scultore dal monarca francese Francesco I nel 1516-1517, fu il monumentale sepolcro dedicato a Gastone di Foix in Santa Marta. I lavori si trascinarono fino al 1525, quando si interruppero per la sconfitta dei francesi a Pavia e la conseguente caduta del loro dominio nella Pianura Padana. Il monumento nel Settecento fu diviso in pezzi e sparso fra palazzi e case aristocratiche.

¹⁵⁴ Maurikos Bua Di Napoli di Romania (Nauplia), Conte di Aquino e di Roccasecca (1478 - 1542), fu condottiero e capitano di ventura. Un incredibile quanto approfondito resoconto delle sue gesta è descritto in www.condottieridiventura.it.

a Pavia sono ancor oggi in fase di valutazione, ma già verso il termine del sec. XIX furono al centro di una *querelle* che illuminò un circolo di studiosi, coinvolgendo sul Gaffurio (morto, ahimè) le attenzioni di storiografi e storici dell'arte. L'argomento era il sarcofago funebre e quale fosse la vera città natale di Franchino. I principali protagonisti della disputa furono Diego Sant'Ambrogio e Giovanni Agnelli, autori di articoli e saggi sull'argomento. Scelgo di seguire il percorso di quest'ultimo¹⁵⁵ che nel suo testo propone le proprie dissertazioni inglobando quelle del primo.¹⁵⁶

[AGNELLI 1897]

L'illustre dott. Diego Sant'Ambrogio in questi ultimi tempi ha aperto una discussione molto interessante circa un sarcofago esistente nel Santuario di Santa Maria Maggiore di Treviso che si vorrebbe stato preparato in Pavia pel celebre maestro di musica Franchino Gaffurio. Questa notizia lanciata nel campo artistico ha sollevato delle quistioni, non ultima tra le quali quella che vorrebbe fare del celebre musico un cittadino bergamasco invece che lodigiano, come fino ad oggidì si è sempre creduto.

[...] crediamo sia utile ripubblicare, col debito permesso dell'autore, il bello scritto del dott. Diego Sant'Ambrogio, togliendolo dalla «Lega Lombarda» del 27-28 giugno 1897, n. 160, facendolo poi seguire da altri e da qualche nostra considerazione accompagnata di scritti inediti ed interessanti la vita e le opere del celebre lodigiano.

[SANT'AMBROGIO 1897/A]

Non foss'altro che a titolo di curiosità e senza annettervi troppa importanza, ma nel solo intento di fornire materia di studio a quanti si occupano di arte e di archeologia per le eventuali ulteriori ricerche del caso, non tornerò discaro di conoscere le singolari conclusioni che si desumerebbero dall'esame di un disperso sarcofago del Rinascimento lombardo, segnalato da tempo come esistente a Treviso e che sarebbe della buon'epoca dell'arte (1522), di uno scultore insigne sopra tutti in Milano (Agostino Busti detto il Bambaja), e infine predisposto originariamente per un maestro dell'Ateneo pavese, illustre per meriti e per fama (Franchino Gaffurio).

E poiché in un periodico quotidiano non riesce possibile di svolgere con sufficiente ampiezza una sì complessa questione, *ed il pubblico d'altonde ha pur ragione di essere informato* [il corsivo è mio], almeno sulle generali, di ogni affermazione che si presenti come nuova e che potrebbe diversamente venir giudicata come gratuita affatto mentre non lo è punto, basti per ora il dire che si tratta di un monumento funebre consistente in un'arca della lunghezza di metri 3 per un'altezza di cent. 75, con tre stupendi bassorilievi, due putti portanti fiaccole ai lati e cinque statue di Virtù superiormente (Giustizia, Carità, Temperanza, Forza e Prudenza) dell'altezza quest'ultime di circa 80 cent. e scolpite di tondo, opere tutte che hanno i caratteri manifesti, nei bassorilievi specialmente, delle sculture lombarde del primo quarto del XVI secolo, e in modo perspicuo di Agostino Busti detto il Bambaja e della sua scuola, come verrà esuberantemente dimostrato quanto prima.

Tali resti di un grandioso sarcofago sperperato, si veggono oggidì nella navata sinistra del Santuario di Santa Maria Maggiore di Treviso, e che essi provengano da Pavia e siano stati asportati da colà come spoglia di guerra per divenir poi, come sono ancor oggi, il sepolcro del conte Mercurio Bua, capitano degli Stradioti al servizio della Repubblica di Venezia, lo attesta in modo da non lasciar dubbi una

¹⁵⁵ AGNELLI, 1897.

¹⁵⁶ SANT'AMBROGIO, 1897/A, SANT'AMBROGIO, 1897/ B, SANT'AMBROGIO, 1897/ C. Segnalo nel corso della citazione i riferimenti ai tre diversi testi.

lunga iscrizione apposta sotto l'urna stessa nel 1637 dal pronipote del celebrato guerriero, il nobile trevigiano Francesco Agolante.

Ricordandosi infatti in quell'epigrafe le varie imprese di guerra cui prese parte direttamente o indirettamente quel valoroso soldato che successe poi all'Alviano nel comando delle truppe venete, dopo essersi menzionate le vittorie contro i francesi nel regno di Napoli, la restituzione nel Ducato milanese a Lodovico il Moro, l'espugnazione di Novara per opera del Trivulzio, la battaglia di Melegnano e infine la battaglia e presa di Pavia, «*Papia praelio devieta*», si aggiunge «*Unde regium hoc monumentum inclyta spolia eduxit*».

Da Pavia dunque e nel 1525 o 28, sta bene... e fin qui la notizia era nel dominio del pubblico, o almeno di emeriti studiosi, fra i quali il dott. Bampo di Treviso, il chiarissimo cav. Frizzoni e il dott. Gerolamo Biscaro;¹⁵⁷ ma a chi apparteneva colà il monumento e da qual luogo precisamente proveniva?

Che si tratti di un musicista lo dice chiaramente il bassorilievo di mezzo nel quale vedesi sul letto di morte, circondato da gravi personaggi ploranti, un uomo di matura età che porge la mano ad una persona paludata che, quale genio benefico o meglio Apollo in persona, gli consola l'agonia tenendo fra le mani un violino, emblema dell'arte musicale del chiaro estinto.¹⁵⁸

Anche nel bassorilievo di destra, in cui vedesi effigiato il defunto sulla bara, dietro a cui, come usò il Busti, stanno le tre Parche in atteggiamento di dolore, la lunga veste talare e la corona d'alloro che gli cinge le tempie rivelano come si tratti nel tumulto di persona di età matura e in abito ecclesiastico, ma dedito al culto delle belle arti. Gli stanno intorno infatti i putti recanti fronde votive, due figure femminili con lunghe faci e altro giovane con petaso in capo, non alato però, ed un sistro musicale nella destra.

Ma quale fu nel primo quarto del XVI secolo, e nella città di Pavia, il musicista insigne cui poteva essere dedicato un monumento funebre di tanta apparenza se non quel *praesbiter Franchinus Gaffurius* che aveva meravigliato i suoi coetanei col trattato dell'armonia e colle sue teorie musicali, e che era tenuto in altissimo onore non solo dai duchi sforzeschi, ma dagli stessi re di Francia, e più che tutto nell'Ateneo pavese, perché «sacerdote costumato, letteratissimo et tanto perito in musica quanto alcun altro»?

E notisi che venuto il Franchino a morte all'apogeo della sua fama nel 1522, era ben naturale che gli si erigesse in Pavia un ricordo monumentale, altrettanto essendosi fatto nel primo quarto del XVI secolo pei professori più emeriti dell'Università pavese, per Catone Sacco, nella chiesa del Carmine, per Giasone del Maino in San Giacomo fuori le Mura, pel Baldo, pel Brachet e così via.¹⁵⁹

Sorge però una domanda che l'articolista, evidentemente, non si pone: chi lo avrebbe pagato questo monumento? Non certo Gaffurio.

Qual meraviglia che sia toccato altrettanto al sarcofago del Gaffurio? E notisi che trovavasi fra gli Stradioti assoldati dalle truppe imperiali un Prodano Bua, nipote del

¹⁵⁷ Gustavo Bampo (1849-1927), conservatore dell'Archivio notarile di Treviso; Gustavo Frizzoni (1840-1919), storico dell'arte; Girolamo Biscaro, storico trevigiano.

¹⁵⁸ [Nota a pie' pagina, di Sant'Ambrogio o di Agnelli?:] Nella tavola del IV libro del trattato *De Harmonia* di Gaffurio Franchino, del 1518, Apollo è raffigurato con lunga veste e la mandola o violino sulla sinistra, e il Maleguli lodigiano con un suo epigramma dice di Franchino: *Sive triumphantis mereas sub Apolline miles.*]

¹⁵⁹ Oggi, molte delle lapidi sono ritornate all'Ateneo. Le più antiche sono nel Cortile della Volta, così quelle di Sacco (1461), Maino (1519), Baldo (1400) e Brachet (1504). Va detto che il loro modello funerario è molto diverso da quello per Gaffurio, rendendo poco probabile l'ipotesi che sia stato promosso dall'università.

conte Mercurio, non rimanendo escluso del resto che quel monumento sia stato asportato nel sacco di Pavia del 1526, in cui furono oggetti di preda il Regisole e le porte, inviate poi a Ravenna; o forse meglio nella presa stessa di quella città, per parte delle truppe francesi e venete, del 19 settembre 1528. Per quest'ultima supposizione starebbe il fatto che trovavasi allora al campo veneto, come procuratore, lo suocero stesso, ser Alvise Balbi, del conte Bua, che i diarii di Martin Sanuto dicono allora preposto alla custodia di Bergamo, ma a cui quel sarcofago, preda di guerra, può essere stato assegnato dal duca d'Urbino pei suoi meriti eminenti in quella campagna.¹⁶⁰

Dello stato frammentario dei resti di quel monumento eretto poi come sarcofago d'onore in Treviso alla memoria del conte Mercurio Bua, e dalla mancanza d'ogni iscrizione della persona cui era originariamente destinato, può anzi arguirsi che esso non fosse allora compiuto interamente e si trovasse fors'anche in stato di lavorazione, per quanto inoltrata, nel tempio stesso di S. Salvatore. Ciò si dedurrebbe dal vedersi tuttora esistenti, nelle statue dei puttini specialmente, i grossolani sostegni marmorei a tergo delle fiaccole che portano fra mani, locché si osserva anche per le statue delle virtù e perfino in alcune parti dei bassorilievi.

Ora, il Busti tanto meno e neppure artisti della sua scuola avrebbero lasciato quelle imperfezioni d'esecuzione a lavoro finito, e del resto se i tre bassorilievi e i puttini colle torce potevano da soli completare un'urna funebre, le cinque statue delle virtù lasciano intravedere dovessero essere disposte euritmicamente intorno ad altri pezzi del monumento ed alla lapide coll'epigrafe che vi mancano. E una tal emergenza spiegherebbe meglio in qual modo abbiano potuto i veneziani, senza un'aperta violazione della chiesa e le conseguenti proteste, impadronirsi come spoglia di guerra di quei frammenti di un sarcofago in costruzione, cospicuo pur sempre, è bensì vero, per perizia di lavoro e ricchezza di marmi, ma non però in tutto ultimato.

Una questione che può lasciare alquanto indecisi in tutte siffatte allegazioni apparentemente di una grande concordanza fra di loro, si è quella della data del 1562 che leggesi in piccoli numeri arabi sul pilastrino, con fiorami in stile del Rinascimento, del bassorilievo di mezzo del sarcofago Bua, col soggetto del Gaffurio sul letto di morte.

[...]

Un'altra spiegazione per altro ci si presenta più plausibile al riguardo, e cioè quella che la data del 1562 corrisponda all'epoca in cui quel sarcofago, decorato superiormente colla targa araldica del condottiero dalmata conte Bua, fu eretto in Santa Maria Maggiore a ricordanza del valoroso guerriero, benché originariamente ad altri destinato e portato da Pavia come inclita spoglia, a sensi di quanto è chiaramente detto nell'iscrizione del di lui pronipote Agolante, del 1637.

E, per verità, nonostante l'evidenza di quella epigrafe, si persistette a ritenere che fosse per vero un'arca scolpita espressamente pel conte Mercurio Bua, e che a lui per l'appunto si riferissero i bassorilievi, tanto che il professore Luigi Zandomenighi, discorrendo di essi innanzi al consesso accademico del 1827, ne fece altissimo encomio, giudicandoli usciti di mano d'artisti locali, ed anzi la più bella fra le opere di Tullio Lombardo, come ripeterono d'allora in poi le principali guide.

Come si vede da questi brevi cenni, siamo di fronte ad un complesso di dati, di fatti e di deduzioni tale da poter mettere innanzi con piena asserveranza le risultanze più sopra espresse, senza timore che abbia a soffrirne menomamente quella rigorosità degli studii che sta pure a cuore di chi scrive.

[...]

¹⁶⁰ [Nota a piè' pagina, di Sant'Ambrogio o di Agnelli?:] Veggansi i *Diarii* di Martin Sanuto, e più specialmente il vol. II, p. 756.

Il resoconto di Agnelli sui testi di Sant’Ambrogio si colora qua e là di venature sarcastiche, quasi come se lo scrittore si divertisse lui pure della *verve* con cui viene condotta la diatriba. Ma lui stesso fa parte del gioco.

[AGNELLI 1897]

Il giornale «La Lombardia», il 27 giugno 1897, n. 174, accenna pure a questo articolo del dott. Sant’Ambrogio: ma è solamente più tardi, cioè il 7 luglio, n. 1847, dove si pubblica una lettera del valente scrittore d’arte al critico del giornale stesso, prof. Colombo, del seguente tenore:

[SANT’AMBROGIO 1897/B]

Stimatissimo pvc. [?] / Poiché il curioso rinvenimento di Treviso, di cui nella «Lombardia» del 27 giugno u.s., [Sant’Ambrogio 1897/a] ha aperto le colonne dell’«Unione» di Bergamo¹⁶¹ un po’ di discussione circa l’essere l’insigne musicista Franchino Gaffurio di Lodi veramente o non piuttosto cittadino bergamasco – eccole, per norma, alcune succinte indicazioni al riguardo in aggiunta a quelle riprodotte in quel periodico e nel fondo abbastanza esatte.

Premettesi che la data precisa della nascita del Gaffurio, fin qui desunta dai codici manoscritti dell’epoca e riportata da tutti gli autori, e così dal Sassi, dal Muoni, dall’Arrigoni e infine dall’Oldrini, come avvenuta il 14 gennaio 1451, verrebbe ora retrocessa di 9 anni, e cioè al 1442 dall’erudito dott. Motta («Arch. Stor. Lomb.» xv, pag. 87) pel fatto che l’attestato di morte, da lui scovato, del celebrato maestro, lo dice defunto in Milano, a P. Comasina, nella parrocchia di S. Marcellino il 22 gennaio 1522, nell’età di anni LXXX.

Fu la vanità del letterato e dell’uomo di mondo, o fu la troppo compiacente adulazione dei suoi coetanei che ingenerò quell’errore? Ai posteri l’ardua sentenza.

Quanto al luogo di nascita, sarebbe il Gaffurio venuto in luce ad Ospedaletto, ma anche qui, secondo alcuni lodigiano, secondo altri bergamasco; in ogni modo, il padre di lui Bettino era realmente nativo di Almenno, e la madre invece una Fissiraga di Lodi. Di natali lodigiani si riteneva lo stesso Franchino Gaffurio che, pur morendo in Milano ove fu il rettore della chiesa citata di San Marcellino, lasciò i libri della sua biblioteca al tempio dell’Incoronata di quella città ad exhibendos, e la dicitura di «*laudensis*».

Scarse notizie si hanno sul soggiorno di Franchino a Bergamo per esercitarvi l’arte sua, e maggior fama si acquistò egli a Genova ed a Napoli nei primi tempi col munifico cardinale [*sic*] Adorno e poscia a Milano dove fu maestro di cappella della cattedrale fino dal 1484. Dieci anni dopo lo vediamo iscritto nel Rotulus salatorum dei professori dell’Ateneo pavese col titolo «ad lecturam musices», e sono i meriti suoi e la celebrità grandissima che si acquistò in quell’insegnamento, messi poi maggiormente in evidenza negli ultimi anni di sua vita dalle vivaci polemiche sostenute collo Spataro e coi maestri di musica dell’Ateneo bolognese, che gli valsero in Pavia l’onore di un monumento commemorativo, sgraziatamente non condotto a fine, e che solo ora viene ad essere riconosciuto nella lontana Treviso.

Ricordi marmorei consimili erano allora d’uso normale nell’Università pavese pei suoi maestri di maggior grido, e così, altre a quello del Vegio del 1512, due di essi ci sopravvivono tuttora sotto i portici di quell’Ateneo, e già eretti il 1519 in chiese della città solo tre anni prima della morte del Gaffurio, in grande stima egli pure, quanto Franchino, presso Luigi XII dapprima e poscia presso Francesco I di Francia.

E mi creda con tutta stima e considerazione

Dev. suo
Diego Sant’Ambrogio

¹⁶¹ «L’Unione: organo del Partito liberale bergamasco», articolo non rintracciato ma apparso fra il 28 giugno e il 7 luglio [a Brera].

[AGNELLI 1897]

Il 14 luglio, n. 191, sulla medesima «Lombardia» è comparso un articolo del nostro amico e collega Bassiano Baroni, il quale, colla scorta di documenti irrefragabili, dimostra essere il Gaffurio «laudense» e non bergamasco. Le stesse argomentazioni vengono pure sfoderate dai giornali cittadini, specialmente il «Fanfulla da Lodi» del 24 luglio. E noi seguendo le orme tenute da tutti questi, dimostreremo la lodigianità del Gaffurio colle stesse opere stampate ed anche manoscritte, che egli donava alla nostra Incoronata. [...]

Si citano la *Practica musicæ* (Milano 1496) e l'*Angelicum ac divinum opus musicæ* (Milano 1508), con stralci dalle prefazioni in cui Gaffurio si dice «laudenses».

Un terzo libro pure membranaceo, però manoscritto,¹⁶² terminato il venerdì 21 marzo 1500, come risulta da una annotazione in rosso carattere apposta sul verso dell'ultimo foglio, comprende quattro trattati dell'Armonia. L'indice delle varie trattazioni che incomincia col primo foglio è così intestato: «Descriptio primi libri harmonie instrumentalis Franchini Gafari Laudensis». Finito l'indice, sul verso del secondo foglio, havvi la seguente annotazione: «Exemplar hoc celeberrimi Franchini Gafari auctoris sui in Santi viri venerationem et memoriam servandum in museum Pp. Congregationis S. Philippi Nerii reponitur hac die quarta decembris 1694 ex mandato dd. deputatorum Venerandæ Scholæ B. V. Coronatæ Laudæ quibus ipse Franchinus libros testamento legavit.»

Sulla copertina di legno, nell'interno, havvi appiccicata una carta colla seguente annotazione autografa: «Liber Franchini Gafari Laudensi Ecclesiæ Mediolanensis phonasci».

Nell'ultimo foglio, cogli stessi caratteri del testo, si riportano alcuni cenni della vita dell'autore stesi dal contemporaneo Pantaleo Malegolo, lodigiano. Noi riproduciamo questo scritto.

Segue la biografia di Meleguli che già conosciamo.

Questo per la *lodigianità* del Gaffurio: chi volesse farlo bergamasco si provi anzitutto a distruggere il valore di questi dati pure certissimi, ma non con vani e capziosi cavilli.

Veniamo ora al sarcofago di S. Maria Maggiore di Treviso che si crede preparato in Pavia pel nostro Franchino. Il comm. avv. Giovanni Maria Zanoncelli, membro della Deputazione Storico Artistica di Lodi, leggendo nei giornali la notizia del dott. Diego Sant'Ambrogio, vivamente tocco da questa scoperta che viene a porre sempre in maggior evidenza un lodigiano illustre, e nella persuasione di compiere un dovere raccogliendo le memorie e le notizie sparse dei cittadini che onorarono la patria, scrisse al professor abate Luigi Bailo di Treviso, eruditissimo di memorie cittadine, per avere informazioni in proposito.

Dalla lettera del chiarissimo professore trevigiano noi veniamo ad apprendere sul monumento in discorso diverse peregrine notizie, alcune delle quali non concordanti con quelle del prof. Pulieri,¹⁶³ citato dal dott. Sant'Ambrogio nel suo articolo della «Lega Lombarda», né con alcune asserzioni del Sant'Ambrogio stesso. Il monumento Bua si trova nella chiesa di S. Maria Maggiore (*vulgo Madonna Granda*) di Treviso: sta nella navata a destra (*in cornu Evangelii*) nella già cappella di S. Giorgio e Santa Fosca, ora di San Giuseppe.

¹⁶² I-LOcl, ms. XXVIII 9 a.

¹⁶³ Non si ha traccia di questa citazione nel testo di Sant'Ambrogio. Forse MARCO PULIERI, *Miscellanea di memorie trivigiane dal 1813 al 1825*: opera inedita di Marco Pulieri con notizie sull'autore, a cura di Angelo Marchesan, Treviso: Tipografia coop. trivigiana, 1911.

«È un insieme di tre storie a piccole figure in pieno, alto e mezzo rilievo, poste in linea, di marmo, incorniciate in una cornice semplice di pietra d'Istria sagomata, quasi una specie di arca, sopportata da mensoloni.»

Questa quasi arca è sormontata dallo stemma del Bua, e in arco sul muro vi sono, innicchiate sopra, sette figure, di cui due di putti con fiaccole ai lati, e cinque donne, una anche con putti, a piedi, forse rappresentanti diverse virtù. Al disotto invece della quasi arca vi è una lapide incorniciata con iscrizione posta molto più tardi (1637) al monumento del Bua da un Francesco Agolante «ab nepes ex nepte». L'iscrizione è la seguente:

«Mercurio Bua. Comiti e principibus Pelopponesi, | epirotarum equitum ductori | qui Gallis in Aragoneos dimicantibus sæpius prostratis, | iisdem e regno Neapoleos ejectis. | Pisanis libertate donatis. | Ludovico Sforzia in duc. Mediol. restituto, | Triultio fugato, | Novaria expugnata, | Papia prælio devicta | unde regium hoc monumentum inclyta spolia eduxit. | Bononia Julio ii pont. recepta. | Bavaris Maximil. imo. subacti | Francesco i Galliarum rege, Venetorum socio ab Flevet ob Marignan servato. | Domum | post obitum Alviani totiux exercitus imperator. | Ispaniam ad Veronam profligatis. | Militari precedentia admirandus. | Hic in pace nunquam muriturus quiescit | Franciscus Agolantus nob. Trav. abnepos ex nepte | posuit an. Sal. 1637.»¹⁶⁴

Osserva il professor Bailo che l'assieme del monumento non fu mai opera architettonica, cioè organica, con unità di pensiero; ma è una riunione di vari pezzi messi insieme senza un concetto artistico. Contrariamente poi al parere di diversi scrittori di cose patrie, quali il Burchiellati, il Federici, il Sernagiotto, il Zandomeneghi¹⁶⁵ ed il Pulieri, il prof. Bailo non ha mai dubitato che veramente tutti quei pezzi insieme, e non già le sole figure isolate (che il Pulieri dice di alabastro, e a lui paiono anch'esse di marmo forse greco pario, perciò trasparente come alabastro) siano tutti provenienti dalla Lombardia, e propriamente da Pavia, perché in parte lo dice il Burchiellati, in parte lo dichiara la iscrizione, benché quegli quasi mezzo secolo, e questa più di un secolo posteriore («Papia prælio devicta unde regium hoc monumentum inclyta spolia eduxerit»). Ma soprattutto ce lo dice lo Zuccato,¹⁶⁶ cronista trevigiano contemporaneo, fededeigno in ogni sua affermazione.

E benché lo Zuccato parli solo delle figure che sono sopra l'arca, onde sarebbe giusta la distinzione del Pulieri, tuttavia l'abate Bailo crede che (perché non si tratta di un'arca, ma di quasi arca, che cioè non sporge dal muro, ma vi corre quasi uguale con piccola sporgenza) per arca si deve intendere la tomba, e questa non sia stata posta elevata ma terragna.

«Ora – prosegue l'erudito trevigiano – che quelle statue a rilievo non si devono attribuire a Tullio o Antonio Lombardi, io lo giudicava dalla piccolezza delle figure, non sovvenendomi che questi abbia lavorato in figure sì piccole d'altorilievo, e che si dovessero attribuire piuttosto al Busti o Bambaja mi pareva dalla conoscenza che io aveva dei frammenti del monumento di Gastone di Foix che io aveva veduti negli originali dell'Ambrosiana, e nei gessi del Museo di Milano. Qualche volta pure le avvicinava alle consimili pur piccole figure del monumento di Massimiliano I che è nella chiesa dei Francescani in Innspruch; ma la iscrizione che collo Zuccato me li diceva provenienti da Pavia e il genere dei lavori e lo stile mi toglievano dal pensare ad artista tedesco: che poi facessero parte del monumento di Gastone da Foix io lo deduceva, oltre che dalla somiglianza delle formelle, dalla espressione della iscrizione: «regium hoc monumentum inclyta spolia»; a me cioè pareva che l'epiteto di «regium» si convenisse propriamente e fuori di figura alla tomba di un reale di Francia piuttosto che a quella di un privato quanto splendido, e solo in questo senso

¹⁶⁴ [Nota a pie' di pagina di Agnelli:] *Osservazioni critiche sulla Pinacoteca Trevigiana*, Treviso: Paluelli, 1834.

¹⁶⁵ Bartolomeo Burchelati (1548?-1632), Matteo Sernagiotto (1810-1888), Luigi Zandomeneghi (1778-1850).

¹⁶⁶ Prob. Bartolomeo Zuccato (XVI sec.), *Cronica trivisana*, I-Vnm, Mss. it., classe VI, 337 (5991).

mi pareva giusta l'apposizione «inlyta spolia» quasi rappresaglia di vincitore su altro vincitore, e non sacrilego saccheggio di tomba privata. »

Il dott. Gustavo Bampo, conservatore dell'Archivio notarile di Treviso, trovò in quell'archivio dei documenti dai quali risultava che il Bua era in possesso di pezzi di marmo artistici suoi, coi quali egli voleva gli fosse fatta tomba; e che aveva fatto una convenzione coi frati della chiesa di S. M. Maggiore perché gli lasciassero colà detta tomba, e per questo egli assegnava loro un legato.

«Ma una difficoltà grande tuttavia si opponeva - prosegue il Bailo - al mio pensiero, cioè come mai sulla tomba di Gastone di Foix potessero avere luogo queste storie in cui nulla si vede che con proprietà possa a lui convenire, e nella prima e terza delle quali evidentemente si scorge Mercurio col caduceo e nella seconda un giovine con violino. Però neppure l'interpretazione del Zandomenighi né del Pulieri non mi andava, e quanto alla data 1562 della seconda storia non ci dava valore di fatto originale. In tutte e tre le storie vi è una targhetta, nella prima e terza senza scrittura; nella seconda la scrittura non mi pareva originale: 1° perché questa scritta e quelle no? 2° perché in cifre arabe e non in lettere romane? Io dunque calcolava che adibite le storie nel 1562 al nuovo uso vi fosse stata incisa quella cifra anche poco elegante e di taglio leggero. E poi lo stile puro di quelle figure e di quegli ornamenti non si conviene alla seconda metà del secolo XVI quando già il barocco è incominciato per quanto pur si voglia un artista vecchio e in ritardo collo svolgimento dell'arte.»

Il prof. Bailo rilevando poscia le non poche infedeltà commesse dall'artista che preparò le litografie inserite nell'opera del Pulieri, e i danni gravissimi subiti dalle figure del monumento, prosegue:

«Nella prima storia la figura di giovine a destra di Minosse,¹⁶⁷ nel marmo, è leggente su d'una tabella; che invece nella litografia non si capisce che faccia a mani vuote. La terza storia, che non so se il Pulieri abbia fatto riprodurre, rappresenta un funerale. Si vede una tomba con sopra disteso un morto incoronato d'alloro; non è chiaro se il cadavere o la sua statua giacente sul coperchio della tomba: ai lati di quella due putti con fiaccole, di dietro tre cantori leggenti su una cartella comune: intorno intorno [*sic*] al muro vari seduti in giro e piangenti; nel fondo pure Mercurio col caduceo. Che la prima storia col Zandomenighi e col Pulieri si possa intendere Mercurio che guida le anime a Minosse, ci sono delle difficoltà, ma passi pure; ma che la seconda e la terza si possano intendere Mercurio presente alla tede nuziale e guidatore delle anime ai campi Elisi,¹⁶⁸ mentre evidentemente nella seconda si tratta di un vecchio che muore, e nella terza di un funerale, non lo capisco.»

E il prof. Bailo ha ben ragione di non raccapezzarsi: ad ogni modo queste ultime due storie possono riferirsi con maggior probabilità ad un cultore delle muse che non ad un guerriero sia questo un Gastone di Foix morto sul campo di Ravenna, o un Mercurio Bua defunto capitano degli Stradiotti, morto vecchio nel proprio letto in Treviso. In quanto poi all'essere quel monumento stato preparato per il Gaffurio, il Bailo dubita molto, però conchiude:

«Se il Mercurio si è introdotto nella prima e terza storia come Dio della Musica (?) è duro però, per quanto siamo in pieno rinascimento pagano, che sulla tomba di un prete pur cantore non appaia simbolo cristiano; ma non sarebbe l'unico controsenso del tempo.»

¹⁶⁷ [Nota a pie' di pagina di Agnelli:] Per questo Minosse che giudica i trapassati venne interpretata la statuetta acefala che siede sopra un trono: questa statua, secondo ogni probabilità, doveva rappresentare Gaffurio.

¹⁶⁸ [Nota a pie' di pagina Agnelli:] Non è neanche per nulla provato che il giovine che colla destra prende la sinistra del morente, e colla sinistra tiene il violino, sia Mercurio, come vorrebbsi dal Pulieri e dal Zandomenighi, mancando di tutto quei segni che distinguono il figliolo di Maia dagli altri dèi.

Ma eccoci nuovamente il dott. Sant'Ambrogio che viene a spiegarci l'enigma del terzo bassorilievo, quello che egli credeva rappresentasse la 'strage degli innocenti'. Nella *Lega Lombarda* del 17-18 agosto 1897, ritornando a parlare del monumento del celebre musicista lodigiano, con buone argomentazioni dimostra che anche il terzo bassorilievo, il terzo più d'ogni altro, riguarda il Gaffurio, anzi ne figura l'apoteosi, in modo da escludere che quelle sculture potessero essere apprestate a Pavia per altri fuorché per quel valente musicista qual fu il nostro Gaffurio.

[SANT'AMBROGIO 1897/C]

Riprodotta da giornali diversi fu la notizia datasi nella «Lega Lombarda», 27 giugno u.s. [...] [v. SANT'AMBROGIO 1897/A]

E poiché la prova dell'attribuzione a quest'ultimo di siffatti bassorilievi veniva dedotta da due soli di essi, e più specificamente da quello centrale, in cui vedesi quell'illustre personaggio vicino a morte e consolato da Apollo in persona col violino nella sinistra mano, benché anche nel bassorilievo di destra raffigurante gli onori funebri resi al defonto sia, come nel primo, palese la rassomiglianza del giacente coi lineamenti che conosciamo di Franchino Gaffurio, stimiamo necessario qui di aggiungere che una tal prova risulta manifesta ancor più nel terzo di quei bassorilievi, che anziché, come erasi avvisato a tutta prima, alla glorificazione dei Santi Innocenti con una bizzarra miscela di elementi sacri e profani, si riferisce all'apoteosi del Gaffurio stesso, dedotta dalle ultime vicende della sua vita e dai suoi scritti medesimi, ed è così tale da escludere che quelle sculture potessero essere apprestate in Pavia per altri fuorché per quel celebrato musicista.

Un più acconcio esame di quel bassorilievo, malconcio per molti guasti causatigli dal tempo, col raffronto della riproduzione grafica datane dal Bellio di Treviso fino dal 1840,¹⁶⁹ e sopra ogni cosa il valido appoggio prestato al riguardo con argute osservazioni del chiarissimo dott. Gerolamo Biscaro¹⁷⁰ di quella città, inducono pertanto a ritenere che nei molti putti di quel bassorilievo, due dei quali volano verso l'empireo dando fiato alle trombe della fama, altro non debbano scorgersi raffigurati che i parti letterarii e *musicali* [il corsivo è mio] del Gaffurio, tripudianti intorno al trono ove egli viene esaltato da persone diverse. Manca sgraziatamente in questo bassorilievo il capo della persona nobilmente paludata e seduta sotto il baldacchino d'onore, né possiamo aver qui, come negli altri due bassorilievi, l'evidenza del ritratto, ma che si tratti della glorificazione di un musicista di alta vaglia lo dà a divedere ai gradini del trono l'effigie di Mercurio, l'inventore della lira, il quale adduce al suo cospetto le Virtù che resero grande il Gaffurio, e cioè la Fede col mistico calice, la Forza colla spada in pugno e la Carità cui andò tolto il puttino che reggeva fra le braccia.

All'ipotesi fa riscontro, sulla destra del bassorilievo, la punizione degli accaniti aversarii del grande luminare dell'Ateneo pavese, e vediamo così lo Spataro di Bologna, cambiato in un orecchiuto Marsia ignudo che una sozza Erinni va sferzando con un manipolo di serpi e sospingendo verso Cerbero dalle tre fauci canine che già afferra uno dei putti (gli infami libelli) che egli si strinse in seno, e il maestro dello Spataro stesso, lo spagnuolo Bartolomeo Ramis de Pereira affigiato tutto solitario in una grotta sotto le sembianze di Mida dalle lunghe orecchie asinine. Costui intervenuto con un suo scritto nella vivace contesa fra i due musicisti, aveva osato di dare ragione allo Spataro e ben meritava, a giudizio del Gaffurio e dei molti e devoti suoi scolari, fra cui lo stesso Gaudenzio Merula,¹⁷¹ il castigo toccato al mitico

¹⁶⁹ Non rintracciato. Un «G. Bellio» disegna le incisioni per Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio (Padova 1845).

¹⁷⁰ Cit. in SANT'AMBROGIO 1897/A.

¹⁷¹ Gaudenzio Merula (1500-1555), medico, storico, alchimista, astrologo e letterato. Pubblicò un carme in *Apologia Franchini Gafurii musici aduersus Ioannem Spatarium et complices musicos Bononienses*, Taurini: per magistratum Augustinum de Vicomercato, 1520; rist. anast. New York: Broude, 1979.

re di Frigia che antepose la rustica zampogna di Pane alla melodiosa lira d'Apollo (*Metamorfosi* XI). E quanto all'essere lo Spataro rappresentato come Marsia, che trovato a caso il flauto di Minerva, osò contendere col divo Apollo e fu da lui dannato al supplizio d'essere scorticato vivo, non è dunque il bassorilievo la plastica rappresentazione del sanguinoso epigramma del Gaffurio all'indirizzo del suo competitore di Bologna? Com'è noto la disputa fra i due s'era invelenita a punto che, con triviale allusione al nome di Spataro, giudicava il Gaffurio in quell'epigramma indegno che un semplice fabbricatore di spade, «qui gladios quondam Corio vestibat et enses», osasse insultar lui ed attentare al suo genio; ond'è che rivolgendosi ad Apollo e interpellando in qual modo tollerasse un tanto insulto, né se ne facesse il temuti ultore, risponde a lui il dio della musica che non lo farà impunemente ma «qualis Marsya victus | pelle tegat gladios perfidus ille sua», e cioè sarà la pelle del perfido destinata a coprire le altrui spade.

E comunque si possa giudicare di questo tratto di spirito di oltre tre secoli or sono, e richieda la spiegazione di un'allegoria così astrusa un più ampio svolgimento e l'esemplare sott'occhio del bassorilievo in questione, non abbiamo voluto passare la cosa sotto silenzio ai nostri lettori e per una doverosa rettifica e perché, colla nuova interpretazione data, remarebbe escluso che il monumento del Gaffurio possa provenire in Pavia dal tempio di San Salvatore, e maggiori presunzioni stanno invece per la Cattedrale di quella città da cui furono involate nel 1527 dalle milizie venete e francesi le porte di bronzo inviate poi a Ravenna, e la statua del Regiole sulla vicina piazza del Duomo. Ciò ad opportuna notizia dei molti studiosi ed eruditi della città di Pavia, dai quali specialmente si attende qualche luce intorno alla misteriosa disparizione dalla Metropoli del Ticino di un sì cospicuo ed attraente monumento dell'arte lombarda del primo quarto del XVI secolo.

[AGNELLI 1897]

A questi risultati giunse presso a poco anche il prof. Paolo Tedeschi il quale, nella visita che fece a Treviso nello scorso agosto, poté meglio osservare quei bassorilievi in gran parte danneggiati dal tempo, e molto più dalle vicende guerresche tanto accanite specialmente nel tempo in cui lo scalpello del Bambaja veniva plasmandole. Da quanto abbiamo detto e riportato non potrebbe rimaner dubbio che il monumento Bua di Treviso sia stato preparato per Franchino Gaffurio. Ecco dunque il Bua, dai cronisti lodigiani appellato Mercurio greco, famoso per le stragi compiute dai suoi Stradiotti nei pressi di Sant'Angelo Lodigiano e di Villanova Sillero, riposare sotto mausoleo di un santo prete, cultore delle muse, fonasco della Cattedrale di Milano. Ironia della sorte!

Ed io mi associo alla chiosa dell'Agnelli e di Sant'Ambrogio e alla loro bella ricostruzione della storia del monumento funebre di Gaffurio, mite studioso, musico e maestro di Cappella, che custodisce le spoglie di un impavido signore della guerra rinascimentale. E nutro anche un po' di invidia, per un tempo in cui i quotidiani popolari si coloravano di tali notizie perché evidentemente venivano considerate di pubblico interesse (ma so già che qualcuno dirà che non avevano molto altro con cui riempire il menabò).

Si sarà apprezzata la forza descrittiva dei *nemici* di Gaffurio, Giovanni Spataro e Bartolomeo Ramis de Pereira, puniti *in æterno* per la loro arroganza. E non sarà sfuggito quel «parti letterarii e musicali» con cui l'articolaista indica la produzione di Gaffurio: nel 1897 i Libroni di Gaffurio non erano forse neanche conosciuti al di fuori della Cattedrale milanese. Ma la fama del maestro, evidentemente, superava le scarse o nulle conoscenze delle sue stesse composizioni.

Oggi siamo abituati a scontrarci con questa *vis polemica* durante le infuocate tribune elettorali alla televisione, o nelle dispute calcistiche, il lunedì mattina al

bar o il venerdì pomeriggio dal barbiere. Non certo per un'opera d'arte, eccezion fatta per le finte ma ben costruite arringhe di esperti d'arte prestati alla televisione (e poi alla politica).

Ad ogni epoca le sue dispute: a ben pensarci, però, si stava meglio prima.

Le edizioni musicali a stampa

Circa l'assenza di Gaffurio dalle edizioni di Petrucci non possiamo che sposare l'idea che essere Maestro di Cappella del Duomo, nel Quattrocento, volesse dire avere un posto di prestigio, certo, che comportava la rinuncia, però, di rendere pubbliche le proprie composizioni, il divieto, insomma, alla stampa. Sappiamo che la stessa cosa succedeva alla Cappella Sistina di Roma, i cui maestri si vedevano segretate le composizioni, pena la scomunica.

Proseguendo nella linea del tempo verso i giorni nostri, dobbiamo attraversare ben 450 anni per imbatterci in una partitura a stampa di musiche gaffuriane.¹⁷²

FINSCHER 1955

Franchinus Gafurius, [*Messe*], ed. Lutz Finscher, *Corpus Mensurabilis Musicae* 10, *Collected Musical Works* 1, Roma: American Institute of Musicology, 1955 (copyright Armen Carapetyan).

La pubblicazione contiene le seguenti messe:

1. *Missa de Carnival*
2. *Missa sexti toni irregularis*

Siamo agli albori dell'approccio musicologico applicato a quel vasto movimento culturale e musicale che va sotto l'etichetta di *Early Music*. Della corsa spasmodica alla riscoperta di musicisti dispersi nella notte del tempo beneficiò anche il musicista lodigiano. Il revisore definisce la musica di Gaffurio

[...] very simple and charming compositions, easy and beautiful to sing, without the gravity and profundity of the genuine flemish art, but serene, lively and of great harmonic splendor.¹⁷³

Il progetto editoriale è ambizioso e prevede l'*opera omnia* di Gaffurio. La *Missa sexti toni irregularis* viene definita *brevis*, «in the rather unusual form of *Gloria, Credo* and *Sanctus*».

La trascrizione in notazione moderna segue i seguenti criteri:

- il tempo C viene reso con «**2**»; i valori ritmici sono dimezzati (la breve è resa come semibreve), ma le battute contengono 4 minime (è preposta l'indicazione $\text{H} = \circ$);

- i segni di battuta sono infrarigo;

¹⁷² Tengo a precisare che nella disamina delle pubblicazioni gaffuriane dal 1955 ad oggi, non ho applicato alcun giudizio selettivo, in altre parole le osservazioni che farò non vogliono creare una *graduatoria* di qualità. Per il solo fatto di diffondere musica, e per di più musica corale, andrebbero premiate. Ogni considerazione è volta a delineare un periodo e il suo corrispondente tipo di approccio editoriale: una sorta di *bigino* di storia della musicologia.

¹⁷³ Dal *Foreword* in FINSCHER 1955.

- le chiavi sono moderne, con la voce di contralto non tenorizzata (con evidente uso sovrabbondante di tagli addizionali), la voce di tenore in chiave di basso;

- le *ligaturæ* non sono indicate;

- le alterazioni editoriali sono poste sulla nota in corpo inferiore.

FINSCHER 1960

Passano cinque anni. Nel 1960 il «Corpus Mensurabilis Musicae» si arricchisce del secondo volume dedicato a Gaffurio:¹⁷⁴

Franchinus Gafurius, [*Messe*], ed. Lutz Finscher, Corpus Mensurabilis Musicae 10, Collected Musical Works 2, Roma: American Institute of Musicology, 1960 (copyright Armen Carapetyan).

La pubblicazione contiene le seguenti messe:

1. *Missa Sexti Toni Irregularis (Kyrie e Agnus Dei)*
2. *Missa Omnipotens genitor*
3. *Missa Sanctæ Catherinæ V. et M. Quarti toni*
4. *Missa De tous biens pleine*
5. *Missa de O clara luce*
6. *Missa (sine nomine)*
7. *Missa brevis primi toni*

Il perché vengano pubblicati in questo volume il *Kyrie* e l'*Agnus Dei* della *Missa sexti toni irregularis* contenuta nel precedente volume è spiegato in una imbarazzante introduzione dal Finscher stesso:

The present foreword must begin with apologies for misprints and other errors in the first fascicle brought about by circumstances beyond the editor's and the General Editor's control. A list of *addenda* and *corrigena* is included in the present fascicles.

Another defect in the first fascicle was the incomplete version of the *Missa sexti toni irregularis* caused partly by the enormous difficulties and delays in obtaining microfilms from some Italian libraries, and partly by a regrettable oversight on the editor's part. The mass appears twice in the Milan manuscript: in Cod 2267 (Librone 3), fol. 154-159 in the version published in fascicle I of our edition, and in Cod. 2268 (Librone 2), fol. 93-100 as complete mass-cycle. This version should have been published in the first place.¹⁷⁵

È comunque vero, a scusante di Finscher, che il Catalogo di Sartori sarà pubblicato solo nel 1957, e Jeppesen, nel suo *Die 3 Gafurius-Kodizes der Fabbrica del Duomo* del 1931, all'elenco del Librone 3, fogli 154v-159r riporta «Gloria, Credo, Sanctus der Missa sexti toni irregularis», e all'elenco del Librone 2, ai fogli 93v-100r «Vollständige, unbenannte Messe» («Messa completa senza titolo»).

I criteri editoriali rimangono gli stessi del precedente volume; nella *Missa Sanctæ Catherinæ*:

- le chiavi di violino per contralto e tenore vengono tenorizzate;

- il tempo \textcircled{O} viene reso con «**3**» e sopra al pentagramma è indicato $\textcircled{O} \text{H} = \textcircled{o}$

¹⁷⁴ Dopo questa pubblicazione, non mi è dato di sapere se la collana del *Corpus Mensurabilis Musicae* si sia ulteriormente arricchita di brani gaffuriani.

¹⁷⁵ Dal *Foreword* in FINSCHER 1960.

- nell'intera messa le alterazioni suggerite dall'editore si contano sulle dita delle due mani, e comunque mai nella cadenza finale. Evidentemente l'interpretazione di Finscher di 'quarto tono' era più indirizzata verso la monodia liturgica piuttosto che alla polifonia quattrocentesca. Per quanto riguarda la *musica ficta*, l'uso delle alterazioni è insufficiente e valgono le considerazioni che farò per le edizioni della AMMM.

La pubblicazione stenta, insomma, in autorevolezza: oltre alle considerazioni già fatte, alcuni errori sono presenti nel testo e nella sua sillabazione (nel primo dei due volumi è riportato «e-ley-son» e non «e-le-i-son») e, infine, l'aspetto grafico non è sempre di aiuto all'esecutore: piccole sono le alterazioni suggerite, troppi i tagli addizionali alle voci centrali.

MUSICA SACRA 1956 e 1958

Fra la prima e la seconda uscita delle *messe* del «Corpus Mensurabilis Musicae», un'attività importantissima andava intanto affermandosi. Di mons. Biella, della Polifonica Ambrosiana e del suo essenziale contributo alla diffusione della musica corale sacra, antica ma anche moderna, parlerò successivamente; è ora interessante dire che nel 1956 il sacerdote rilevava la proprietà del periodico *Musica Sacra*, facendone un mezzo davvero fondamentale per la diffusione della conoscenza e della cultura musicale in ambiente ecclesiastico. Nello stesso anno, nel n. 3 del periodico (maggio/giugno), veniva pubblicato come supplemento musicale il *Sacrum convivium* di Franchino Gaffurio (Librone 1, cc. 72v-73r).

L'impostazione editoriale di questa pubblicazione è perfettamente in linea con l'altezza cronologica nella quale si inseriva, ovvero assoluta mancanza di pretesa filologica o di indagine musicologica: il brano era fra i primi del musicista lodigiano a riemergere alla luce dal buio degli archivi, insieme ad altri di musicisti – come Michel'Angelo Grancini, Bartolomeo Tromboncino e tanti altri – più noti, sì, ma solo a pochi. L'importante era *diffondere* la musica sacra, foraggiare i cori amatoriali, ricreare il repertorio liturgico, ridargli nobiltà dopo la lunga parentesi operistica (che l'aveva per certi versi fagocitata), e se per farlo si abbondava nei segni editoriali (dinamiche, respiri, segni di agogica, legature di frase) ciò era funzionale solo allo scopo di appropriarsi delle armi del nemico: l'*imprinting* editoriale era quello delle case editrici operistiche (Ricordi *in primis*), dove i trascrittori riportavano sulle edizioni in modo del tutto naturale, senza tema di contraddire l'autore, a volte ormai defunto, quella tradizione esecutiva ottocentesca che aveva consolidato universalmente un vero e proprio *tempio della recezione musicale*.

Il formato è l'ottavo, la copiatura è di incisoria, la promozione affidata alla Polifonica Ambrosiana, un vero e proprio 'braccio esecutivo' della rivista e di monsignor Biella.

Nel 1958 un altro brano di Gaffurio è proposto dalla rivista, *O Jesu dulcissime* (Librone 1, cc. 104v-105r). I criteri sono gli stessi.

Oggi queste edizioni fanno storcere il naso un po' a tutti, musicisti e musicologi, ma vanno inserite nel contesto culturale e storico del secondo Dopoguerra.

Ripropongo qui di seguito *O sacrum convivium* nell'edizione del 1956.

"O Sacrum Convivium,"⁽¹⁾
MOTTETTO A 4 VOCI. Franchino GAFFURIO (1451-1522)

Andante molto calmo

Soprano
Contralto
Tenore
Basso

O sa - crum
O sa - crum

con vi - vi - um
con vi - vi - um

in in

quo Chri - stus su -
quo Chri - stus su -

(1) Dell'originale esistente nell'archivio della Cappella del Duomo di Milano.
(2) Le alterazioni poste sopra le note e i segni d'interpretazione sono stati introdotti dal trascrittore.
Proprietà della CASA EDITRICE "MUSICA SACRA", - Milano.
Deposito a norma dei trattati internazionali. C.E. 6005 M.S. Tutti i diritti riservati.

re - co - li - tur me -
re - co - li - tur me -
mi - tur, re - co - li -
mi - tur,

mo - ri - a pas - si - o - nis e - ius,
mo - ri - a pas - si - o - nis e - ius,
- tur pas - si - o - nis e - ius, pas - si - o - nis e - ius,
me - mo - ri - a pas - si - o - nis e - ius,

Un poco mosso e ben ritmato

mens im - ple - tur gra - ti - a, et fu - tu - rae glo - ri - ae
mens im - ple - tur gra - ti - a, et fu - tu - rac glo - ri - ae
mens im - ple - tur gra - ti - a, et fu - tu - rae glo - ri - ae
mens im - ple - tur gra - ti - a, et fu - tu - rae glo - ri - ae

C.E. 6005 M.S.

no - bis pi - gnus da - tur. O quam su - a - vis est,
no - bis pi - gnus da - tur. O quam su - a - vis est,
no - bis pi - gnus da - tur. O quam su - a - vis est,
no - bis pi - gnus da - tur. O quam su - a - vis est,

Do - mi - ne, spi - ri - tus tu - us, spi - ri - tus
Do - mi - ne, spi - ri - tus tu - us, spi - ri - tus
Do - mi - ne, spi - ri - tus tu - us, spi - ri - tus

tu - us. et e - mit - te cac -
tu - us. Ve - ni San - cte Spi - ri - tus et e - mit - te cac -
tu - us. Ve - ni San - cte Spi - ri - tus

C.E. 6005 M.S.

li - tus lu - cis tu - ae ra - di - um. Ca - ro
cae - li. tus lu - cis tu - ae ra - di - um. Ca - ro
li - tus lu - cis tu - ae ra - di - um. Ca - ro
lu - cis tu - ae ra - di - um. Ca - ro

ci - bus sanguis po - tus: manet ta - men Christus to - tus, sub u -
ci - bus sanguis po - tus: manet ta - men Christus to - tus, sub u -
ci - bus sanguis po - tus sub u -
ci - bus sanguis po - tus sub u -

tra - que spe - ci - e, sub u - tra - que spe - ci - e.
tra - que spe - ci - e, sub u - tra - que spe - ci - e.
tra - que spe - ci - e, sub u - tra - que spe - ci - e.
tra - que spe - ci - e, sub u - tra - que spe - ci - e.

C.E. 6005 M.S.

Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense (AMMM)

(BORTONE, FANO, MIGLIAVACCA)

Intanto, si era messa in moto la macchina della Veneranda Fabbrica del Duomo, che dava il via all'integrale delle musiche gaffuriane: nel 1958, a Milano, si teneva a battesimo la collana «Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense» con il primo volume delle messe, seguito con cadenza annuale dagli altri due volumi, tutti nelle trascrizioni di Amerigo Bortone.

Fabio Fano e Luciano Migliavacca, negli stessi anni, pubblicavano rispettivamente i magnificat e i mottetti.

Gli scopi di questo importante progetto editoriale sono esplicitati nel primo volume della serie, in una introduzione di Luciano Migliavacca, dove si dice che

Il primo è quello di prestare agli studiosi un dato concreto, su cui poter esercitare la propria indagine. [...] Se nell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano v'è materia degna d'essere offerta come primizia ai musicologi, quella è senza dubbio la raccolta compiuta dal Gaffurio [...] di musiche proprie e altrui. [...]

Il secondo scopo è quello di offrire, anche, materia viva da tradurre in esecuzione vocale; [...] sarebbe colpa, in un'epoca che si volge al passato con tanto zelo, non solo di contemplazione e di studio, ma di restaurazione e di valorizzazione concreta, non porgere tale invitante esca.

Naturalmente questi due scopi, abbinati, hanno loro stessi fissato le linee maestre della presente edizione: la quale, rappresentando con fedeltà critica la determinazione grafica antica, vuol però rendersi utile ad effetti pratici.¹⁷⁶

Anche nel caso della AMMM, però, la musicologia e il rigore filologico non erano ancora né un'esigenza né tantomeno una *forma mentis*, un solco definito e condiviso nel quale procedere nel proporre, in veste editoriale moderna, la musica antica.

- Le trascrizioni sono tutte in tempo moderno, che con la sua scansione ritmica ravvicinata non tiene conto della *fisiologia* della melodia, calca su accenti fittizi, spezza il *respiro* della linea vocale. Questa pratica, ormai obsoleta,¹⁷⁷ fa perdere di vista la linea melodica nella sua interezza, dando eccessiva importanza alla verticalità della musica, una visione più *armonica* che *polifonica*. Capita molto spesso, ancora oggi, nell'ambito dell'amatorialità (che comunque, soprattutto in Italia, rappresenta la stragrande maggioranza delle società corali) di sentire compagini coristiche, anche di ottima qualità vocale, affrontare le musiche del Quattrocento e del Cinquecento con questa errata impostazione.

- Non sono segnalati i cambi di tempo, là dove il ritmo rimane costante, ma cambia la velocità del *tactus* (da \bigcirc a \emptyset , per intendersi). Nella *Missa Sancte Caterine* l'indicazione compare tre volte, nella terza invocazione del *Kyrie*, nel *Gloria* al verso *Quoniam tu solus sanctus*, nel *Sanctus* all'*Osanna in excelsis*. Come già detto, alla batt. 96 del *Credo* l'indicazione di cambio di tempo a «3» viene solamente resa con l'aggiunta di segni di terzina, senza prenderne in considerazione la sua valenza di segnaletica per la velocità temporale.

¹⁷⁶ BORTONE 1958, pp. III-IV.

¹⁷⁷ Anche se, per dovere di cronaca, devo segnalare che la UTET, ancora nel 1983, nel suo *Dizionario della musica e dei musicisti, Il lessico*, alla voce Notazione dice: «Tra gli studiosi vi sono stati numerosi dibattiti circa il modo di effettuare la riduzione nella trascrizione di questi valori in notazione moderna (nessuno sostiene che bisogna conservare gli antichi valori): il criterio oggi più seguito è quello di ridurre il valore delle figure a metà, per cui una *semibrevis* equivale a una minima».

Quello della scelta del tempo e della mancanza di *tactus* è un problema che inficia più di altro la qualità di questa e di molte altre edizioni di musica corale antica. Si è sempre lasciata la libertà all'esecutore di fare come meglio credeva, senza però mettere dei 'paletti' che aiutassero a *comprendere* e *valorizzare* la linea melodica, indugiando più sulla verticalità, come dicevo poc'anzi, che evidentemente gratifica maggiormente, forse troppo, le aspirazioni uditive dei coristi.¹⁷⁸

- I *color* (nei *motetti missales*) soffrono della stessa omissione di indicazione, e vengono solo tradotti con segni di terzina su tutte le cellule coinvolte, senza le necessarie indicazioni di cambio di *passo* nella velocità d'esecuzione.

- Il revisore sembra aggirarsi incerto nel *mare magnum* della modalità, quasi non avesse gli strumenti per affrontare i contesti cadenzali, o non conoscere certi artifici che rendevano a quell'epoca *scontato* ciò che non era scritto. Un esempio è quando si risolve con la *subfinalis* di tono – per intenderci la nostra sensibile abbassata – nel qual caso il grado sopra la *finalis* dovrebbe essere di semitono. Ecco un esempio, alle batt. 16-17 di *Tu thronus es Salomonis*:

te - - - - - ri - a:
 vel ma - - - te - ri - a:
 nis Ar - te vel ma - te - - - ri - a:
 vel ma - te - - - - ri - - - a:

Migliavacca applica nella sua trascrizione il principio nel caso sopra riportato, ma, stranamente, non poco dopo, alle batt. 37-38:

sin - gu - la - - - - - rem
 mam præ - fers sin - - - gu - la - rem
 fers / Nec in
 præ - - - fers / Nec in
 præ - - - fers / Nec in

¹⁷⁸ Strano che questa considerazione si debba maggiormente addurre ai cori italiani, nella patria del 'bel canto'.

e alle batt. 43-44, che a ben vedere ripropongono sostanzialmente la stessa formula cadenzale:

ris ha - - - - bes pa - - - - rem,
 ha - bes pa - - - - - - - - - - rem,
 bes pa - - - - - - - - - - rem,
 bes pa - - - - - - - - - - rem,

Anche Bortone, nella *Missa Sancte Caterine* non è coerente nell'applicazione del criterio. Si veda solo per esempio *Hac in die*, alle batt. 11-12, nelle quali il curatore della *Missa* non propone il bemolle al *tenor*:

tri - pu - - - - di - a.
 tri - - - pu - di - a.
 et tri - pu - di - - - a. Quam
 et tri - - - - pu - - - - di

Bortone si lascia anche sfuggire qualcuna tra le formule cadenzali più scontate, soprattutto quando l'innalzamento della *subfinalis* è nascosta nelle voci interne. Un esempio su molti è nel *Gloria*, alle batt. 29-30:

ne De - - - us,
 ne De - - - us, A
 De - - - - us, A
 De - - - us, A - - - gnus

ma anche a batt. 12 (A), e in altri brani della *missa*, per esempio in *Hac in die*, batt. 4 (S), *Kyrie*, batt. 38 (A), *Gloria*, batt. 12 (A).

- Altra *questio* è quella della terza nell'accordo finale che, quando c'è, dovrebbe essere sempre maggiore (la terza *piccarda*, che così si chiama perché nel Trecento non si metteva la terza alla fine di un brano, poi i fiamminghi di Picardie l'hanno introdotta, ma solo se innalzata a terza maggiore). I casi non sono molti nei brani qui presi in considerazione, nei *motetti missales*: *Salve decus virginum*, *Tu thronus es Salomonis*, *Salve mater pietatis* (mai nella *Missa Sancte Caterine*). Migliavacca viceversa termina sempre con la terza minore.

- Per finire, l'apparato critico sembra insufficiente a condividere con il lettore/esecutore i problemi che una trascrizione moderna di musica del Quattrocento inevitabilmente pone.

Non è un problema di errori, sempre comunque presenti, anzi inevitabili, in chi pratica l'editoria musicale, bensì di *approccio*. Come dicevo, l'urgenza era di dare ai direttori di coro il materiale per l'esecuzione, non certo di farsi domande o porre dei problemi. Ho avuto modo di evidenziare – relativamente alle musiche riprodotte nel presente testo – quali sono gli elementi critici di queste trascrizioni, senza voler puntare il dito, però, su un'impresa editoriale comunque meritoria che, conoscendo il mercato editoriale musicale, a stento avrà raggiunto il cosiddetto *break-even*, tanto da non beneficiare, in cinquanta anni, di nessuna ristampa.

EDIZIONI CURCI

Negli anni Ottanta del xx sec. la casa editrice milanese vara una collana di «Composizioni polifoniche vocali sacre e profane» che si arricchirà negli anni di cinque raccolte, sotto la curatela di Giovanni Vianini e di Achille Schinelli.

Nel vol. iv della collana, del 1985, insieme ad altri 22 mottetti sacri è proposto *Adoramus te Christe*, a quattro voci, di Franchino Gaffurio (Librone 3, cc. 185v-186r, assente nella catalogazione di Sartori, Jeppesen lo inserisce nelle stesse carte insieme allo *Stabat Mater* inventariato da Sartori), nella trascrizione di Giovanni Vianini, maestro di Cappella della Basilica di San Marco in Milano. Il formato di stampa è il quarto, per il resto valgono le stesse osservazioni fatte per le trascrizioni di *Musica Sacra*.¹⁷⁹

EDIZIONI MUSICALI DISCANTICA

Nel 1985 la casa editrice del negozio milanese pubblica il mottetto *Christe redemptor omnium*, inno per i Vespri 'In nativitate Domini', tratto dal ms. 871 di Montecassino, f. 42. L'importante codice contiene anche l'altro inno *Hostis Herodes*.¹⁸⁰ Si tratta delle uniche testimonianze di musica sacra gaffuriana fuori Milano.

L'edizione è a valori dimezzati (2/2) e con ogni probabilità un tono sopra rispetto l'originale. Per il resto si nota qualche leggera incongruenza nell'uso delle alterazioni.

¹⁷⁹ Su Internet gira una registrazione del brano diretta proprio da Giovanni Vianini. Il tempo è lentissimo, la noia, purtroppo, mortale.

¹⁸⁰ V. JEPPESEN, p. 14.

EDIZIONI CARRARA

Nel 1991 la casa editrice bergamasca vara una collana dedicata al repertorio coristico di tutti i tempi, *Polyphonia*, curata da Marco Rossi. Alcuni dei brani inseriti nei volumetti pubblicati in questa serie sono di Gaffurio. Nel 1999 è pubblicato un *unicum* in una collana diversa, *Academia Choralis*, ma lo stile editoriale sembra lo stesso:

- vol. 02, 1991 **8 Mottetti di musica sacra corale a 4 voci S.C.T.B. a cappella con testo in latino.** Curatori: Luciano Migliavacca, Marco Rossi, Gian Nicola Vessia.
Di **F.G.:** *Imperatrix reginarum*
- vol. 27, 1997 **Florilegium Gaffurianum (a cappella) per coro a 4 voci S.C.T.B. in latino.** Curatori: Luciano Migliavacca, Marco Rossi, Gian Nicola Vessia.
Magnificat Sesti Toni; Bone Jesu, dulcis Christe; Quando venit; Ave Corpus; Stabat Mater.
- vol. 02, 1999 **Academia Choralis - 6 Mottetti polifonici musica sacra corale a voci miste a cappella con testo in latino,** a cura di Marco Rossi.
Di **F.G.:** *O sacrum convivium* a 5 voci, trascrizione di Luciano Migliavacca.
- vol. 50, 2003 **7 Mottetti di musica sacra corale a 4 voci S.C.T.B. a cappella con testo in latino.** Curatori: Luciano Migliavacca, Marco Rossi, Gian Nicola Vessia.
Di **F.G.:** *Discendi in hortum*
- vol. 55, 2004 **11 Mottetti di musica sacra corale a 4 voci S.C.T.B. a cappella con testo in latino.** Curatori: Luciano Migliavacca, Marco Rossi, Gian Nicola Vessia.
Di **F.G.:** *Ave mundi spes Maria*
- vol. 72, 2008 **Sette Mottetti di musica sacra corale a 4 voci S.C.T.B. a cappella con testo in latino.**
Di **F.G.:** *Adoramus te Christe*

Le pubblicazioni di questa collana sono volte soprattutto a proporre al «pubblico corale materiale sempre nuovo e difficilmente recuperabile».¹⁸¹ Altri obiettivi non sembrano porsi né il curatore né i trascrittori. Un esempio è il *Sacrum Convivium* a cinque voci del vol. 2, che Migliavacca ripropone esattamente nella versione in AMMM, tolte le *ligaturæ* e i corsivi editoriali del testo, cambiando qua e là la punteggiatura, aggiungendo due alterazioni (doverose) in cadenza, correggendo una nota nella parte di basso. Ecco la prima pagina del mottetto gaffuriano nella revisione pubblicata da Carrara:

¹⁸¹ Dalla breve presentazione dello stesso curatore in «Academia Choralis», *6 Mottetti polifonici musica sacra corale a voci miste a cappella con testo in latino*, ed. Marco Rossi, Bergamo: Edizioni Carrara, 1997.

O SACRUM CONVIVIUM - Franchino Gaffurio (1451 - 1522)
 (Trascrizione di Luciano Migliavacca)

The image shows a musical score for the piece 'O Sacrum Convivium' by Franchino Gaffurio. The score is arranged for five voices: Cantus, Altus, Tenor I, Tenor II, and Bassus. The lyrics are: 'O sa - crum con - vi - vi - um in quo Chri - stus sú - sa - crum con - vi - vi - um in quo Chri -'. The score is in mensural notation with a common time signature. The Cantus part is mostly rests. The Altus part has the lyrics 'O sa - crum con - vi -'. Tenor I has 'O sa - crum con - vi -'. Tenor II has 'O'. Bassus has 'O sa - crum'. The second system shows the continuation of the lyrics: Cantus 'O sa - crum con -', Altus 'vi - um in quo Chri - stus sú -', Tenor I 'vi - um in', Tenor II 'sa - crum con - vi - vi - um', and Bassus 'con - vi - vi - um in quo Chri -'. At the bottom of the page, it says 'Num. 4444 delle EDIZIONI CARRARA' and the number '3'.

Nel 2007 intanto, la casa editrice bergamasca aveva varato una nuova collana, «Le musiche della Cappella del Duomo di Milano», con la *Missa de Carneval* di Gaffurio, edita da Emanuele Nocco.

L'edizione si presenta con un'autorevole introduzione di Giovanni Acciai. La trascrizione ripropone la notazione mensurale originale, l'indicazione delle battute è suggerita da un leggerissimo filetto a tagliare il rigo superiore di ogni pentagramma. Le voci di contralto e di tenore usano la chiave di violino tenorizzata; le pause sono indicate come nel manoscritto autografo. Tempo e valori delle note sono esattamente come nell'originale manoscritto. L'approccio filologico, insomma, è certamente ben curato. Anzi, la sensazione è che obiettivo della pubblicazione sia più la destinazione musicologica che non l'esecuzione. I cori infatti, nella loro maggior parte sono composti da non professionisti, e non vedo che vantaggio esecutivo possano trarre costoro dalla scrittura mensurale, anzi, potrebbero essere sviati dalla notazione romboidale e dalle pause 'a trattino'. Propongo qui di seguito le prime due pagine del *Credo*.

Credo

1

CANTUS

ALTUS

TENOR

BASSUS

Pa - trem om - ni - po - ten - - tem fa - cto - rem

Pa - trem om - ni - po - ten - - tem fa - cto - rem coe -

fa - cto - rem coe - li

5

coe - li et ter - ræ, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi -

li et ter - ræ, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si -

et ter - ræ, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi -

9

li - um.

Et in u - num Do - mi - num, Je - sum Chri - stum, Fi - li -

bi - li - um.

si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num, Je - sum Chri - stum, Fi - li -

13

an - te om - ni - a sæ - - - -
 um Dei u - ni - ge - ni - tum an - te om - ni - a sæ -
 Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sæ -
 um De - i u - ni - ge - ni - tum

17

cu - la. De - um de De - o,
 cu - la. De - um de De - o,
 cu - la. lu - men de
 De - um De De - o, lu - - - men de

21

De - um ve - rum de De - - - -
 De - um ve - rum de De - - - -
 lu - - - mi - ne,
 lu - mi - ne,

26

o ve - - - ro.
 o ve - ro.
 Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan - ti - a -
 Ge - ni - tum, non fa - ctum, con - sub - stan -

20

Num. 5034 delle EDIZIONI CARRARA

La riscoperta e le esecuzioni moderne - La Polifonica Ambrosiana

Come dicevo, l'epoca della riscoperta musicale ed editoriale di Franchino Gaffurio corrisponde con l'attività della Polifonica Ambrosiana, che nel 1947, nell'immediato Dopoguerra – insieme al risorgere delle grandi tradizioni teatrali milanesi, la Scala, il Piccolo Teatro, al riproporsi delle orchestre della RAI, dei Pomeriggi Musicali, dell'Angelicum – nasceva per volere del suo fondatore, monsignor Giuseppe Biella.

GARZONIO 2001 propone una preziosa cronologia dei concerti dell'importante istituzione coristica, a partire dal 17 novembre 1949, alla Sala dei concerti dell'Istituto dei ciechi, sotto la direzione del suo fondatore, fino al 15 luglio 2000, nella piazza Comunale di Golferenzo, diretta dal maestro Riccardo Ceni.

Qui di seguito propongo la traccia che la musica di Gaffurio ha lasciato nell'attività dell'importante istituzione.

1952 25 gennaio - Milano, Sala dei concerti dell'Istituto dei ciechi

Concerto di musiche del Periodo d'oro musicale milanese. Una visita al Duomo e alla corte degli Sforza

Musiche di Josquin Des Prez, Gaspar van Weerbeke, Giovanni Battista Zesso, Alexander Demophon, Dionigi da Piacenza, Filippo de Lurano, Bartolomeo Tromboncino, Innocentius Dammonis, **FG** (*Gloria* dalla *Missae Trium vocum*, *Quoniam* dalla *Missae Montana*), Francesco Spinacino, Joannambrosio Dalza Milanese, Heinrich Isaac, Marchetto Cara, Ludovico Milanese, Il Cariteo (propriamente Benedetto Gareth).

Direttore Giuseppe Biella

- 6 novembre - Milano, Sala dei concerti dell'Istituto dei ciechi

Concerto di musiche del tempo di Leonardo da Vinci

Musiche di **FG** (non sono specificati i titoli), Gaspar van Weerbeke, Joannambrosio Dalza Milanese, Dionigi da Piacenza, Giovanni Battista Zesso, Josquin Des Prez, Loyset Compère.

Direttore Giuseppe Biella

1954 10 dicembre – Milano, Sala delle Colonne del Museo della Scienza e della Tecnica

Musiche medievali e rinascimentali italiane

Responsori, laudi, tropi, Bartolomeo Tromboncino, Girolamo Cavazzoni, **FG** (*Kyrie* e *Agnus Dei* dalla *Missae de Carnival*), Giovanni Pierluigi da Palestrina, Joannambrosio Dalza Milanese, Santino Garsi da Pama, Vincenzo Galilei, Francesco Landino, Ludovico Milanese, Adriano Banchieri, Marchetto Cara, Josquin Des Prez, Orlando di Lasso.

Direttore Giuseppe Biella

1955 5 aprile – Milano, Sala Barozzi dell'Istituto dei ciechi

Musiche religiose antiche e moderne

Canto ambrosiano, musiche di **FG** (*O sacrum convivium*), Giovanni Giacomo Arrigoni, Lorenzo Perosi, Luciano Migliavacca, Luciano Chailly, Girolamo Cavazzoni, Luzzasco Luzzaschi, Alberto Soresina, Evaristo Felice Dall'Abaco.

Direttore Giuseppe Biella

- 10 novembre – Milano, Sala Barozzi
Le antiche città musicali italiane. Milano
 Canto ambrosiano, musiche di Matteo da Perugia, Gaspar van Weerbeke, **FG** (*O sacrum convivium*), Francesco da Milano, Ludovico Milanese, Josquin Des Prez, Vincenzo Ruffo, Michel'Angelo Grancini, Andrea Cima, Vincenzo Pellegrini, Giovanni Antonio Grossi.
 Direttore Giuseppe Biella

- 1956** 9 novembre – Milano, Sala Barozzi
La Messa nella storia della musica (primo concerto)
 Canti di anonimi, musiche di Guillaume de Machaut, Guillaume Dufay, **FG** (*Sanctus* dalla *Messa trombetta*), Giovanni Pierluigi da Palestrina, Michel'Angelo Grancini, Giovanni Battista Pergolesi, Gioachino Rossini, Lorenzo Perosi.
 Direttore Giuseppe Biella

- 1957** 6 luglio – Parigi, Palais de Chaillot
 III Congresso Internazionale di musica sacra
 Musiche di **FG** (non sono specificati i titoli), Vincenzo Ruffo, Claudio Monteverdi, Michel'Angelo Grancini, Giovanni Battista Pergolesi, Lorenzo Perosi, Bruno Bettinelli, Luciano Chailly.
 Direttore Giuseppe Biella

- 1958** 6 marzo – Milano, Sala Barozzi
Il Rinascimento musicale. Il Quattrocento
 Musiche di Guillaume Dufay, Gilles Binchois, Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht, Heinrich Isaac, Josquin Des Prez, **FG** (*O Jesu dulcissime, Quoniam* dalla *Missa montana*), Bartolomeo Tromboncino, Giovan Battista Zesso, Dionigi da Piacenza, Anonimo, Michele Pesenti.
 Direttore Giuseppe Biella

- 9 dicembre – Milano, Sala Barozzi
L'antico canto della chiesa ambrosiana. La vita musicale milanese dalla fondazione della Cappella del Duomo (1395) al Rinascimento
 Canto ambrosiano, musiche di Matteo da Perugia, **FG** (*O sacrum convivium, Gloria* dalla *Missa trium vocum*), Gaspar van Weerbeke, Josquin Des Prez, Joannambrosio Dalza, Francesco da Milano, Ludovico Milanese, Loyset Compère, Cesare Negri, Giovanni Giacomo Gastoldi.
 Direttore Giuseppe Biella

- 1961** 2 febbraio – Milano, Pinacoteca di Brera
Franchino Gaffurio, Missa de Carnival
 Musiche di **FG** (*Missa de Carnival*), Giles Binchois, Johannes Ockeghem, Josquin Des Prez, English Dompe, Tilman Susato, Franciscus veneto, Johannes Brochus, Michele Pesenti
 Direttore Giuseppe Biella

- 21 giugno – Milano, Basilica di Sant’Ambrogio, Atrio di Ansperto
I concerto. La Chiesa milanese. Il suo canto i suoi musicisti
Canto ambrosiano, musiche di Matteo da Perugia, **FG** (*Missa de Carnival*), Michel’Angelo Grancini, Giovanni Battista Sammartini.
Direttore Giuseppe Biella

- 16 settembre – Perugia, Chiesa di Sant’Agostino
XVI Sagra Musicale Umbra
Musiche di anonimo, Matteo da Perugia, Luciano Chailly, **FG** (*Missa de Carnival*)
Direttore Giuseppe Biella

- 1° novembre – Mantova, Salone Mantagnesco del Convento di San Francesco
Mostra di Andrea Mantegna, Mantova, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento
Musiche sacre e profane del tempo di Andrea Mantegna
Musiche di **FG** (*Missa de Carnival*), Marchetto Cara, Bartolomeo Tromboncino, Alessandro Mantovano, Alessandro Demophon, Michele Pesenti.
Direttore Giuseppe Biella

- 9 novembre – Milano, Pinacoteca di Brera
Musiche di anonimo, Guillaume Dufay, **FG** (*Kyrie* da *Messa a 4 voci*), Bartolomeo Tromboncino, Marchetto Cara, Alessandro Demophon, Michele Pesenti, Giorgio Federico Ghedini
Direttore Giuseppe Biella

- 29 novembre – Milano, Sala Barozzi
Musiche del Rinascimento e del Seicento italiano
Musiche di **FG** (*Kyrie, Sanctus, Agnus Dei* dalla *Missa de Carnival*), Francesco da Milano, Alessandro Demophon, Michele Pesenti, Adriano Banchieri, Orlando di Lasso, Giacomo Carissimi
Direttore Giuseppe Biella

- 2 dicembre – Milano, Istituto don Luigi Palazzolo
Concerto di musiche del Rinascimento e del Seicento italiano offerto ad ammalati ed ospiti nel teatro dell’Istituto della Congegazione mariana dei professionisti di San Fedele. Sezione ospedaliera.
Musiche di **FG** (*Kyrie, Sanctus, Agnus Dei* dalla *Missa de Carnival*), Bartolomeo Tromboncino, Marchetto Cara, Michele Pesenti, Adriano Banchieri, Orlando di Lasso, Giacomo Carissimi.
Direttore Giuseppe Biella

- 5 dicembre – Milano, Santa Maria alla Fontana
Concerto di musiche del Rinascimento e del Seicento italiano
Musiche di **FG** (*Kyrie, Sanctus, Agnus Dei* dalla *Missa de Carnival*), Francesco da Milano, Alessandro Demophon, Michele Pesenti, Adriano Banchieri, Orlando di Lasso, Giacomo Carissimi.
Direttore Giuseppe Biella

- 1962** 23 maggio – Milano, Palazzo Sormani, Sala del Grechetto
 Musiche di **FG** (*Missa de Carnival*), Marchetto Cara, Bartolomeo Tromboncino, Alessandro Mantovano, Alessandro Demophon, Ignoto, Michele Pesenti.
 Direttore Giuseppe Biella
- 1963** 21 maggio – Lodi, Aula Magna del Liceo Pietro Verri
 Amici della musica di Lodi – X anno musicale
Concerto di chiusura della stagione (73° dalla fondazione)
 Musiche di **FG** (*Kyrie, Agnus Dei* dalla *Missa de Carnival*), Francesco Landino, Marchetto Cara, Girolamo Frescobaldi, Claudio Monteverdi, Giacomo Carissimi
 Direttore Giuseppe Biella
- 23 maggio – Lucca, Cattedrale di san Martino
 I Saga musicale lucchese
 Laudi medievali, musiche di **FG** (*Kyrie, Agnus Dei* dalla *Missa de Carnival*), Giovanni Pierluigi da Palestrina, Andrea Gabrieli, Claudio Monteverdi, Giacomo Carissimi.
 Direttore Giuseppe Biella
- 29 maggio – Milano, Palazzo di Brera, Salone napoleonico
Antiche musiche italiane
 Canto ambrosiano, Laudi medievali, Musiche di Francesco Landino, Fabrizio Scaroto de Sermoneta, Santino Garsi da Parma, Gian Giacomo Gastoldi, Luc Marenzio, **FG** (*Kyrie, Agnus Dei* dalla *Missa de Carnival*), Andrea Gabrieli, Giovanni Pierluigi da Palstrina, Michel'Angelo Grancini, Claudio Monteverdi.
 Direttore Giuseppe Biella
- 8 e 9 luglio – Milano, Basilica di Sant'Ambrogio, Atrio di Ansperto
 Ente manifestazioni milanesi
 Laudi, musiche di **FG** (*Kyrie, Agnus Dei* dalla *Missa de Carnival*), Girolamo Frescobaldi, Claudio Monteverdi, Michel'Angelo Grancini, Antonio Vivaldi, Giorgio Federico Ghedini.
 Direttore Giuseppe Biella
- 8 ottobre – Monza, Duomo
 Concerto di collaudo del nuovo organo del Duomo
 Musiche di Girolamo Frescobaldi, **FG** (*Kyrie, Agnus Dei* dalla *Missa de Carnival*), Johann Sebastian Bach, Alessandro Scarlatti, Miquel Lopez, Nicolas Louis Clérambault, César Franck
 Direttore Giuseppe Biella
- 1964** 9 marzo – Trieste, Teatro Comunale
Planctus Mariæ, musiche di **FG** (*Kyrie, Gloria* dalla *Missa de Carnival*), Giacomo Carissimi
 Direttore Giuseppe Biella

- 19 aprile, Cremona, Società dei Concerti
Musiche di anonimo, **FG** (*Kyrie, Credo, Agnus Dei* dalla *Missa de Carnival*),
Andrea Gabrieli, Claudio Monteverdi, Giacomo Carissimi.
Direttore Giuseppe Biella

- 23 aprile – Monreale Basilica di Santa Maria La Nuova
Musiche di **FG** (*Missa de Carnival*), Andrea Gabrieli, Claudio Monteverdi,
Giovanni Gabrieli.
Direttore Giuseppe Biella

- 10 settembre – Certosa di Pavia
Arte alla Certosa di Pavia
Musiche di Ignoto, Musiche di **FG** (*Kyrie, Credo, Agnus Dei* dalla *Missa de Carnival*), Giacomo Carissimi.
Direttore Giuseppe Biella

- 4 ottobre – Lecco, Cinema-Teatro Impero
Musiche di **FG** (*Kyrie, Agnus Dei* dalla *Missa de Carnival*), Antonio Vivaldi,
Claudio Monteverdi.
Direttori Giuseppe Biella e Gianfranco Spinelli

- 1965** 20 gennaio – Milano, Sala Puccini del Conservatorio
A.Gi.Mus. Stagione 1965, Primo Concerto
L'espressione musicale sacra e profana dal Medioevo al Rinascimento
Tropi e discanti, laudi, musiche di Ignoto, Marchetto Cara, Adriano Banchieri,
FG (*Kyrie, Agnus Dei* dalla *Missa de Carnival*), Giovanni Pierluigi da
Palestrina, Joannambrosio Dalza, Santino Garsi da Parma, Vincenzo Galilei,
Francesco Landino, Bartolomeo Tromboncino, Ludovico Milanese, Andrea
Gabrieli.
Direttore Giuseppe Biella

- 1966** 19 giugno – Seveso, Seminario Arcivescovile di san Pietro Martire
Concerto in onore di Sua Eminenza Rev.ma Cardinale Carlo Confalonieri
Musiche di **FG** (*Kyrie, Agnus Dei* dalla *Missa de Carnival*), Giovanni Pierluigi
da Palestrina, Giorgio Federico Ghedini, Antonio Vivaldi, Georg Friederich
Händel, Benedetto Marcello.
Direttore Giuseppe Biella

- 1966** 4 e 5 luglio – Milano, Castello Sforzesco, Cortile della Rocchetta
Ente manifestazioni milanesi. Estate d'arte 1966
Musiche al Castello Sforzesco nel Rinascimento e nel Settecento
Musiche di **FG** (*Kyrie, Agnus Dei* da una Messa a 4 voci [forse la *Carnival*]),
Josquin Des Prez, Joannambrosio Dalza, Ludovico Milanese, Orlando di Lasso,
Francesco da Milano, Marchetto Cara, Giovanni Battista Sammartini, Claudio
Monteverdi
Direttore Giuseppe Biella

- 3 novembre – Milano, Sala Barozzi

La musica alla corte di Mantova nei secoli xv e xvi

Musiche di **FG** (*Sanctus* dalla *Messa Trombetta*), Josquin Des Prez, Girolamo Cavazzoni, Filippo da Lurano, Giovanni Battista Zesso, Marchetto Cara, Marco da Gagliano, Costanzo Antegnati, Jachet de Mantua, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Loyset Compère, Bartolomeo Tromboncino, Giovanni Giacomo Gastoldi, Michele Pesenti.

Direttore Giuseppe Biella

L'8 novembre 1967, alla Piccola Scala di Milano – secondo il resoconto di GARZONIO 2001 – si tiene l'ultimo concerto della Polifonica Ambrosiana sotto la direzione di Giuseppe Biella, con un programma di musiche medievali.

Il 6 dicembre successivo, sempre alla Piccola Scala, Gianfranco Spinelli dirige la compagine coristica con un *Concerto di musiche prerinascimentali*: Gaffurio non è presente. Il 20 dicembre, ancora alla Piccola Scala, la Polifonica ambrosiana diretta da Spinelli esegue un *Concerto commemorativo di monsignor Giuseppe Biella*:

Per ricordare don Giuseppe, la sera del 20 dicembre 1967 la Polifonica Ambrosiana fa «riascoltare [...] alcune musiche da lui predilette»: così recita il programma di sala del concerto (se ne è consultata una copia custodita presso l'archivio privato Biella-Spinelli). I cantori di don Biella eseguono: *Magnificemus Christum Regem* (canto ambrosiano antifonato), *De la crudel morte de Christo* (lauda cortonese), *Ave Maria* di Bartolomeo Tromboncino, *De Profundis clamavi* di Andrea Gabrieli, *Alma Redemptoris Mater* di Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Exultent cœli* di Claudio Monteverdi, *Agnus Dei* di Michel'Angelo Grancini, *Antifona per Luisa* di Giorgio Federico Ghedini.¹⁸²

Anche dalla scaletta di quel concerto, composta di «musiche da lui predilette» manca Gaffurio. Eppure, a ben guardare, risulta che il musicista lodigiano gode di ben 32 apparizioni su un totale di 209 concerti. Da quel 17 novembre 1949, data della prima uscita della Polifonica Ambrosiana al primo concerto in cui è proposto Gaffurio, il 25 gennaio 1952 – che si deve quindi considerare come la prima esecuzione pubblica concertistica in era moderna del compositore – sono eseguiti otto concerti. Fra i restanti 201 concerti, si contano ben 53 concerti della Polifonica non diretti da Biella, oppure solo strumentali (d'organo, orchestrali, diretti e non diretti dal sacerdote).¹⁸³ Rimangono 148 concerti, dei quali, come ho già detto, ben 32 con musiche gaffuriane: una media di più di un concerto ogni 5.

Dati alla mano, risulta difficile non considerare Gaffurio fra i compositori prediletti da Biella. Il sacerdote è ricordato, è vero, come grande appassionato della musica del Seicento, Michel'Angelo Grancini e Monteverdi su tutti. Ma non va dimenticato che nel 1950 non erano ancora state pubblicate le musiche di Gaffurio, e che evidentemente il direttore della Polifonica aveva trascritto le musiche per i concerti consultando direttamente i Libroni in Duomo o, al massimo, i microfilm da quelli tratti in occasione del loro ultimo restauro, alla

¹⁸² GARZONIO 1997, p. 15.

¹⁸³ Le stagioni concertistiche della Polifonica Ambrosiana ospitavano artisti di tutto riguardo: fra i tanti, nel periodo qui preso in considerazione, ricordo Renato Fait, Bedrick Janaček, Carla Weber Bianchi, Hugh Giles, Luigi Ferdinando Tagliavini e, ovviamente, Gianfranco Spinelli, che accompagnava anche con le tastiere le *performances* della compagine corale. E non mi soffermo qui a elencare i solisti vocali e gli altri strumentisti che collaboravano con Biella, per i quali rimando a GARZONIO 1997 e 2001.

metà degli Cinquanta dello scorso secolo. Come si può evincere dall'elenco qui sopra riportato, assieme al Lodigiano figurano i grandi nomi della musica del Quattrocento: Bartolomeo Tromboncino, Ludovico Milanese, Weerbeke, Compère, Binchois, Matteo da Perugia, Josquin, Dufay. Fra costoro, continueranno a essere presenti nelle scalette concertistiche della Polifonica soprattutto questi ultimi due. Gaffurio, invece, dovrà aspettare il 4 settembre 1972, a Sion Chiesa di Valère, nell'ambito del 3° Congresso internazionale di musica sacra a Berna, quando sarà riproposto, dirigendo Gianfranco Spinelli, il *Sanctus* della *Missà Trombetta*. Poi fino alla chiusura del primo ciclo della Polifonica, nel 1980, Gaffurio torna a riposare fra le pagine dei suoi Libroni.

Riassumendo, i titoli portati in concerto da monsignor Biella sono:

- *Missà de Carnival*
- *Gloria* dalla *Missà Trium vocum*
- *Quoniam* dalla *Missà Montana*
- *O sacrum convivium*
- *Sanctus* dalla *Messa trombetta*
- *O Jesu dulcissime*
- *Kyrie* e *Agnus Dei* da una Messa a 4 voci

Nell'Archivio della Polifonica Ambrosiana, oggi custodito presso il Dipartimento di Musicologia dell'Università Statale di Milano, i brani di Gaffurio presenti sono:

Sc 019/3 ¹⁸⁴		<i>Missà de Carnival</i>
Sc 014/3	B 1	<i>Missà Trium Vocum</i>
Sc 012/	B 1-2-3-5	<i>O Jesu dulcissime</i>
Sc 014/4	B 1-3	<i>Omnipotens Aeterne Deus</i>
Sc 012/	B 2-5 2-2	<i>O sacrum convivium</i>
Sc 014/3	B 1	<i>Quoniam</i> (dal <i>Gloria</i> della <i>Missà Montana</i>)
Sc 014/3	B 1-4	<i>Salve decus genitoris</i>
Sc 014/3	B 2-1	<i>Sanctus</i> (dalla <i>Missà Trombetta</i>)
Sc 080	B 2	<i>Sanctus</i>

Trattasi di manoscritti, su fogli pentagrammati, delle parti (coro uomini, TB e coro donne, SA). La trascrizione prevede tempo moderno (4/4 ecc.), le tonalità originali sono alterate per adeguarle al coro di voci dispari (SATB, circa una terza sopra). Ogni parte si presenta in più set.

Don Biella non aveva finalità editoriali, doveva *solo* dare ai cantori le parti per l'esecuzione. E facendo un raffronto fra i due elenchi precedenti, si deduce che non fece mai in tempo a studiare, o forse solo ad eseguire i seguenti brani:

- la *Missà trium vocum* integrale;
- il mottetto *Salve decus genitoris* (che verrà però riproposto dalla Nuova Polifonica Ambrosiana, direttore Marco Brunamonti, v. qui di seguito);
- il mottetto *Omnipotens Aeterne Deus*;
- il *Sanctus* della scatola 080.

¹⁸⁴ Sc = scatola, B = busta. Ringrazio vivamente il prof. Claudio Toscani, docente dell'Università Statale di Milano, per la gentile collaborazione.

Il nuovo corso della Nuova Polifonica Ambrosiana, nata proprio nel 1980, vede Gaffurio presente nei seguenti concerti:

1982 1° dicembre – Milano, Auditorium San Fedele

Musiche del tempo di Leonardo

Musiche di **FG** (*O sacrum convivium, Salve decus genitoris*), Josquin Des Prez, Bartolomeo Tromboncino, Ludovico Milanese, Juan del Encina,

Direttore Marco Brunamonti

1988 4 dicembre - Milano, Auditorium San Fedele

Le antiche città musicali. Milano crocevia d'Europa. Musiche dal XII al XVI secolo.

Laudi spirituali, musiche di anonimo, Francesco Landino, Josquin Des Prez, Guillaume Dufay, **FG** (*O sacrum convivium, Sanctus* dalla *Messa Trombetta*), Ludovico Milanese, Bartolomeo Tromboncino, Marchetto Cara, Giovanni Giacomo Gastoldi, Orazio Vecchi

Direttore Herbert Handt

1989 13 aprile – Seoul (Corea), Concert Hall, Seoul Arts Center

Le antiche città musicali. Milano crocevia d'Europa. Musiche dal XII al XVI secolo

Musiche di anonimo, Francesco Landino, Josquin Des Prez, Guillaume Dufay, **FG** (*O sacrum convivium, Sanctus* dalla *Messa Trombetta*), Ludovico Milanese, Bartolomeo Tromboncino, Marchetto Cara, Giovanni Giacomo Gastoldi, Orazio Vecchi

Direttore Herbert Handt

1989 21 giugno - Milano, Auditorium San Fedele

Milano crocevia d'Europa. Musiche dal XII al XVI secolo

Musiche di anonimo, Rambaut de Vaqueiras, Francesco Landino, Josquin Des Prez, Guillaume Dufay, **FG** (*O sacrum convivium, Sanctus* dalla *Messa Trombetta*), Ludovico Milanese, Bartolomeo Tromboncino, Marchetto Cara, Giovanni Giacomo Gastoldi, Orazio Vecchi

Direttore Herbert Handt

1994 22 maggio – Mantova, Chiesa di santa Maria del Gradaro

Il canto delle pietre, anno VII

La figura del musicista. Franchino Gaffurio

Missa de Carnival, O sacrum convivium, Salve decus genitoris, Magnificat sexti toni, Gaude mater luminis – Te honorant superi, Virgo Dei digna, Stabat Mater, Quando venit ergo – Ave corpus, O Jesu dulcissime, Magnum nomen domini, Missa Trombetta

Direttore Riccardo Doni

- 22 settembre – Como, Basilica di san Fedele

Musica sacra nella Milano degli Sforza

Missa de Carnival, O sacrum convivium, Salve decus genitoris, Magnificat sexti toni, Gaude mater luminis – Te honorant superi, Virgo Dei digna, Stabat Mater, Quando venit ergo – Ave corpus, O Jesu dulcissime, Magnum nomen domini, Missa Trombetta

Direttore Riccardo Doni

- 24 settembre – Praga, kostel Nanebevzetí P. Marie a sv. Karla Velikého

Franchini Gaffurio Lombardsky skladatel a teoretik
Missa de Carnival, O sacrum convivium, Salve decus genitoris, Magnificat sexti toni, Gaude mater luminis – Te honorant superi, Virgo Dei digna, Stabat Mater, Quando venit ergo – Ave corpus, O Jesu dulcissime, Magnum nomen domini, Missa Trombetta
Direttore Riccardo Doni

1995 3 ottobre – Milano, Chiesa di sant'Antonio abate
I maestri di cappella del Duomo di Milano. Michel'Angelo Grancini, Franchino Gaffurio
FG. (*Missa de Carnival, O sacrum convivium, O Jesu dulcissime, Virgo Dei digna, Magnificat, Stabat Mater, Gaude mater luminis – Te honorant superi, Salve decus genitoris, Missa Trombetta*)
Direttore Riccardo Doni

1998 4 giugno – Monza, Teatrino della Villa Reale
Concerto in ricordo di Umberto Rossi organizzato dall'Associazione ex allievi Liceo Zucchi
Musiche di **FG** (*O Jesu dulcissime*), Vincenzo Ruffo, Michel'Angelo Grancini, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Wolfgang Amadeus Mozart, Josquin Des Prez, Orazio Vecchi, Baldassarre Donato, Adriano Banchieri, Giovanni Giacomo Gastoldi.
Direttore Giovanni Primavesi

- 19 giugno – Chiesa di Santa Maria della Passione
Le antiche città musicali. La cappella del Duomo di Milano tra Rinascimento e Barocco
Musiche di Giovanni Paolo Cima, **FG** (*O Jesu dulcissime, Salve mater salvatoris*), Cesare Borgo, Josquin Des Prez, Vincenzo Pellegrini, Vincenzo Ruffo, Michel'Angelo Grancini.
Direttore Giovanni Primavesi

- 24 ottobre – Seregno, Chiesa collegiata di san Giuseppe
Musicisti della Cappella del Duomo di Milano riscoperti e valorizzati da monsignor Giuseppe Biella
Musiche di Giovanni Maria Trabaci, **FG** (*O Jesu dulcissime, Salve mater Salvatoris*), Giovanni Paolo Cima, Bernardo Pasquini, Vincenzo Pellegrini, Josquin Des Prez, Girolamo Frescobaldi, Michel'Angelo Grancini, Vincenzo Ruffo.
Direttore Giovanni Primavesi

- 13 novembre – Milano, Castello Sforzesco, Sala della balla
Le antiche città musicali. Milano. Musicisti alla corte degli Sforza.
Musiche di anonimo, **FG** (*Salve decus genitoris*), Ludovico Milanese, Juan Pons, Josquin Des Prez, Domenico di Piacenza, Juan del Encina, Joannambrosio Dalza Milanese.
Direttore Giovanni Primavesi

Solo 12 apparizioni gaffuriane, in 18 anni, e nonostante il repertorio del musicista si sia intanto arricchito di molti nuovi titoli, grazie alle edizioni disponibili, mi sembra che su circa 175 concerti sia una media piuttosto bassa.

Oltre a Biella, sono quattro i direttori che approcciandosi al complesso milanese, decidono di eseguire musiche di Gaffurio: Marco Brunamonti sembra occasionale, più incuriositi dal compositore Herbert Handt e Giovanni

Primavesi, decisamente sull'autore Riccardo Doni che – unico nella storia delle due compagini milanesi – gli dedica concerti monografici.

GARZONIO 2001 si ferma all'anno 2000. Da lì in poi, spulciando su Internet il nome di Gaffurio è presente ben poco, nei repertori coristici, nei programmi di sala e nelle scalette dei concerti, nelle rassegne corali. Forse, però, è presente nelle liturgie importanti, come in quelle nella Basilica milanese, ad opera della stessa Cappella del Duomo.

Conclusione

Gaffurio non è un musicista facile, la sua poetica musicale si pone, come abbiamo già detto, fra l'effervescenza fiamminga e la composta sacralità di un Palestrina o di un Victoria; le sue melodie, però, non appaiono immediatamente distinguibili, come invece risultano quelle dei maestri rinascimentali. L'orizzontalità di Gaffurio è appena accennata, piccole cellule melodiche, spesso ripetute su ritmi diversi, senza particolari intenzioni espressive, come se al compositore non interessasse molto 'stupire'. Si muove con timidezza, la melodia di Gaffurio, per intervalli minimi. L'intelligenza si applica ai dettagli, nel *nunc* del dominio delle parti vocali e della loro condotta, meravigliandosi ogni volta del 'suono' che si crea.

La musica di Gaffurio non riempie l'anima, al contrario la svuota per renderla più disponibile al soffio dello Spirito, che ha bisogno del vuoto, del silenzio, per farsi avvertire. La musica di Gaffurio chiede alla coscienza di genuflettersi davanti al mistero, è, insomma, pura preghiera e questo, monsignor Biella lo sapeva molto bene.

Riccardo Doni ha eseguito i concerti monografici dedicati al maestro Lodigiano in quattro chiese. Forse questa è la risposta al perché Gaffurio non riesce ad emergere al pari di Josquin e di Dufay. Come il canto liturgico monodico, la sua polifonia difficilmente rende nelle sale da concerto, la sua musica nasce e muore fra le navate delle cattedrali, e a chi l'apprezza, spesso, sono familiari quei luoghi.

Bibliografia

SANT'AMBROGIO 1897/A

DIEGO SANT'AMBROGIO, *Un monumento funerario pavese del 1522 a Santa Maria Maggiore di Treviso*, «Lega Lombarda. Giornale politico quotidiano», n. 160 (27-28 giugno 1897).

SANT'AMBROGIO 1897/B

DIEGO SANT'AMBROGIO, [lettera al direttore], «La Lombardia», n. 184 (7 luglio 1897).

SANT'AMBROGIO 1897/C

DIEGO SANT'AMBROGIO, «Lega Lombarda. Giornale politico quotidiano», s.n. (17-18 agosto 1897).

AGNELLI 1897

GIOVANNI AGNELLI, *Del sarcofago di Franchino Gaffurio*, «Archivio storico per la città e comuni del circondario di Lodi», ser. ii, xvi (set. 1897), pp. 97-119.

CESARI 1922

G. CESARI, *Musica e musicisti alla Corte Sforzesca*, «Rivista musicale italiana», Anno XXIX, fasc. 1°, Torino: Fratelli Bocca Editori, 1922.

JEPPESEN 1931

KNUD JEPPESEN, *Die 3 Gaffurius-Kodizes der Fabbrica del Duomo, Milano*, «Acta musicologica», 16, III, 1931.

CARETTA 1951

ALESSANDRO CARETTA, LUIGI CREMASCOLI, LUIGI SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, Lodi: Edizioni dell'Archivio Storico Lodigiano, 1951.

SARTORI 1953

CLAUDIO SARTORI, *Il quarto codice di Gaffurio non è del tutto scomparso*, estratto da «Collectanea Historiæ musicæ», vol. 1, Firenze: Leo S. Olschki, 1953.

SARTORI 1956

CLAUDIO SARTORI, *Matteo da Perugia e Bertrand Feragut i due primi Maestri di Cappella del Duomo di Milano*, «Acta musicologica», 28, I, 1956, pp. 12-27.

SARTORI 1957

CLAUDIO SARTORI, *La cappella musicale del Duomo di Milano, Catalogo delle musiche dell'archivio*, Milano: Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 1957.

BARBLAN 1961

GUGLIELMO BARBLAN, *Vita musicale alla corte Sforzesca*, «Storia di Milano», vol. 9, 1961, pp. 787-852.

SARTORI 1961

CLAUDIO SARTORI, *La cappella del duomo dalle origini a Franchino Gaffurio*, «Storia di Milano», vol. 9, 1961, pp. 723-748

NOBLITT 1963

THOMAS LEE NOBLITT, *The motetti missales of the late fifteenth century*, Ph.D. Austin: The University of Texas at Austin, 1963.

NOBLITT 1968

THOMAS LEE NOBLITT, *The Ambrosian Motetti missales Repertory*, «Musica Disciplina», vol. XXII, 1968, pp. 77-103

NOBLE 1985

MARTIN JUST AND JEREMY NOBLE, *The function of Josquin's motets*, «Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis», XXXV [Proceedings of the Josquin Symposium, Cologne, 11-15 July 1984] 1985, pp. 9-31.

WARD 1986

LYNN HALPERN WARD, *The 'Motetti missales' Repertory Reconsidered*, «Journal of the American Musicological Society», vol. XXXIX, n. 3, 1986, pp. 491-523.

MACEY 1996

PATRICK MACEY, *Galeazzo Maria Sforza and musical patronage in Milan: Compère, Weerbeke and Josquin*, «Early music history», xv (1996), p. 147-212.

MERKLEY 1999

PAUL A. MERKLEY & LORA L.M. MERKLEY, «The Libroni, the Motetti Missales, and Polyphonic Mass Movements», cap. 9 da *Music and patronage in the Sforza court*, Turnhout: Brepols, 1999, pp. 321-357.

GARZONIO, 1997

IDA GARZONIO, RAFFAELLA VALSECCHI, *La Polifonica Ambrosiana – La Nuova Polifonica Ambrosiana (1947-1997) Cinquant'anni di fedeltà alla musica*, a cura della Nuova Polifonica Ambrosiana, 1997.

GARZONIO, 2001

IDA GARZONIO, RAFFAELLA VALSECCHI, *La Polifonica Ambrosiana – La Nuova Polifonica Ambrosiana (1947-2000)*, a cura della Nuova Polifonica Ambrosiana, 2001.

DAOLMI 2010

DAVIDE DAOLMI, *L'invenzione del sangue - Il contributo della polifonia alla formazione del ducato sforzesco*,

Riproduzioni anastatiche

LIBRONE 1 1987

Renaissance Music in Facsimile, vol. 12a, Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione musicale, Librone 1 (*olim* 2269), Introduction by Howard Mayer Brown, New York & London: Garland Publishing, Inc., 1987.

LIBRONE 2 1987

Renaissance Music in Facsimile, vol. 12b, Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione musicale, Librone 2 (*olim* 2268), New York & London: Garland Publishing, Inc., 1987.

LIBRONE 3 1987

Renaissance Music in Facsimile, vol. 12c, Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione musicale, Librone 2 (*olim* 2267), New York & London: Garland Publishing, Inc., 1987.

LIBRONE 4 1968

Liber Capelle ecclesie maioris: Quarto codice di Gaffurio, ed. Angelo Ciceri e Luciano Migliavacca, Milano: Archivium musices metropolitanum mediolanense 16, 1968.

Musiche a stampa

FINSCHER 1955

- 1955** [*Messe*], ed. Lutz Finscher, Corpus Mensurabilis Musicæ 10, Collected Musical Works 1, Roma: American Institute of Musicology, 1955 (copyright Armen Carapetyan).

La pubblicazione contiene le seguenti messe: *Missa de Carnival; Missa sexti toni irregularis*.

- 1956** *O sacrum convivium*, Milano: «Musica Sacra» II, anno 1, n. 3 (maggio/giugno), suppl., 1956.

- 1958** *O Jesu dulcissime*, Milano: «Musica Sacra» II, anno 3, n. 2 (marzo/aprile), suppl., 1958.

BORTONE 1958

- 1958** *Messe*, trascrizione di Amerigo Bortone, vol. 1, «Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense», Milano: Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 1958.

BORTONE 1959

- 1959** *Messe*, trascrizione di Amerigo Bortone, vol. 2, «Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense», Milano: Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 1959.

- 1959** *Magnificat*, trascrizione di Fabio Fano, «Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense», Milano: Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 1959.

MIGLIAVACCA 1959

- 1959** *Mottetti*, trascrizione di Luciano Migliavacca, «Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense», Milano: Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 1959.

BORTONE 1960

- 1960** *Messe*, trascrizione di Amerigo Bortone, vol. 3, «Archivium Musices Metropolitanum Mediolanense», Milano: Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 1960.

FINSCHER 1960

- 1960** [*Messe*], ed. Lutz Finscher, Corpus Mensurabilis Musicæ 10, Collected Musical Works 2, Roma: American Institute of Musicology, 1960 (copyright Armen Carapetyan).

La pubblicazione contiene le seguenti messe: *Missa Sexti Toni Irregularis (Kyrie e Agnus Dei); Missa Omnipotens genitor; Missa Sanctæ Catherinæ V. et M. Quarti toni; Missa De tous biens pleine; Missa de O clara luce; Missa (sine nomine); Missa brevis primi toni*.

- 1985** *Adoramus te Christe*, in «Collana di composizioni polifoniche vocali sacre e profane», ed. Giovanni Vianini, Milano: Edizioni Curci.

- 1985** *Christe redemptor omnium*, ed. Piero Damilano, Milano: Edizioni Musicali Discantica.
- 1991** *Imperatrix reginarum*, in *8 Mottetti di musica sacra corale a 4 voci S.C.T.B. a cappella con testo in latino*, «Polyphonia» vol. 2, ed. Luciano Migliavacca, Marco Rossi, Gian Nicola Vessia, Bergamo: Edizioni Carrara.
- 1997** *Florilegium Gaffurianum (a cappella) per coro a 4 voci S.C.T.B. in latino*, «Polyphonia» vol. 27, ed. Luciano Migliavacca, Marco Rossi, Gian Nicola Vessia, Bergamo: Edizioni Carrara.
La pubblicazione contiene i seguenti brani: *Magnificat Sesti Toni; Bone Jesu, dulcis Christe; Quando venit; Ave Corpus; Stabat Mater*.
- 1999** *O sacrum convivium*, a 5 voci, in *6 Mottetti polifonici musica sacra corale a voci miste a cappella con testo in latino*, «Academia choralis», vol. 02, ed. Luciano Migliavacca, Bergamo: Edizioni Carrara.
- 2003** *Discendi in hortum*, in *7 Mottetti di musica sacra corale a 4 voci S.C.T.B. a cappella con testo in latino*, «Polyphonia» vol. 50, ed. Luciano Migliavacca, Marco Rossi, Gian Nicola Vessia, Bergamo: Edizioni Carrara.
- 2004** *Ave mundi spes Maria*, in *11 Mottetti di musica sacra corale a 4 voci S.C.T.B. a cappella con testo in latino*, «Polyphonia» vol. 55, ed. Luciano Migliavacca, Marco Rossi, Gian Nicola Vessia, Bergamo: Edizioni Carrara.
- 2007** *Missa de Carneval*, «Le musiche della Cappella del Duomo di Milano», ed. Emanuele Nocco, Bergamo: Edizioni Carrara.
- 2008** *Adoramus te Christe*, in *Mottetti di musica sacra corale a 4 voci S.C.T.B. a cappella con testo in latino*, «Polyphonia» vol. 72, ed. Luciano Migliavacca, Marco Rossi, Gian Nicola Vessia, Bergamo: Edizioni Carrara.

Discografia gaffuriana

- s.d.** Cantori della Polifonica Ambrosiana, dir. monsignor Giuseppe Biella, *Missa de Carnival*, PAB 303.
- s.d.** Figuralchor Köln, Richard Mailander (dir.), *Stabat Mater*, MITRA 16290.
FG, *Stabat Mater*.
- 2004** Renata Fusco (soprano), Massimo Leonardi (liuto), *La figurazione delle cose invisibili - La musica a Milano al tempo di Leonardo da Vinci*, La Bottega Discantica, BDI 103.
FG, *Beata progenies, Virgo Dei, Imperatrix reginarium, Gloriosæ Virginis Mariæ*.
- 2004** The Ring Around Quartet (Vera Marengo, soprano; Maria Teresa Gay, contralto; Umberto Bartolini, tenore; Alberto Longhi, baritono), Gian Enrico Cortese (tenore e arciliuto), Coro Polyphoniæ Studium (direttore Francesco Lambertini), *Volgete gli occhi a tante meraviglie – La musica a Genova nell'età di Rubens*, Philharmonia, PH4A020.
Traccia 2: **FG**, *Imperatrix Reginarum*.
- 2009** Dædalus, Roberto Festa dir., *Musa Latina – L'invention de l'Antique*, Alpha 144.
Traccia 6: **FG**, *Musices septemque modos planetæ* (Extrait de *De harmonia musicorum instrumentorum*).

Appendice - Le partiture

Salve mater Salvatoris

Missa Sancte Caterine (Quarti Toni)

Ave verum Corpus

Motetti missales consequentis Salve mater Salvatoris Gaffori cum tota missa

[1. Salve mater Salvatoris]

[superius] Sal - - - ve ma - ter Sal - va - to - - - ris,

contracutus Sal - - - ve ma - ter Sal - va - to - ris, vas e -

tenor Sal - - - ve ma - ter Sal - va - to - ris, vas e -

contragravis Sal - - - ve ma - ter Sal - va - to - ris, vas

7 vas cae - le - stis gra - - - - ti - æ,

-le - ctum, vas ho - no - ris gra - ti - - - æ, ab

-le - ctum, vas ho - no - - - ris vas cae - le - stis gra - ti - æ,

e - le - ctum, vas ho - no - ris vas cae - le - stis gra - ti - æ, ab

15 vas in - si - gne vas ex - ci -

æ - ter - no vas pro - vi - - - sum vas in - si - gne vas ex -

vas in - si - gne

æ - ter - no vas pro - - - vi - sum vas in - si - gne vas ex -

23 - - sum ma - nu sa - - - pi - en - - - ti - æ

-ci - sum ma - - - nu sa - - - pi - en - - - ti - æ

vas ex - ci - sum ma - nu sa - pi - - - en - ti - æ

-ci - sum ma - nu sa - pi - - - en - ti - æ

Motetti missales consequentis Salve mater Salvatoris Gaffori cum tota missa

[2. Salve Verbi sacra parens]

[superius] Sal - ve Ver - bis sa - cra pa - rens spi - - - -

contracutus Sal - ve Ver - bis sa - cra pa - rens flos de spi - - na spi -

tenor flos spi - - - na spi -

contragravis Sal - ve Ver - bis sa - cra pa - rens flos de spi - - - - na

11 - - na ca - - - - rens flos spi - ne - ti glo - - - - ri -

- na ca - - - - rens flos spi - ne - - - ti glo - - - -

- - na ca - - - - rens flos spi - ne - - - ti glo - - - ri -

spi - na ca - rens flos spi - ne - ti glo - - - - ri - a.

19 - a. Nos spi - ne - - - tum nos pec - - - ca - - - ti

- - ri - a. Nos spi - ne - - - tum nos pec - ca - - - ti

- a. Nos spi - ne - tum nos pec - ca - ti

Nos spi - - - ne - - - - tum nos pec - ca - ti

27 spi - na su - mus cru - en - ta - ti sed tu spi - nae ne - - - - sci - a.

spi - na su - mus cru - en - ta - ti sed tu spi - nae ne - sci - a.

spi - na su - mus cru - en - ta - ti sed tu spi - - - nae ne - sci - a.

spi - na su - mus cru - en - ta - ti sed tu spi - nae ne - - - sci - a.

Motetti missales consequentis Salve mater Salvatoris Gaffori cum tota missa

[3. Salve decus virginum]

[superius] Sal - - - ve, de - cus vir - - - gi-num, _____

contracutus Sal - ve, de - cus vir - - - gi - - - num, _____

tenor Sal - - - ve, de - cus vir - - - gi - num, _____

contragravis Sal - - - ve, de - cus vir - gi - num,

7 Me - di - a - trix _____ ho - - - mi - num, Sa - lu - - - tis pu -

Me - di - a - trix _____ ho - - - mi - num,

ho - mi - num, Sa - lu - - -

Me - di - a - trix _____ ho - - mi - num, _____ Sa - lu - tis

13 - - - er - - - pe - ra, tem - pe - ran - ti -

8 Sa - lu - tis pu - er - pe - ra, Myr - tus tem - pe - ran - - - ti -

8 - tis pu - er - - - pe - ra, Myr - tus tem - pe - ran - ti -

Myr - tus tem - pe - ran - - - ti - æ, _____

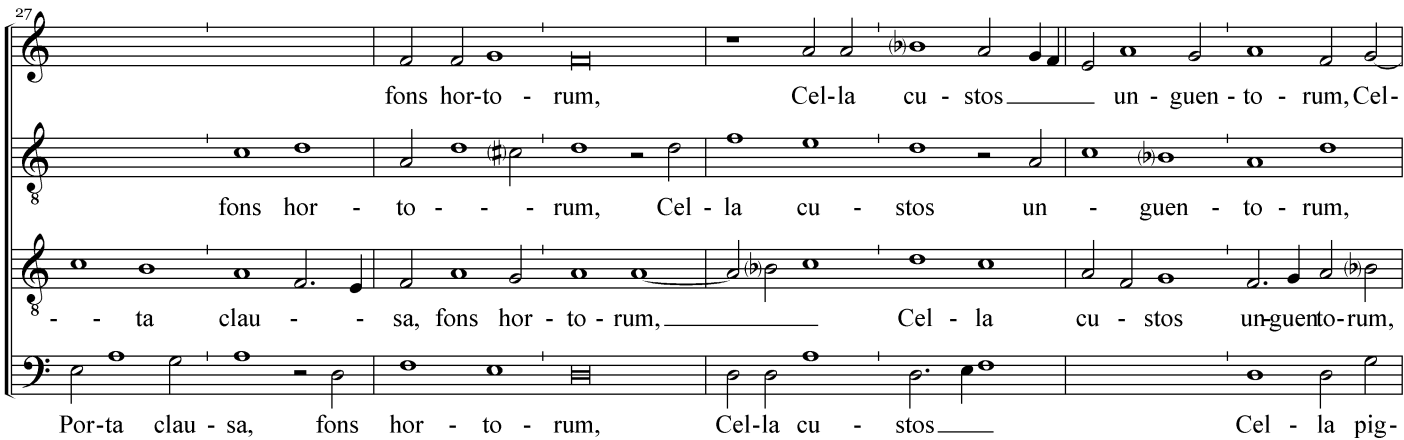
19 - æ, Ro - sa pa - ti - en - ti - æ, Nar - - - dus o - do - ri - - - fe - ra!

- æ, Ro - sa pa - ti - en - ti - æ, Nar - - - dus o - do - ri - - fe - ra!

8 - æ, Ro - sa pa - ti - en - ti - æ, _____ Nar - - - dus o - do - ri - fe - ra! Por -

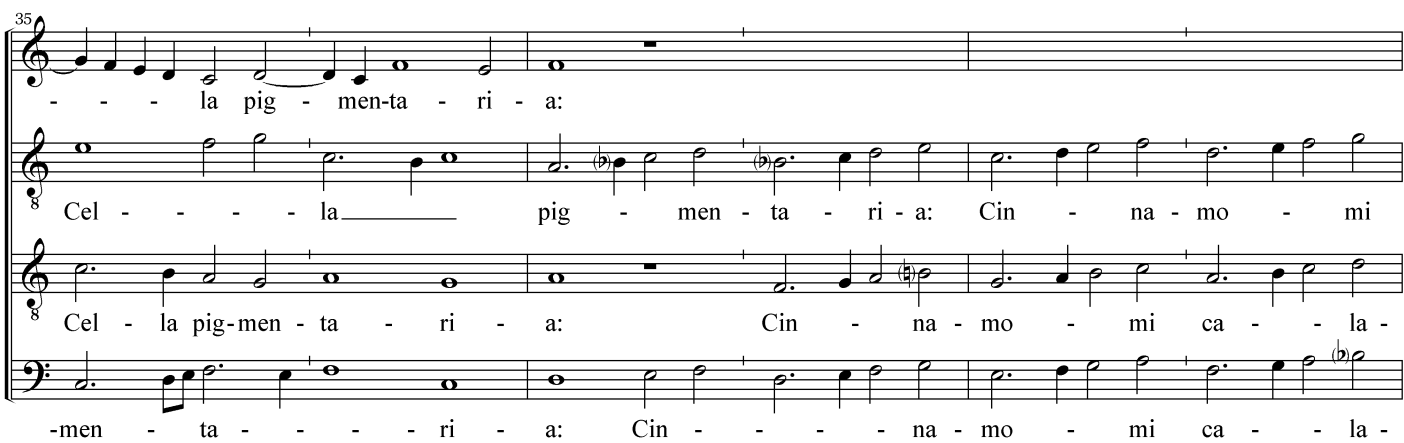
- Ro - sa pa - ti - en - ti - æ, Nar - - - dus o - do - ri - fe - ra! _____

27



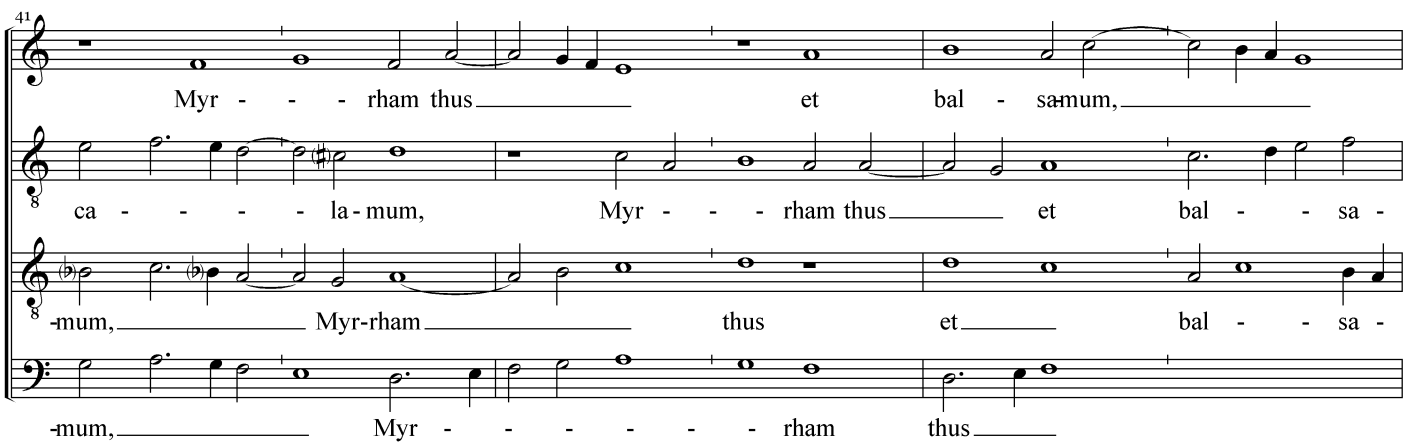
fons hor-to - rum, Cel-la cu - stos un - guen - to - rum, Cel-
 fons hor - to - - - rum, Cel - la cu - stos un - guen - to - rum,
 - - ta clau - - sa, fons hor - to - rum, Cel - la cu - stos un-guento-rum,
 Por-ta clau - sa, fons hor - to - rum, Cel-la cu - stos Cel - la pig-

35



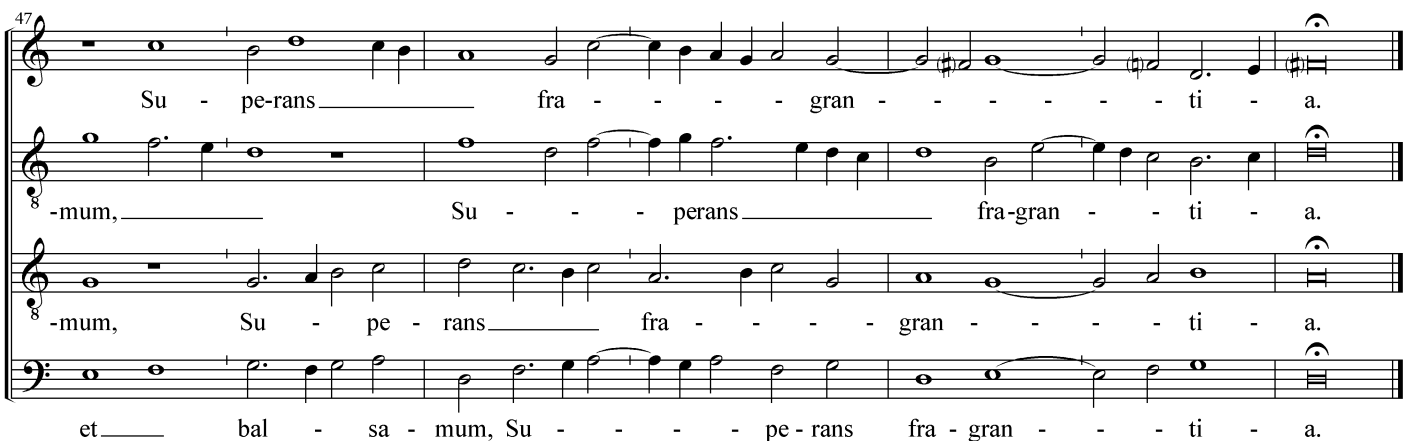
- - - la pig - men - ta - ri - a:
 Cel - - - la pig - men - ta - ri - a: Cin - na - mo - mi
 Cel - la pig-men - ta - ri - a: Cin - na - mo - mi ca - - la -
 -men - ta - - - ri - a: Cin - - - na - mo - mi ca - - la -

41



Myr - - - rham thus et bal - samum,
 ca - - - la-mum, Myr - - - rham thus et bal - - sa -
 -mum, Myr-rham thus et bal - - sa -
 -mum, Myr - - - rham thus

47



Su - pe-rans fra - - - gran - - - ti - a.
 -mum, Su - - - perans fra-gran - - ti - a.
 -mum, Su - pe - rans fra - - - gran - - - ti - a.
 et bal - sa - mum, Su - - - pe - rans fra - gran - - ti - a.

Verte folium

[3. II Tu convallis humilis]

[superius] Tu con - val-lis hu - - - mi - lis, Quæ

contracutus Tu con - val-lis hu - mi - lis, Quæ fruc -

tenor Ter - ra non a - ra - - - bi-lis,

contragravis Ter - ra non a - - - - ra - bi -

9 fruc - - - tum par - - - - - tu-rit; Flos cam - pi, con -

- - - - - tum par - - - - - tu - rit;

8 Quæ fruc - tum par - - - - - tu - - - - rit; Flos

- lis, Quæ fruc - tum par - - - - - tu - rit;

17 - - val - - - li - um Chri - - - - stus ex

8 Sin - gu - la - re li - - - li-um, Chri - stus

8 cam - pi, con - val-li - um Chri - - - - stus ex te

Sin - gu - la - re li - - - - li - um, Chri - - - - stus ex

25 - te pro - di - it. Li - ba - nus-que non

8 ex te pro-di - it. Tu cœ - le - stis pa - ra - di - sus Li - ba-nusque

8 pro - - - di - it. Li - ba - nus-que non in -

te pro - di - it. Tu cœ - le - stis pa - - - ra - di - - - sus

33 [o = o.]

in - ci - sus, Va - po - rans dul - ce - - - di - nem:
 non in - ci - sus, Va - po - rans dul - - ce - - - di - nem: Tu can - do - ris et de -
 - ci - - - sus, Va - - - po - rans dul - ce - - - di - nem:
 Va - po - rans dul - - ce - - - di - nem: Tu can - do - ris et de - co -

41

Tu dul - co - ris et o - do - ris Ha - bes ple - ni - tu - - - di - nem.
 - co - ris, Ha - bes ple - ni - tu - - - di - nem.
 Tu dul - co - ris et o - do - ris Ha - bes ple - ni - tu - - - di - nem.
 - - ris, Ha - bes ple - ni - tu - - - di - nem.

Motetti missales consequentis Salve mater Salvatoris Gaffori cum tota missa

[4. Tu thronus es Salomonis]

[superius]

contracutus

tenor

contragravis

Tu thro - - - nus es Sa - - - lo - mo - - -

Tu thro - - - nus es Sa - lo - mo - - - nis,

Tu thro - - - nus es Sa - lo - mo - - -

Tu thro - - - nus es Sa - lo - mo - nis,

-nis, Ar - - - te vel ma - - - te - - -

Cu - i nul - lus par in thro - nis vel ma - te -

-nis, Cu - i nul - - - lus par in thro - nis Ar-te-vel ma-te -

Cu - i nul - - - lus par in thro - nis Ar - te vel ma-te - - - ri -

- - ri - a: E-bur can - dens ca - sti - ta - - - tis,

- ri - a: E-bur can - dens ca - sti - ta - - - tis, Au - - - rum ful - - -

- ri - a: E-bur can - dens ca - sti - - - ta - tis, Au-rum

- a: E-bur can - dens ca - sti - - - ta - tis, Au - - - rum ful - - -

cla - - - ri - ta - - - tis

-vum cla - - - ri - ta - - - tis Præ - - - si - gnant my - - - ste -

ful - - - vum cla - - - ri - ta - tis

- - - vum cla - ri - ta - tis Præ - si - gnant my - - - ste -

33

Pal - mam prae - fers sin - gu - la - - - - - rem Nec
 - - - ri - a. Pal - mam prae - fers sin - gu - la - rem
 Pal - mam prae - fers Nec in ter - ris
 - - ri - a. Pal - mam prae - - - fers Nec in ter - ris

41

in ter - ris ha - - bes pa - rem, Nec in caeli cu-ri-a; Vir -
 ha - bes pa - - - - rem, Nec in caeli cu-ri-a; Laus hu - ma-ni ge - ne - ris,
 ha - bes pa - - - - rem, Nec in caeli cu-ri-a; Laus hu - ma-ni ge - ne - ris,
 ha - - - bes pa - - - - rem, Nec in caeli cu-ri-a; Vir -

51

-tu - tum prae cae - te - ris Ha - bes pri - vi - le - - - gi - a. Sol lu - na lu - ci - di - or,
 Ha - bes pri - vi - le - - - gi - a. Sol lu - na lu - ci - di - or, Et
 Ha - bes pri - vi - le - - - gi - a. Sol lu - na lu - ci - di - or,
 -tu - tum prae cae - te - ris Ha - bes pri - vi - le - - - gi - a. Sol lu - na lu - ci - di - or, Et

61

Sic Ma - ri - a di - gni - or Cre - a - tu - ris o - - mni - bus.
 lu - na si - de - ri - bus Cre - a - tu - ris o - - mni - bus.
 Sic Ma - ri - a di - gni - or Cre - a - tu - ris o - - mni - bus.
 lu - na si - de - ri - bus Cre - a - tu - ris o - - mni - bus.

(Verte)

[4. II Salve mater pietatis]

[superius] Sal - ve, ma - ter pi - e - ta - tis

contracutus Sal - ve, ma - ter pi - e - ta - tis Et to - ti - us tri - ni -

tenor Sal - ve, ma - ter pi - e - ta - tis Et to - ti - us tri - ni -

contragravis Et to - ti - us tri - ni -

9 Ver - bi ta - men in - car -

- ta - tis No - bi - le tri - cli - ni - um.

- ta - tis No - bi - le tri - cli - ni - um. Ver - bi ta - men in - car - na -

- ta - tis No - bi - le tri - cli - ni - um. (Ver - bi ta - men in - car - na -

17 - na - ti Spe - ci - a - le ma - je - sta -

Spe - ci - a - le ma - je - sta -

- ti

- ti)

25 - ti Præ - pa - rans ho - spi - ti - um! O Ma - ri - a, stel - la ma - ris,

- ti Præ - pa - rans ho - spi - ti - um! Di - gni - ta - te

Præ - pa - rans ho - spi - ti - um! O Ma - ri - a, stel - la ma - ris,

Præ - pa - rans ho - spi - ti - um! O Ma - ri - a, stel - la ma - ris, Di - gni -

33

Su - per o - mnes or - di - na - ris (Or -
 sin - - - gu - la - ris,
 Su - per o - mnes or - di - na - ris Or - - - -
 -ta - te sin - gu - la - ris, Su - per o - mnes or - di - na -

41

- - di - nes) cœ - le - - - - sti-um:___
 Or - - - - - di - nes cœ - le - - - - sti-um: In su - - pre -
 - - - - - di - - - - nes In su - pre -
 - - - - - ris Or - di - nes cœ - le - - - - sti - um:___


51


Nos as - si - gna tu-æ___ pro - - - li, Nos sup -
 -mo si - ta___ po-li, Nos as - si - gna tu-æ___ pro - li, Ne ter-ro-res si-ve do - - - -
 -mo___si-ta po - li, Ne ter-ro-res si-ve do - li
 Nos as - si - gna tu-æ___ pro - - - li, Ne ter-ro-res si-ve do - li

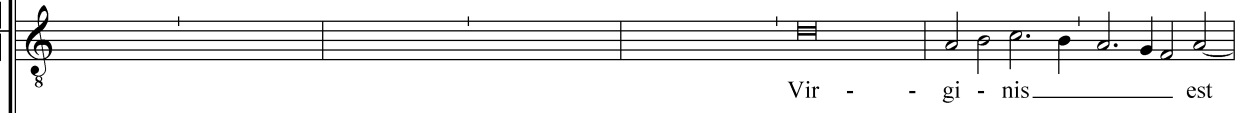
61

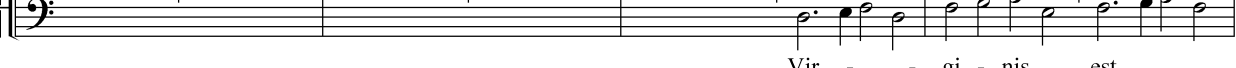
-plan - - - - tent ho - - - - sti - um.
 - - - li Nos sup - plan - - - - tent ho - sti - - - - um.
 Nos sup - plan - - - - tent___ ho - - - - sti - um.
 Nos sup - plan - - - - tent ho - - - - sti - um.

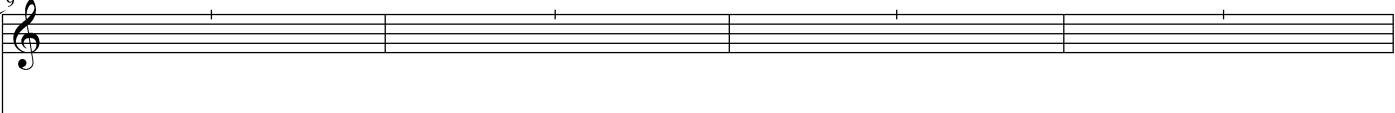
[4.^{III} Lux eclypsim nesciens]

[superius]  Lux e - cly - psim ne - - - - - sci - ens


contracutus  Lux e - cly - psim ne - - - - - sci - ens Vir - gi - nis _____

tenor  _____ Vir - - gi - nis _____ est

contragravis  _____ Vir - - gi - nis _____ est _____

9  _____ est _____ ca - - - - - sti - tas, in - de - fi -

 _____ ca - - - sti - tas, Ar - dor in - de - fi -

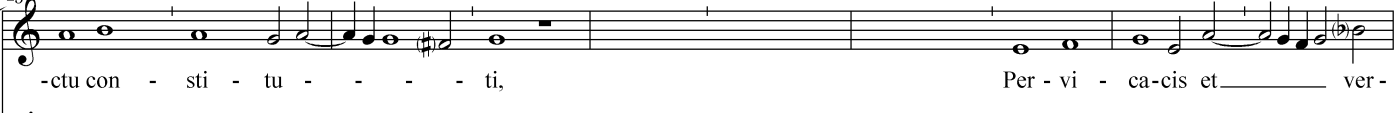
 _____ ca - - - - - sti - tas, Ar - - - dor in - de - fi -


17  Im - mor - ta - - - lis _____ cha - - - ri - tas. In pro - cin -

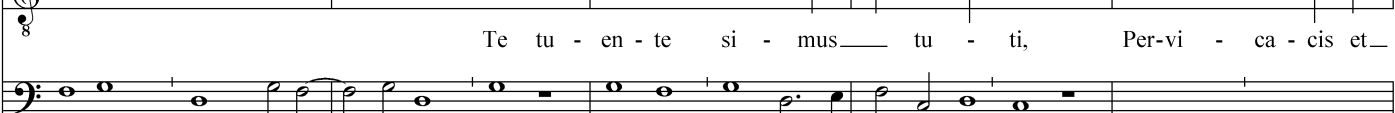
 - - - ci - ens, Im - mor - ta - - - lis _____ cha - ri - tas. In pro -


 - - - ci - ens, Im - mor - ta - lis cha - - - ri - tas.

 - - - ci - ens, Im - mor - ta - lis _____ cha - - - - - ri - - - tas. In

25  -ctu con - sti - tu - - - - ti, Per - vi - ca - cis et _____ ver -

 -cin-ctu con - sti-tu - ti, Te tu - en - te si - - - mus tu - - - - ti,

 Te tu - en - te si - mus _____ tu - ti, Per - vi - ca - cis et _____

 pro-cin - ctu con - sti-tu - ti, Te tu - en - te _____ si-mus tu - ti,

35

-su - - - - ti Do - lus pro -

8 Tu - æ ce - - - - dat vis - vir - tu - - - - ti, Do - - - -

8 ver - su - ti Do - - - - lus

Tu - æ ce - dat vis - vir - tu - - - - ti, Do - lus pro -

45

- vi - den - - - - ti - æ. Je - su, ver - bum sum - mi Pa - tris:

8 - lus pro - vi - den - ti - æ. Je - su, ver - bum sum - mi Pa - tris:

8 pro - vi - den - - - - ti - æ. Je - su, ver - bum sum - mi Pa - tris:

- vi - den - - - - ti - æ. Je - su, ver - bum sum - mi Pa - tris:

57

Ser - va ser - vos Tu - æ ma - - - tris. Sal - va re - os, sal - va gra -

8 Ser - va ser - vos Tu - æ ma - - - tris. Sal - va re - os, sal - va gra - - - -

8 Ser - va ser - vos Tu - æ ma - - - tris. Sal - va re - os, sal - va gra - - - -

Ser - va ser - vos Tu - æ ma - - - tris. Sal - va re - os, sal - va gra -

69

- - - tis Et nos tu - æ cla - ri - ta - tis, Con - fi - gu - ra glo - - - ri - æ.

8 - - - tis Et nos tu - æ cla - ri - ta - tis, Con - fi - gu - ra glo - - - ri - æ.

8 - - - tis Et nos tu - æ cla - ri - ta - tis, Con - fi - gu - ra glo - - - ri - æ.

- - - tis Et nos tu - æ cla - ri - ta - tis, Con - fi - gu - ra glo - - - ri - æ.

Motetti missales consequentis Salve mater Salvatoris Gaffori cum tota missa

[5. Imperatrix gloriosa]

[superius] Im-pe-ra - trix glo-ri - o - - - - sa po - tens et

contracutus Im-pe-ra - trix glo-ri - o - - - - sa po -

tenor Im-pe-ra - trix glo-ri - o - sa

contragravis Im-pe-ra - trix glo-ri - o - - - - sa po -

9 im-pe - ri - o - - - - sa, Je - su Chri - sti ge-ne-ro -

- - - tens et im - pe - ri - o - sa, Je - su Chri - sti ge-ne-ro -

et im - pe - ri - o - sa, Je - su Chri - sti ge-ne-ro -

-tens et im - pe - - - ri - o - sa, Je - - - su Chri - sti ge-ne-ro -

17 -sa ma - ter at - - - que fi - li - a.

-sa ma - ter at - - - que fi - li - a. Ra - dix Jes - - -

-sa ma - ter at - que fi - li - a.

-sa ma - ter atque fi - li - a. Ra - - - - dix Jes - - - se

25 Vir - - - ga flo - rens et_ fron - - - do - sa, quam ri - ga - vit

- se spe - ci-o - sa, Virga flo - - - - rens et_ fron-

Vir - ga flo - rens et_ fron - - - do - sa, quam ri -

spe - ci - o - sa, Vir - ga flo - - - rens et fron-do - sa, quam ri -

33

co-pi - o - - sa de - i - ta - tis gra - - - - - ti - a.
 -do - sa, quam ri - ga - - - vit co - - - pi - o - - - sa de - i -
 -ga - vit co - pi - o - sa de - i - ta - tis gra - - - ti - a.
 - - ga - vit co - pi - o - - - sa de - i - ta - tis gra - ti - a.

41

- ta - tis gra - - - - - ti - a. Au - ster le - nis te per-fla - - -
 te per-fla - - -
 Au-ster le - - - - - nis te per-fla - - -

49

Et per - flan - do se - - - cun - da - vit,
 -vit, a - qui - lo - nem qui fu - - -
 -vit, Et per - flan - do se - cun-da - vit,
 -vit, a - qui - lo - nem qui fu -

57

su - a cum po - - - -
 -ga - - - - vit su - a cum
 su - - - - a cum
 -ga - vit su - - - - a

65

ten - ti - a.

po - ten - ti - a. (po - ten - ti - a.)

po - ten - ti - a.

cum po - ten - ti - a.

Verte folium

[5.^{II} Florem ergo genuisti]

C

[superius] Flo-rem er-go ge - - nu - i - - - sti

contracutus ex quo fru-ctum pro - - - - tu -

tenor ex quo fru-ctum pro-tu - li - - -

contragravis Flo-rem er-go ge-nu - i - - sti

7

Ga-bri-e-li cui fu-i - - sti pa-ra - nym - pho cre - - -

-li - - - - - sti Ga-bri-e-li cui fu - i - - - sti cre - - -

- - - - - sti Ga-bri-e-li cui fu-i - - sti pa - ra - nym - pho cre - - -

pro - tu - li - sti Ga-bri-e-li cui fu-i - - sti pa - ra - nym - - pho cre -

15

- - du - la. Jo-seph ju - stus vir ex - pa - vit, i - sta dum con-si - de -

- - du - la. Jo - seph ju - stus vir ex - - - - pa - - - vit, i - sta

- - du - la. Jo-seph ju - stus vir ex - pa - vit, i - sta

- - du - la. Jo - seph ju - stus vir ex - pa - - - - vit, i - sta

23

- ra - - - - vit sci - ens quod non ir - ri - ga - - -

dum con - si - - - - de - ra - - - vit sci - ens quod non ir - ri -

dum con - si - de - ra - - - vit sci - ens quod non ir - ri - ga - - - -

dum con - si - de - ra - - - - vit sci - ens quod non ir - ri -

31

- - - vit flo - re - scen - tem vir - - - - - gu-lam;
 - - ga - vit flo - re - scen - - - - tem vir - - - gu-lam; pae -
 - - - vit flo - re - scen - - - tem vir - gu - lam; pae -
 - - - ga - - - vit pae - ne ta -

39

ar - cha - num, nec di-vul - ga - vit spon - - - sam, sed
 -ne ta - - - men con-ser - va - vit spon - - - sam, sed
 -ne ta - - - men con - ser - va - vit ar - cha - num, nec di-vul - ga - vit
 - - - men con-ser - va - vit ar - cha - num, nec di-vul - ga - vit spon -

47

[o = o.]

ma - gni - fi - ca - - - vit, ho-no-rans ut do-mi-nam. Cae - li quon-dam ro - ra - ve - - - -
 ma - gni - fi - ca - - - vit, ho-no-rans ut do-mi-nam.
 ho-no-rans ut do-mi-nam. Caeli quon-dam ro - ra - ve - - - -
 -sam, sed ma - gni - fi - ca - vit, ho-no-rans ut do-mi-nam.

55

[o = o.]

-runt et con-cre-te sti - la - ve - - - runt
 ex quo nubes ex-cre - ve - - - runt vir - gi - nis in
 -runt et con-cre-te sti - la - ve - runt vir - gi -
 ex quo nu-bes ex-cre-ve - runt vir - gi - nis in
 sul MS: nubes ex quo

63

vir - gi - nis in u - te - rum. in u - te - - - - - rum.

u - - - - - te - - - - - rum.

-nis in u - te - rum. in u - - - - - te - - - - - rum.

u - - - - - te - - - - - rum. in u - - - - - te - - - - - rum.

Verte folium

[5.^{III} Res miranda]

[superius] Res mi - ran - da res no - vel - - - - -

contracutus Res mi - ran - da res no - - - vel - - - - -

tenor Res mi - ran - da

contragravis Res mi - ran - da res no - - - - vel - - - - -

9 - la nam pre - ce - dit sol de stel - la, re - gem dum pa -

- la sol de stel - - - - - la, re -

nam pre - ce - dit sol de - - - - - la, re - gem

- - - la nam pre - ce - dit sol de - - - - - la,

17 - - rit pu - - - el - - - la vi - ri tho - - - ri ne -

- - gem dum pa - - - rit pu - el - la vi - - - ri tho - ri ne - sci -

dum pa - rit pu - el - la vi - - - ri (vi - ri) tho - ri

re - gem dum pa - rit pu - el - - - la vi - ri tho - ri ne -

25 - - sci - a. San - cta Ma - ri - a

- a. San - cta Ma - ri - a Vir - go cle - mens et be -

ne - sci - a. o - ra pro no - bis.

- - - sci - a. o - ra pro no - bis. Vir - go cle - mens et be - ni -

33

cun-cto - rum-que lau - de di - gna, tu - o na - to (nos) con - si - gna pi -
 - ni - gna, tu - o na - to nos con - si - gna pi -
 cun-cto - rum-que lau - de di - gna, tu - o na - to nos con - si - - - gna pi -
 - gna, tu - o na - to nos con - si - gna

41

-a per suf-fra - - - gi - a. San-cta De-i ge-ni-trix, ut car - na - li
 -a per suf-fra - gi - a. San-cta De-i ge-ni-trix, ut car - na -
 -a per suf - fra - gi - a. o - ra pro no - bis ut car - na - li
 pi - a per suf - fra-gi - a. o - ra pro no - bis ut car - na - li

49

qua gra-va - mur com - - - - pe - de sic ab - - - sol - - - va - - -
 - - li qua - gra - va - mur com - - pe - - - de sic ab - - -
 qua - gra - - - - va - mur com - - pe - - - de sic ab - - -
 qua gra - - - - va-mur com - - pe - de sic ab - - - sol - -

57

- - - - - mur,
 -sol - - - va - - - - - mur, ut so - lu-ti trans - - - - fe-ra-mur -
 -sol - - - va - - - - - mur, ut so - lu - ti trans - fe -
 - - - - - va - - - - - mur, ut so - lu - ti trans - - fe -

65

ad cae - li pa - - - - la - - - - ti-a. A - - - - - men.

ad cae - li pa-la - ti - a. A - - - - - men.

-ra-mur ad cae - - - - - li pa - la - ti - a. A - - - - - men.

-ra-mur ad cae - - - - - li pa - la - ti - a. A - - - - - men.

Detailed description: This is a musical score for four voices, likely a choir or quartet. It consists of four staves. The top staff is a soprano line, the second is an alto line, the third is a tenor line, and the bottom is a bass line. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Latin and are spread across the staves. The first staff has the lyrics 'ad cae - li pa - - - - la - - - - ti-a. A - - - - - men.' The second staff has 'ad cae - li pa-la - ti - a. A - - - - - men.' The third staff has '-ra-mur ad cae - - - - - li pa - la - ti - a. A - - - - - men.' The fourth staff has '-ra-mur ad cae - - - - - li pa - la - ti - a. A - - - - - men.' The music features various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are also some fermatas and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Missa Sancte Caterine V.[irginis] & M.[artyris] - F.G. (Quarti toni)

[1. Hac in die laudes pie]

[superius]

Hac in di - - - e lau - - - des pi - - - æ

altus

Hac in di - - - e lau - - - des pi - æ

tenor

Hac in di - e lau - - - des pi - - - - æ

bassus

Hac in di - - - e lau - - - des pi - - - - æ

5

cæ - li jun - gant har - mo-ni - - - æ plau - sus et

cæ - li jun - gant har - mo-ni - - - æ plau - sus et

cæ - li jun - gant har - mo-ni - - - æ plau - sus

cæ - li jun - gant har - mo-ni - - - æ plau - - - sus

11

tri-pu - - di - a. Quam con - scen - dit ad di - vi - na Chri - - - sti

tri - pu-di - a. Quam con - scen - dit ad di - vi - na Chri -

et tri-pu-di - a. Quam con-scen - dit ad di - vi - na Chri - sti spon -

et tri - pu - di - a. Quam con-scen - dit ad di - vi - na Chri - - - sti

17

spon - - - - sa Ca - tha-ri - na su -

- - sti spon - sa Ca - tha - ri - na su - bli - mi vi - cto -

- - - sa Ca - tha - ri - - - na su - bli - - -

spon - - sa Ca - - - - tha - ri - na su - - - bli-mi vi - - -

22



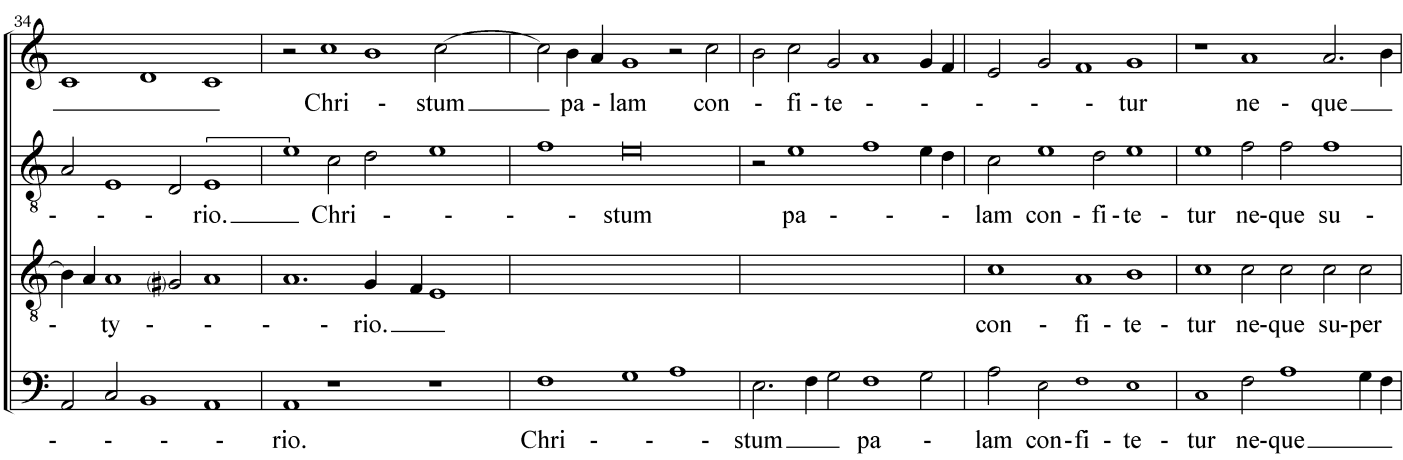
-bli - mi vi - cto-ri-a. Vir - go do - lens chri - sti - a - nos a pro -
 - - - ri - a. Vir - - - - go do - - - lens chri - sti - a -
 - - mi vi - cto - ri - a. Vir - go do - lens chri - sti - a - nos
 - - - cto - ri - a. Vir - go do - lens chri - sti - a - nos a pro - fa -

28



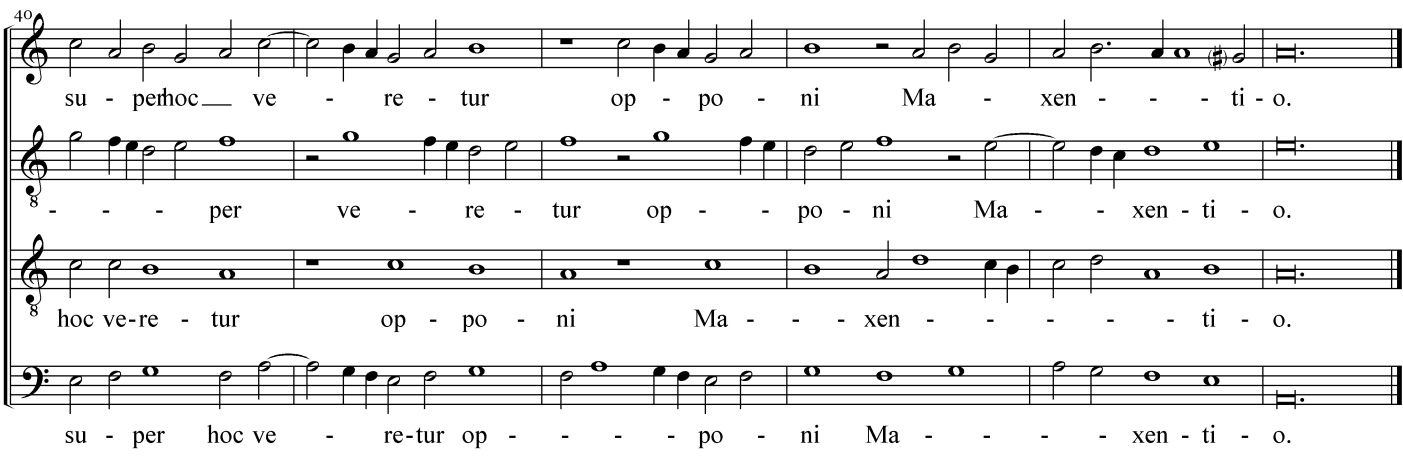
- fa - nis ut pro - fa - nos su - bji - ci mar - - - - ty - - - - rio. -
 - nos a pro - fa - nis ut pro - - - - fa - nos su - bji - ci mar - ty -
 a pro - fa - nis ut pro - - fa - nos su - bji - ci mar -
 - nis ut pro - - - fa - nos su - bji - ci mar - ty - - - - -

34



Chri - stum pa - lam con - fi - te - - - - tur ne - que -
 - - - - rio. Chri - - - - stum pa - - - - lam con - fi - te - tur ne - que su -
 - ty - - - - rio. con - fi - te - tur ne - que su - per
 - - - - rio. Chri - - - - stum pa - lam con - fi - te - tur ne - que -

40



su - per hoc ve - re - tur op - po - ni Ma - xen - - - - ti - o.
 - - - - per ve - re - tur op - - po - ni Ma - - - - xen - ti - o.
 hoc ve - re - tur op - po - ni Ma - - - - xen - - - - ti - o.
 su - per hoc ve - re - tur op - - - - po - ni Ma - - - - xen - ti - o.

Missa Sancte Caterine

[2. Kyrie eleison - Christe eleison - Kyrie eleison]

[superius] Ky - - - - - ri - - - - - e e - - -

altus Ky - - - - - ri - - - - -

tenor Ky - - - - -

bassus Ky - - - - - ri - e - - - e - lei - son

6
- - - le - i - son Ky - - - - - ri - e

8
- - - - - e e - - - - -

8
- - - - - ri - e e - - - - -

Ky - - - ri - e e - - - - -

12
e - - - - le - - - i - son

8
- - - - - le - - - i - son Chri - - - - -

8
- - - - - le - - - i - son Chri -

- - - le - - - i - son Chri - - - - -

18
Chri - - - - - ste e - le - - i - son

8
- - - ste e -

8
- - - ste e - - - - le - - - i -

- - - - - ste e - le - - -

24

e - - - - le - - - - - i - son

i - son

son e - - - - - le - - - - - i - son

i - son e - - - - le - i - son

30

Ky - - - - - ri - e e - - - - - le - - - -

Ky - - - - -

Ky - - - - - ri - - - - -

Ky - - - - - ri - - - - -

35

- i - - - - - son. e - - - - -

ri - e e - le - i - son.

e - - - - -

e - - - - - le - - - - - i - son. e - - - - -

40

- - - - - le - - - - - i - son.

Ky - - - - - ri - e - - - - - le - - - - - i - son.

le - - - - - i - son.

le - - - - - i - son.

Missa Sancte Caterine

[3. Gloria]

[superius] Et in ter - ra pax ho-mi-ni - bus bo-næ vo - lun-ta - - -

Altus Et in ter - ra pax ho - - - mi-ni - bus bo-næ vo-lun-ta - tis.

Tenor Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo-lun-ta - - -

Bassus Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo-lun - ta - - - tis.

6 - tis. Lau - da-mus te, be-ne - di - ci - - - mus te, a-do-ra - - - mus te, glo -

Lau - da - mus te, be - ne-di-ci - mus te, a - do - ra - - - - mus te, glo -

8 - tis. Lau - - da - - - mus te, be - ne - di - ci-mus te, glo -

Lau - da - mus te, be-ne - di - ci - - - mus te, a - do - ra - mus te, -

11 - - ri - fi - ca - mus te, pro -

8 - ri - fi - ca - - - mus te, gra - ti-as a - - - gi - - - - mus ti -

8 - ri-fi-ca - - - mus te, gra - - ti-as a - - - gi - mus ti -

- glo - ri - fi - ca - mus te, gra - - - ti - as a - gi-mus

16 - - pter ma - - - gnam glo - - ri - am tu - - - - - am,

8 - - bi pro - pter ma - - gnam glo - ri - am tu - am, Do-mi-ne De-

8 - - bi pro - pter ma - - - gnam glo - ri - am tu - - - - am,

ti - bi pro - - - pter ma - - - gnam glo - ri - am tu - am, Do-mi-ne De-

21

Do - mi-ne fi - li u - ni - ge - ni - te, le - - - - su
 us, rex cæ - - - stis, u - ni - ge - - - ni - te,
 Do - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te, le - - - -
 us, rex cæ - - - le - - - stis, u - ni - ge - ni - te, le - - - - su

26

Chri - - - - ste, do - mi - ne De - - - us,
 le - - - - su Chri - - - - ste, do - mi - ne De - - - us, A -
 - su Chri - - - - ste, do - mi - ne De - - - us, A -
 Chri - - - - ste, do - mi - ne De - - - us, A - - - gnus

31

A - - - - gnus De - - - - i, fi - li - us Pa - tris: qui tol - lis
 - - - gnus De - - - - i, fi - li - us Pa - - - - tris: qui tol -
 - - - - gnus De - - - - i, fi - li - us Pa - - - - tris:
 De - - - - i, fi - - - li - us Pa - - - - tris: qui tol -

36

pec - ca - ta mun - - - - di mi - se - re - re no - - - -
 - lis pec - ca - ta mun - - - - di mi - se - re - re no - - - -
 - lis pec - ca - ta mun - di mi - - - se - re - - - - re no - - - -

41

- - - bis; qui tol - lis pec - ca - - - ta mun - - - di

- - - bis; qui tol - - - lis pec - ca - - - ta mun - - - di su -

- - - bis; qui tol - - - lis pec - ca - - - ta mun - - - di

46

su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - - - stram, qui se -

- - - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - - - stram, qui se -

qui se -

- su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - - - stram, qui se - des ad

51

- des ad de - - - xte - ram pa - - - - -

ad de - - - xte - ram pa -

- des ad de - - - xte - ram pa - - - -

de - xte - ram pa - - - tris pa - - - tris

56

- tris mi - - - se - - - re - - - re no - - - - - bis.

- - - - - tris mi - se - re - re no - - - - bis.

- tris mi - - - se - re - - - re no - - - - - bis.

mi - se - re - - - - - re no - - - - - bis.

61

tu so - lus Do -
 Quo - ni - am tu so - - - lus san - - - - - ctus, tu so -
 tu so - - - - - lus Do -
 Quo - ni - - am tu so - - - lus san - - - ctus, tu so - - - lus

67

- mi - - - nus, tu so - lus al - - - tis - si - mus, Ie - su Chri - ste,
 - lus Do - mi - nus, al - tis - si - mus, Ie - su Chri - ste,
 - - - mi - nus, tu so - lus al - tis - si - mus, Ie - su Chri - ste,
 Do - mi - nus, tu so - lus al - - - tis - - - si - mus, Ie - su Chri - ste,

73

cum San - - - cto Spi - - - ri - tu in glo - ria De - i Pa - tris.
 cum San - cto Spi - - ri - tu in glo - ri - a in glo - ria De - i Pa -
 cum San - cto cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ria De - i Pa -
 cum San - cto Spi - - - ri - tu in glo - ria De - i Pa -

78

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

Missa Sancte Caterine

[4. Credo]

[superius]
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fac - to - rem cæ - li et ter -

altus
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fac - to - rem cæ - li et ter - rae,

tenor
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fac - to - rem cæ - li et ter -

bassus
Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fac - to - rem cæ - li et ter -

6
-rae, et in - vi - si - bi - li - um; Je - sum Chri - stum,

8
et in - vi - si - bi - li - um; et in u - num Do - mi - num Je - sum Christum, fi -

8
-rae, et in u - num Do - mi - num Je - sum Christum,

- rae, et in - vi - si - bi - li - um; Je - sum Chri - stum, fi - li -

11
fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, et ex Pa - tre na - tum

8
- li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, et ex Pa - tre na - tum

8
fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, et ex Pa - tre

- um De - i u - ni - ge - ni - tum, et ex Pa - tre na - tum an -

16
an - te o - mni - a sæ - cu - la, De - um de De - o, lu -

8
an - te o - mni - a sæ - cu - la, De - um de De - o, lu -

8
na - tum an - te o - mni - a sæ - cu - la, De - um de De - o,

- te o - mni - a sæ - cu - la, De - um de De - o, lu - mi -

21

- - men de lu-mi - ne, De-um ve - - - rum de De - o ve - ro,
 - - men de lu-mi - ne, De-um ve - rum de De - o ve - ro, per quem o-mni-
 lu-men de lu-mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro,
 -ne, De - um ve - rum de De - - - o ve - ro, per quem o - mni-a

26

- a fac - ta sunt, qui pro - pter nos ho - - - mi - -
 fac - ta sunt, qui pro-pter nos ho - mi - - - - -

31

et pro-pter no - stram sa - - - - lu - tem de - scen - - - - dit de -
 -nes et pro - pter no - stram sa - - - lu - - - tem de - scen - dit de -
 et pro-pter no - stram sa - lu - - - tem de - scen - - - - - dit
 -nes et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de

36

- cae - - - - - lis, et in - car - na - - - tus est
 - cae - - - - - lis, et in - car - na - - - tus est
 de cae - - - - - lis,
 - cae - - - - - lis,

41

de Spi - ri - tu San - cto, ex Ma - ri - a vir - gi -

46

-ne, et ho - mo fac - tus est.
-ne, et ho - mo fac - tus est.
et ho - mo fac - tus est.
et ho - mo fac - tus est.

53

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la -

58

-to, pas - sus et se - pul - tus est, re - sur - re - xit ter - ti - a -

64

et a-scen - dit in cæ - lum,
 se - cun-dum scrip - - - tu - - - ras, et a - scen-dit in cæ - - - - lum, se - det ad -
 - - e se - cun - dum scrip - tu - ras, et a - scen-dit in cæ - - - - lum,
 di - e se - cun-dum scrip - - - tu - ras, et a - scen - dit in cæ-lum, se - det ad

70

et i - te - rum ven - - - tu-rus est cum glo-ri-a iu - di - ca-re
 dex-te - ram Pa - - - tris, et i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a
 ad dex - te - ram Pa-tris, et i - te - rum ven-tu-rus est cum glo - ri - a
 dex - te - ram Pa - tris, cum glo-ri - a iu - di - ca - re vi -

75

vi - - vos et mor - - - tu - os, cu - ius re-gni non e - - -
 iu - di-ca - re vi - vos et mor-tu - os, cu - ius re -
 iu-di-ca - re vi - vos et mor - tu - os, cu - ius re - - - gni
 - - - vos et mor - tu - os, cu - ius re - gni non e - rit

80

- rit fi - - - nis; et u-nam san-ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li -
 gni non e - rit fi - nis; et u - nam ca -
 non e - rit fi - nis; et u - nam san - ctam ca - tho - li - cam et a - po -
 fi - - - nis; et u - nam san-ctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li -

85

-cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num bap-ti - sma in re - mis-si - o -

8 - tho - li - cam Ec-cle - si - am. Con - fi - te - or u - num bap-ti - sma in re-mis-si - o -

8 - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num bap-ti - sma in re - mis-si - o -

- cam — Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num bap-ti - sma in re - mis-si - o-nem

90

- o - nem pec-ca - to - rum, et ex - spec - to re-sur-re-cti - o - nem mor - tu - o - rum,

8 - nem — pec - ca-to - rum, et ex - spec - to re-sur-re-cti - o - nem mor - - - tu-o - rum,

8 -nem pec-ca - to - rum, re-sur-re-cti - o - nem mor - tu-o - rum,

pec - ca-to - rum, et ex - spec - to re-sur - re-cti - o - nem mor - tu - o - rum,

96

$\frac{3}{2}$

et — vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li. — A - - - - - men.

8 et vi - tam ven - tu - ri — sæ - cu - li. — A - - - - - men. —

8 et vi-tam ven-tu - ri sæ - - - - - cu - li. — A - - - - - men.

et — vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li. — A - - - - - men. —

Missa Sancte Caterine

[5. Sanctus]

[superius]
San - - - - - ctus, san - - - - -

altus
8 San - - - - - ctus, san - - - - -

tenor
8 San - - - - - ctus, san - - - - -

bassus
San - - - - -

7
-ctus, san - - - - - ctus, Do - - - - -

8
- - - - - ctus, san - - - - - ctus, Do - - - - -

8
- - - - - ctus, san - - - - - ctus,

8
- - - - - ctus, san - - - - - ctus, Do - - - - -

13
- - - - - mi - - - - nus De - - - - us Do - - - - mi-nus De - - - -

8
mi - - - - nus De - - - - us

8
Do - mi -

8
- - - - - mi-nus Do - - - -

20
us Sa - - - - -

8
Do - - - - mi - nus De - us Sa - - - - ba - - - -

8
-nus De - - - - us Sa - - - -

8
- - - - - mi - nus De - - - - us Sa - - - -

26

ba - - - - - oth. cae - qui -

oth. Ple - ni sunt cae -
Be - ne - di - - - - - ctus qui -

ba - - - - - oth.

-ba - - - - - oth. Ple - ni sunt
Be - ne - di - - - - - ctus qui -

33

li et ter - - - - - ra
ve - - - - - nit in no - - - - - mi - ne

li et ter - - - - - ra
ve - - - - - nit in no - - - - - mi - ne

cae - - - - - li et ter - - - - - ra
ve - - - - - nit in no - - - - - mi - ne

39

glo - - - - - ri - a tu - - - - - a.
do - - - - - mi - ni. do - - - - - mi - ni.

glo - ri - a tu - - - - - a.
do - - - - - mi - ni.

glo - - - - - ri - a tu - - - - - a.
no - - - - - mi - ne do - - - - - mi - ni.

glo - - - - - ri - a tu - - - - - a.
do - - - - - mi - ni.

47

Ho - san - - - - - na in - - - - - ex - cel - - - - - sis.

Ho - san - - - - - na Ho - san - - - - - na in - - - - - ex - cel - sis.

Ho - san - - - - - na in - - - - - ex - cel - - - - - sis.

Ho - san - - - - - na in - - - - - ex - - - - - cel - - - - - sis.

Missa Sancte Caterine

[6. Agnus Dei]

[superius]
A - - - - - gnus De - - - - - i qui -

altus
A - - - - - gnus A - gnus De - i qui tol - lis pec -

tenor
A - - - - - gnus De - - - - - i

bassus
A - - - - - gnus De - - - - - i qui

7
tol - - - - - lis pec - - - - - ca - - - - - ta mun - -

ca - - - - - ta mun - -

8
qui - - - - - tol - - - - - lis pec - - - - - ca - - - - - ta mun -

tol - - - - - lis

14
-di, mi - - - - - se - re - - - - -
do - - - - -

8
-di, mi - se - re - - - - - re no - - - - -
do - ? - - - - - na no - - - - - ? - -

8
-di, mi - - - - - se - re - - - - -
do - - - - - na no

pec - ca - - - - - ta mun - - - - - di, mi-se -
do -

21
- - - - - re na no - - - - - bis - - - - - pa - - - - - bis. - - - - - cem.

8
- - - - - bis. no - - - - - bis. - - - - -
bis pa - - - - - cem.

8
- re no - - - - - bis. - - - - -
- bis pa - - - - - cem.

- re - - - - - re no - - - - - re
- na no - - - - - bis no pa - - - - - bis. - - - - - cem.

27

A - - - - - gnus De -

A - gnus De - - - - -

33

- - - - - i A - - - - - gnus De - - - - -

- - - - - i qui

39

- - - - - i qui - - - - - tol - - - - - lis pec - - -

qui tol - lis qui tol - lis pec - - - ca - ta

46

- - - - - ca - - - - - ta mun - - - - -

52

mi - - - se - re - - - - - re

mi - - - - se - - - - - re - re

di, mi - se -

mun - - - - - di, mi - - - - -

58

no - - - - - bis.

no - - - - - bis.

- re - - - - - re no - - - - - bis.

- se - - - - - re - - - - - re no - - - - - bis.

tertius sub primo

Missa Sancte Caterine

[7. Virgo constans decollatur] Loco Deo gratias

[superius] pro cru - o - re de - ri - va - tur

altus pro cru - o - re de - ri - va - tur lac

tenor Vir - go con - stans de - col - la - tur pro cru - o - re de - ri - va - tur lac

bassus Vir - go con - stans de - col - la - tur pro cru - o - - - re de - ri - va -

6 lac ab e - - - jus cor - po - re. Spon - sa spon - - - so

8 ab e - jus cor - po - - - re. Spon - - - sa spon - - - so

8 ab e - - - jus cor - - - po - re. Spon - - - sa spon - so

-tur lac ab e - jus cor - - - po - re. Spon - - - sa spon - - - so sic

11 sic u - - - ni - tur cor - pus Sy - - - na se - pe - - li - tur

8 sic u - - - ni - tur cor - pus Sy - na se - pe - - -

8 sic u - ni - tur cor - pus Sy - na se - pe - li - tur an - ge - lo -

u - - - ni - tur cor - pus Sy - na se - - - pe - li - tur an - ge - lo - rum

16 an - ge - lo - rum o - - - pe - - re. Ti - bi, Chri - ste,

8 - li - tur an - ge - lo - rum o - pe - re. Ti - bi, Chri - ste, splen - dor Pa -

8 - rum o - - - pe - re. Ti - - - bi, Chri - - - ste, splen -

o - pe - re. o - pe - re. Ti - bi, Chri - ste, splen - dor Pa - - -

Missa Brevis Octavi Toni

[Ave verum corpus]

[Superius]
A - ve ve - rum cor - pus fac - tum si - ne iu - ri - fe - - - mi - næ.

Contraltus
A - ve ve - rum cor - pus fac - tum si - ne iu - ri - fe - - - mi - næ.

Tenor
A - ve ve - rum cor - pus fac - tum si - ne iu - ri - fe - - - mi - næ.

Contra bassus
A - ve ve - rum cor - pus fac - tum si - ne iu - ri - fe - - - mi - næ.

8
ex Ma - ri - a vir - - - gi - ne,

8
A - ve Ver - bum Pa - tris na - - - - tum ex Ma - ri - a vir - - - gi - ne,

8
A - ve Ver - bum Pa - tris na - - - - tum ex Ma - ri - a vir - gi - ne,

A - ve Ver - bum Pa - tris na - - - - tum ex Ma - ri - a vir - gi - ne,

17
Chri - sti san - guis a - ve cæ - li san - ctis - si - me po - - - - tus,

8
Chri - sti san - guis a - ve cæ - li san - ctis - si - me po - - - - tus,

8
Chri - sti san - guis a - ve cæ - li san - ctis - si - me po - - - - tus,

Chri - sti san - guis a - ve cæ - li san - ctis - si - me po - - - - tus,

24
un - da sa - - - lu - ta - ris, Ca - ro ci - bus,

8
cri - mi - na no - - - - stra la - - - - vans.

8
un - da sa - lu - ta - - - - ris, cri - mi - na no - - - - stra la - vans. Ca - ro

cri - mi - na no - - - - stra la - vans. Ca - ro

32

sanguis po - tus sub u - tra - que spe - - - ci - e.
 ma - nes ta - men Chri - ste to - - - tus, sub u - tra - que spe - - ci - e.
 ci - bus, sanguis po - tus sub u - tra - que spe - - - ci - e.
 ci - bus, sanguis po - tus ma - nes ta - men Chri - ste to - tus, sub u - tra - que spe - ci - e.

41

vas e - lectum, vas ho - no - ris,
 A - ve ma - ter Sal - va - to - ris, vas cae - le - stis gra - - - ti - ae.
 vas e - lectum, vas ho - no - ris, vas cae - le - stis gra - - - ti - ae.
 A - ve ma - ter Sal - va - to - ris, vas cae - le - stis gra - ti - ae.

51

Sal - ve ro - sa si - ne spi - - - - - na, o
 Sal - ve ro - sa si - ne spi - - - - - na, flos es - - - rum,
 Sal - ve ro - sa si - ne spi - - - - - na, o
 Sal - ve ro - sa flos es flo - rum,

60

Ma - ri - a, tu nos pa - sce et ho - ra mor - - - tis su - sci - pe.
 in hac val - le nos pro - te - ge et ho - ra mor - tis su - - - sci - pe.
 Ma - ri - a, tu nos pa - sce et ho - ra mor - tis su - sci - pe.
 in hac val - le nos pro - te - ge et ho - ra mor - tis su - sci - pe.