



TACTUS

FRANCHINO GAFFURIO

Missa de Carneval · Stabat Mater · Mottetti

IL CONVITTO ARMONICO
STEFANO BUSCHINI, direttore

Tactus

Termine latino con cui, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta battuta.
The Renaissance Latin term for what is now called a measure.

© 2013

Tactus s.a.s. di Serafino Rossi & C.
www.tactus.it

In copertina / Cover picture:

Maestro lombardo, *Pala sforzesca* (1494-1495), Milano, Pinacoteca di Brera.
Madonna col Bambino in trono al centro, circondata dai Dottori della Chiesa: sant'Ambrogio, san Gregorio Magno, sant'Agostino e san Girolamo; Ludovico il Moro e la moglie Beatrice d'Este.

Master from Lombardy, *Pala sforzesca* (1494-1495), Milan, Brera Museum.
The Virgin with the Baby on the throne at the center, surrounded by the Doctors of the Church:
sant'Ambrogio, san Gregorio Magno, sant'Agostino and san Girolamo;
Ludovico il Moro and his wife Beatrice d'Este.

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Under licence from italian Ministry for Cultural Goods and Activities

1^a Edizione 2013

24 bit digital recording

Direttore della registrazione: Luciano Bonci
Tecnico del suono, editing e mastering: Antonio Verderi
English translations: Marta Innocenti
Computer Design: Tactus s.a.s.
L'editore è a disposizione degli aventi diritto.

Ho conosciuto Franchino Gaffurio grazie a Giovanni Acciai, che dopo averci assegnato, nel 1997, il premio speciale per la migliore esecuzione del brano d'obbligo di questo Autore al Concorso Nazionale di Esecuzione Polifonica di Quartiano, da noi vinto anche nella classifica generale, mi consigliò di approfondire lo studio del polifonista milanese, ritenendo che la sua scrittura ben si adattasse alle caratteristiche del Convitto. Gaffurio ha rappresentato una costante nei nostri programmi concertistici fino ad oggi, ma è solo nel 2010 che ho deciso di registrarlo: la direzione di Tactus si è dimostrata entusiasta quanto me. Ho trovato poi nel professor Davide Daolmi, dell'Università degli Studi di Milano, uno studioso appassionato, disponibile e un profondo conoscitore dell'opera di Gaffurio. Il professor Daolmi mi ha generosamente indicato alcune linee guida nell'interpretazione dei codici Gaffuriani: sua è la trascrizione di *Quando venit ergo/Ave corpus Jesu Christi*; basandomi sulle sue indicazioni ho lavorato al fine di approntare una base di lavoro testuale per quanto possibile scientifica. Questo lavoro ha dato origine alle partiture che ho utilizzato per la registrazione. Ho poi deciso di far eseguire i pezzi di Gaffurio ad organici diversi a seconda della scrittura, della prassi esecutiva e del testo devozionale. Con gli amici del Convitto abbiamo, come sempre, operato con grande intensità e partecipazione emotiva: è questo il nostro modo di fare musica e di cantare in coro. Marco Montanelli, oltre che svolgere il ruolo di direttore artistico, ha curato sia la concertazione e la direzione della *Lamentatio Hieraemiae prophetae* che l'orchestrazione dei brani eseguiti con il Baschenis Ensemble.

STEFANO BUSCHINI

I became familiar with Franchino Gaffurio thanks to Giovanni Acciai: in 1997, after he had awarded us the special prize for the best performance of the compulsory piece by this composer at the National Contest for Polyphonic Performance of Quartiano (which we won also in the general list), he advised me to carry on with the study of this Milanese polyphonist, since he believed that his music was quite suited to the characteristics of the Convitto. Gaffurio has been constantly included in our concert programmes up to now; but only in 2010 did I decide to record some pieces of his. The managers of Tactus were as enthusiastic about it as me. I subsequently obtained the invaluable help of Professor Davide Daolmi, of the University of Milan, a keen, supportive scholar, deeply knowledgeable about Gaffurio's works. He generously provided me with some guidelines for the interpretation of the Gaffurio codices. The transcription of *Quando venit ergo/Ave corpus Jesu Christi* was drawn up by him; and I relied on his suggestions in my effort to prepare a working text that was as scientific as possible. The outcome of this work were the scores I used for the recording. Then I decided to have Gaffurio's pieces performed by different combinations of performers, on the basis of their writing, performance practice and devotional text. Our collaboration with our friends in the Convitto was, as always, highly concentrated and heartfelt: this is our way of making music and singing in the choir. Marco Montanelli, besides playing the role of artistic director, has supervised the orchestration and conduction of *Lamentatio Hieraemiae prophetae*, and also the orchestration of the pieces performed with the Baschenis Ensemble.

STEFANO BUSCHINI

A somiglianza di molti personaggi della storia che hanno manifestato il loro talento in più ambiti dello scibile e dell'arte, Franchino Gaffurio (1451-1522) è oggi ricordato più per essere stato un teorico di vasti interessi e di profonda dottrina, autore di un sostanzioso numero di trattati che influenzarono in maniera profonda e incisiva il pensiero speculativo rinascimentale (basti pensare al suo *Practica musicae*) che per la sua produzione musicale, conservata in quattro «libroni» manoscritti nell'archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano e oggi del tutto dimenticata, quasi si trattasse di un lascito di scarso valore artistico.

Ma come sarà possibile verificare attraverso l'ascolto dei brani contenuti in questa registrazione discografica, la prima, a nostra memoria, dedicata interamente all'opera sacra del maestro lodigiano, il *corpus* musicale gaffuriano va collocato invece, a pieno titolo, nel firmamento della musica europea del tardo Quattrocento, come stella di prima grandezza.

Franchino Gaffurio è infatti la prima figura di musicista ad apparire sulla scena musicale internazionale dopo un lungo periodo di tempo (oltre mezzo secolo) durante il quale l'Italia non era riuscita a imporre, soprattutto sul versante della musica sacra, compositori capaci di contrastare, a livello tecnico e artistico, lo strapotere dei loro colleghi d'oltralpe, presenti numerosi nelle cappelle musicali e presso le più importanti corti del nostro Paese.

Figlio del capitano di ventura Bettino Gaffurio di Almenno (Bergamo) al servizio di Francesco Sforza e di Caterina Fissiraga di Lodi, Franchino nacque a Lodi il 14 gennaio 1451. La maggior parte delle notizie biografiche che possediamo su di lui provengono dalla *Vita Franchini Gafuri*, scritta, alle soglie del Cinquecento, dal suo allievo Pantaleo Malegolo e pubblicata nel *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (Milano, 1518) dello stesso Gaffurio.

Intrapresi gli studi di teologia nel monastero benedettino di San Pietro di Lodi Vecchio (che abbandonò dopo il settembre 1473), sotto la guida del prozio Taddeo Fissiraga, venne ordinato sacerdote negli ultimi mesi del 1473 o all'inizio del 1474. Negli anni trascorsi presso il monastero di San Pietro, studiò musica con il padre carmelitano Johannes Godendach (o Bonadies, secondo la forma latinizzata del nome), famoso per il trattato *Regulae cantus*, nel quale aveva raccolto le migliori opere didattiche dell'epoca; prestò anche servizio come cantore nella cattedrale di Lodi, provvedendo nel contempo alla

stesura dei suoi due primi saggi teorici: *Extractus parvus musicae* e *Tractatus brevis cantus plani*, oggi conservati nella biblioteca palatina di Parma.

Dopo il 1474 si trasferì a Mantova per seguire il padre, entrato al servizio del marchese Ludovico III Gonzaga. Qui si dedicò per oltre due anni ad approfondire gli studi di teoria e ad esercitarsi nella composizione musicale.

Passò quindi a Verona, dove insegnò, scrisse due trattati, *Musice institutionis colloctiones* e *Flos musicae* (entrambi perduti) e continuò le sue ricerche nel campo della teoria musicale. Nel 1477 venne chiamato a Genova, alla corte del doge Prospero Adorno per svolgervi il suo magistero di insegnante e di compositore, soprattutto di musica profana. Se si escludono tre madrigali a tre voci, di questa musica non è rimasta alcuna traccia. In seguito a una rivolta che spodestò Adorno, seguì il doge in fuga alla corte di Ferdinando I di Napoli (novembre 1478). Qui si dedicò agli studi speculativi, approfittando della presenza a corte dell'autorevole teorico e compositore fiammingo Johannes Tinctoris, direttore della cappella palatina. Nonostante il segretario del re fosse Filippo Bonomi, un prelado lodigiano, Gaffurio non ottenne alcun impiego alla corte aragonese nei quasi due anni in cui vi soggiornò. Poté tuttavia dedicarsi alla stesura del suo trattato *Theoricum opus* che pubblicò a Napoli l'8 ottobre 1480 presso lo stampatore Francesco di Dino.

L'invasione della Puglia da parte dei turchi e l'incombere della peste, lo costrinsero a rientrare precipitosamente a Lodi e ad accogliere l'invito del vescovo Carlo Pallavicino a trasferirsi alla sua corte, a Monticelli d'Ongina, nelle vicinanze di Cremona, per istruire i giovani cantori all'arte musicale. Mantenne questo incarico per tre anni (1480-83) durante i quali compose il *Tractatus practicabilium proportionum*, frutto dell'esperienza maturata presso la scuola napoletana del Tinctoris e iniziò a scrivere quello che sarebbe in seguito diventato il suo trattato più famoso: il *Practica musicae*, pubblicato a Milano nel 1496 da Giovan Pietro Lomazzo.

Dopo un breve soggiorno a Bergamo per ricoprire l'incarico di maestro di cappella in Santa Maria Maggiore (dal 19 maggio 1483) ritornò anzitempo a Lodi, a causa della guerra del duca di Milano contro i veneziani per il controllo di Ferrara.

Ma la rescissione anticipata del contratto bergamasco non gli arrecò danno: il 22 gennaio 1484, il giovane Franchino Gaffurio veniva nominato *magister* della cappella del duomo di Milano, alla guida della quale sarebbe rimasto ininterrottamente per quasi otto lustri, fino al giorno della sua morte.

L'arrivo del maestro lodigiano veniva a coincidere con gli ultimi anni di splendore del

ducato sforzesco sotto il governo di Ludovico il Moro (1452-1508).

La cappella del duomo vantava un'antica tradizione (era stata fondata nel 1386), ricca di storia e di fervore musicale. Durante il ducato di Galeazzo Maria Sforza (seconda metà del Quattrocento) s'era ancor più accresciuta con l'ammissione in organico di un numero sempre maggiore di cantori oltremontani.

Non pago di ciò, nel 1471, il duca aveva voluto creare, a corte, la sua personale cappella, separata e autonoma da quella del duomo, formata dai migliori musicisti stranieri presenti a Milano, come Gaspar van Weerbeke, Alexander Agricola, Loyset Compère, Johannes Martini e Josquin des Prez.

Sotto la direzione di Gaffurio la cappella del duomo accentuò ancor più la sua indipendenza dalla vita musicale di corte, stabilendo che i suoi cantori (una dozzina, escluso il maestro) fossero tutti italiani e, in maggioranza, ecclesiastici.

Molti eventi della vita del Nostro riconducibili al periodo milanese non trovano riscontro nella *Vita Franchini Gafuri* di Pantaleo Malegolo: nel 1490, ad esempio, si recò a Mantova per convincere l'architetto Luca Paperio a lavorare per la Fabbrica del duomo; nel luglio del 1494 venne nominato rettore della chiesa di San Marcellino, a Milano e tre anni dopo divenne professore di musica nel «Gymnasium mediolanense», fondato da Ludovico il Moro; nel 1506 trascorse tre mesi a Varese per riorganizzare la cappella musicale della chiesa di Santa Maria al Monte; nel 1509 pubblicò, insieme con Jacopo Antiquario, un'orazione per salutare l'arrivo di Luigi XII dopo la vittoria dei Francesi su Venezia; nel 1518 fece dono di parte della sua biblioteca musicale alla chiesa dell'Incoronata di Lodi.

A questo periodo risale, infine, la feroce diatriba con il teorico bolognese Giovanni Spataro (1459-1541), discepolo di Ramos de Pareja, condotta con vibranti scambi di epistole e acri libelli e dalla quale nessuno dei due teorici uscì con onore.

Gaffurio morì di febbre il 25 giugno del 1522, nella casa parrocchiale della chiesa di San Marcellino, a Milano.

A parte la giovanile esperienza genovese, non sembra probabile che il nostro musicista si sia dedicato attivamente alla composizione prima di diventare maestro della cappella metropolitana milanese. Di sicuro, durante i trentotto anni della sua direzione, egli dovette provvedere, sia con musiche proprie (messe per i riti ambrosiano e romano, *Magnificat*, antifone, litanie, uno *Stabat Mater*, inni, mottetti) sia con brani di altri autori, alla realizzazione di un ingente repertorio polifonico per il servizio liturgico, testimoniato, come già s'è detto, dai quattro *Codices Gaffurienses*, oggi conservati nell'archivio del

duomo di Milano. Il quarto codice risulta fortemente danneggiato a causa dell'incendio sprigionatosi il 3 agosto 1906 nel padiglione delle arti decorative dell'Esposizione internazionale di Milano all'interno del quale era esposto.

I brani racchiusi in questo disco (la «Missa de Carneval», lo *Stabat mater* e una ghirlanda di motetti) provengono tutti da questi importanti ed esclusivi codici milanesi.

La «Missa de Carneval», a quattro voci, insieme con altre tre messe, un *Magnificat*, uno *Stabat mater* ancora di Gaffurio, con brani di Agricola, Brumel, Compère, Copinus, Des Prez e di autori adespoti, si trova nel terzo *Liber Capelle Franchini Gafori* (Codice 2267), alle carte 117v-124r. Essa sembrerebbe trarre il suo titolo dal tempo liturgico al quale doveva essere destinata: l'ultima domenica prima della Quaresima ovvero la domenica che precede il mercoledì delle Ceneri.

A differenza di alcune messe seguenti l'*Ordo mediolanensis* (*Gloria, Credo, Sanctus*) oppure il caratteristico «stile ambrosiano» dei *motetti missales*, prediletto dai compositori della cappella ducale (Compère e Weerbeke, *in primis*), la «Missa de Carneval» come la maggior parte delle diciotto messe di Gaffurio a noi pervenute, si basa sull'*Ordinarium missae* romano (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*).

Anche nella «Missa de Carneval» Gaffurio non si sottrae alla prassi diffusa fra i maestri fiamminghi di tropare oppure di eludere intere sezioni del testo liturgico originale per conferire maggior scorrevolezza al discorso polivoco e lo fa sia nel *Gloria*, omettendo i versetti «Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi suscipe deprecationem nostram»; sia nel *Credo*, tralasciando i versetti «Qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum patre et Filio, simul adoratur et conglorificatur».

L'ambito modale della «Missa de Carneval» è quello del *protus* trasposto alla quarta superiore. Anche se non ci troviamo di fronte a una tipologia di messa su *cantus firmus*, è possibile individuare in essa un motivo ricorrente che serpeggia nelle diverse sezioni dell'*Ordinarium* (lo si ascolta per la prima volta nella parte del *Tenor* del primo *Kyrie*) e che imprime alla partitura polifonica un carattere unitario e fortemente espressivo. Ma mentre i compositori borgognoni, contemporanei di Gaffurio, privilegiavano procedimenti di elaborazione tematica più complessa e «osservata», come quella sopra un *cantus prius factus*, il Nostro propende invece per una scrittura che gli permette di utilizzare i motivi con maggiore libertà, scomponendoli, parafrasandoli, combinandoli variamente fra loro. Non a caso, soltanto una sua messa, delle diciotto che di lui ci rimangono, è su *cantus firmus*: è la Missa «De tous biens pleine», sopra una *chanson* popolare francese ed è forse la pagina

dell'intera opera gaffuriana nella quale si avverte maggiormente l'influenza degli artifici compositivi degli maestri fiamminghi.

Se nelle parti brevi della «Missa de Carneval» (*Kyrie, Sanctus, Agnus Dei*), la parola liturgica non raggiunge mai una perfetta simbiosi con l'intonazione melodica corrispondente, nelle sezioni narrative dell'*Ordinarium* (*Gloria e Credo*) il rapporto ritmico e semantico del verbo devozionale con i suoni destinati a rivestirlo appare più stretto, dettato da una attenzione e da una consapevolezza per nulla occasionali. Affiora da queste pagine una volontà di comunicare, di esprimere, di esaltare il significato semantico della parola, conseguenza diretta dell'influenza esercitata dal pensiero umanistico sulla musica, a partire dalla metà del Quattrocento e fino alla metà del Cinquecento.

Completano il programma di questa registrazione, dodici motetti (un quarto dell'intero *corpus* gaffuriano pervenuto) che per le loro caratteristiche formali, stilistiche ed espressive, rappresentano un importante terreno di studio e d'indagine dei processi di trasformazione dell'arte compositiva del Nostro su questo versante.

È proprio con i musicisti fiamminghi della generazione di Gaffurio, soprattutto con Josquin des Prez (1450-1521) che la «forma motetto» abbandona i rigidi modelli medievali e lascia finalmente trasparire una volontà creativa individuale, fondata sul giudizio estetico personale.

L'artificio del canone ovvero il principio dell'imitazione sistematica, sconosciuto ai compositori medievali, diventa l'espedito contrappuntistico più diffuso per pervenire all'unità dell'opera d'arte. L'imitazione è infatti facilmente comprensibile all'orecchio; essa è stimolo all'incessante invenzione melodica e consente a tutte le voci che la realizzano di essere equamente partecipi dello svolgimento del pensiero musicale. Di qui una quantità di spunti creativi dal punto di vista melodico, armonico (nel senso rinascimentale del termine, naturalmente), ritmico e sonoro, della quale non esiste eguale nei secoli passati e che l'ascoltatore attento non farà fatica a cogliere anche nei motetti di Gaffurio compendati in questo disco.

Oltre a ciò, per la prima volta nella storia dell'arte musicale, il compositore prende coscienza del suono nel senso di colore, di spessore, di prospettiva, di profondità, di dimensione, di spazialità; suono che egli inizia ora a manipolare in tutte le sue componenti dinamiche e fisiche all'interno di quello spazio ideale rappresentato dall'estensione naturale dei registri della voce umana. Nasce da questa nuova percezione dei volumi e degli spazi sonori, un diverso trattamento delle parti all'interno della compagine vocale.

Ogni voce partecipa ora all'insieme polifonico con eguale possibilità e valore; e ogni voce è anche un'individualità timbrica a sé stante e tuttavia intimamente legata alla struttura generale della composizione. È la fine della concezione lineare del contrappunto medievale nel quale le singole voci non conoscevano l'ebbrezza del disporsi anche simultaneamente in assetti verticali; è la presa di coscienza della notazione volumetrica dello spazio sonoro e la consapevolezza dell'abilità conseguita per modellarlo, plasmarlo in agglomerati timbrici sempre nuovi. Da questa acquisita sensibilità prendono l'avvio le combinazioni contrapposte di due voci all'interno della stessa struttura polifonica (*bicinia*) che determinano forti contrasti di sonorità e un'apparente pluralità di cori e i frequenti passaggi dalla mensuralità binaria a quella ternaria per conferire vivacità ritmica e slancio declamatorio al discorso polivoco.

Come già s'è detto, anche il rapporto con la parola, con il verso poetico, con il metro, con il contenuto emotivo dei testi impiegati muta radicalmente, fino a sfociare in una sorta di simbolismo visivo *ante litteram* ovvero in una rappresentatività icastica del verbo intonato, capace di particolari sfumature sonore, in grado di creare linee melodiche suggerite dalla parola stessa e non più dall'algido meccanismo del congegno musicale.

Il motetto, dunque, come forma ideale per la sperimentazione di nuovi assetti formali, per l'affinamento di nuove tecniche di scrittura, per la ricerca di nuovi orizzonti espressivi, per l'esibizione di caratteri stilistici personali.

Sette dei dodici motetti di Gaffurio qui proposti (trenta, se consideriamo l'intera raccolta) sono basati su testi dedicati alla Vergine Maria (*Stabat mater dolorosa, Imperatrix reginarum, Imperatrix gloriosa, Florem ergo genuisti, Res miranda, Salve Regina, Magnificat*). Non è un caso. È semmai la testimonianza di quanto radicata e diffusa fosse la devozione della Madonna nella cultura e nella società del tempo: diocesi milanese e corte sforzesca compresa.

D'altra parte il culto della Vergine presso le dinastie lombarde dei Visconti e degli Sforza è storicamente documentato. Esso è riscontrabile nell'assegnazione dei nomi propri ai membri delle famiglie dei due casati (Giovanni Maria, Filippo Maria Visconti; Galeazzo Maria, Ludovico Maria, Ascanio Maria Sforza, e così enumerando) e nella committenza artistica, in particolare, quella musicale. I cosiddetti *motecta-missales*, veri e propri cicli di motetti caratteristici della liturgia ambrosiana, attestati dai *Codices Gaffurienses*, ne sono l'impidissima testimonianza.

Sebbene l'ampia gamma di stili, di varietà di forme e di significati riscontrabili

nell'opera motettistica di Gaffurio imponga di evitare semplicistiche catalogazioni, i dodici motetti qui raccolti possono essere così suddivisi: quelli che presentano uno stile di scrittura prevalentemente imitativo (*Imperatrix reginarum; Imperatrix gloriosa, Florem ergo genuisti; Magnificat primi toni, O sacrum convivium*) e quelli che evidenziano invece ampie sezioni in stile omofonico (*Stabat mater; Adoramus te, Christe; Res miranda; Quando venit ergo; Ave, corpus Jesu Christi*).

Tra i motetti del primo gruppo possiamo poi classificare quelli basati sul largo uso di bicinia (*Florem ergo genuisti, O sacrum convivium*) e quelli nei quali la scrittura imitativa permea tutte le voci (*Imperatrix reginarum; Imperatrix gloriosa*); mentre tra i motetti del secondo gruppo, possiamo distinguere quelli nei quali stile omoritmico e stile imitativo si alternano senza soluzione di continuità (*Stabat mater dolorosa; Res miranda*) e quelli nei quali compaiono ampie sezioni in tempo ternario (*Adoramus te, Christe; Ave, corpus Jesu Christi*).

Infine, in margine a questi due gruppi, possiamo considerare i motetti monopartiti (*Imperatrix reginarum, O sacrum convivium*), bipartiti (*Stabat mater dolorosa-Adoramus te, Christe; Quando venit ergo-Ave, corpus Jesu Christi*) e tripartiti (*Imperatrix gloriosa-Florem ergo genuisti-Res miranda*), in ragione della lunghezza dei testi devozionali intonati.

Ma l'indagine fin qui condotta sarebbe incompleta se tralasciassimo di rimarcare alcuni tratti caratteristici dell'arte di Gaffurio nell'ambito della sua produzione motettistica. Se nelle messe il suo *modus componendi* appare più rigido e controllato, ancorato com'è ai modelli fiamminghi di riferimento; nei motetti la sua maestria tecnica è più libera, più incline ad assecondare le esigenze di una maggiore sensibilità poetica, evidenziata da un periodare delle linee melodiche sempre chiaro e scorrevole; dalle sonorità piene e robuste delle voci in assetto accordale; da un più stretto rapporto della musica con i contenuti emozionali della parola; da una più vivida percezione dei risultati sonori e dei loro effetti espressivi.

Proprio come profetizzava Leonardo da Vinci, a Milano negli stessi anni durante i quali Gaffurio prestava servizio alla cappella del duomo: «la musica non è da essere chiamata altro che sorella della pittura, conciosiach'essa è subietto all'audito, secondo senso all'occhio».

GIOVANNI ACCIAI

FRANCHINO GAFFURIO AND SACRED MUSIC IN MILAN
UNDER THE RULE OF THE SFORZA DYNASTY

Like many historical figures who expressed their talent in several branches of knowledge and art, Franchino Gaffurio (1451-1522) now is remembered, rather than for his musical production, chiefly for having been a theorist with a vast range of interests and a profound learning and the author of a considerable number of treatises that deeply influenced the speculative thinking of the Renaissance (it is sufficient to mention his *Practica musicae*). His musical works, which are all preserved in four large handwritten books housed in the archive of the Veneranda Fabbrica of the Duomo of Milan, have now been completely forgotten, almost as if they had been a legacy that did not have a great artistic value.

On the contrary, as it will be possible to ascertain by listening to the pieces contained in this recording (the first one, as far as we know, to be entirely given to Franchino Gaffurio's sacred music), with his musical corpus he fully deserves to be included among the top-ranking composers of late-fifteenth-century European music.

Franchino Gaffurio was the first musician to appear on the international musical scene after a long period (more than half a century) in which Italy had not been able, particularly in the area of sacred music, to produce composers who were technically and artistically able to compete with their numerous and powerful foreign colleagues in the choirs and in the most important Italian courts.

He was the son of Bettino Gaffurio, from Almenno (Bergamo), leader of a troop of mercenaries in Francesco Sforza's employment, and Caterina Fissiraga, from Lodi. Franchino was born in Lodi on 14 January 1451. Most of the information we have about his life comes from *Vita Franchini Gafuri*, written, shortly before the beginning of the sixteenth century, by his pupil Pantaleo Malegolo and published in Gaffurio's *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (Milan, 1518).

He began to study theology under the guidance of his great-uncle Taddeo Fissiraga in the Benedictine monastery of San Pietro di Lodi Vecchio (which he left after September 1473), and was ordained priest in the last months of 1473 or at the beginning of 1474. During the years he spent in the monastery of San Pietro, he studied music with a Carmelite father, Johannes Godendach (or Bonadies, in the Latinised form of his surname), who was famous for his treatise *Regulae cantus*, in which he had collected the best didactic works of his time. Franchino also served as a cantor in the Cathedral of Lodi, and during the

same period wrote his first two theoretic essays: *Extractus parvus musicae* and *Tractatus brevis cantus plani*, which are now preserved in the Biblioteca Palatina of Parma.

After 1474, he moved to Mantua, in order to follow his father, who had been hired by Marquis Ludovico III Gonzaga. He lived there for more than two years, and during this period he intensified his theoretic study and his practice of musical composition. Then he moved to Verona, where he worked as a teacher, wrote two treatises (*Musice institutionis colloctiones* and *Flos musicae*, both lost), and went on with his researches in the field of musical theory.

In 1477 he was invited to Genoa, at the court of Doge Prospero Adorno, who employed him as a teacher and composer, particularly of profane music. No traces have been left of these works, except for three three-part madrigals. When the Doge was dethroned by an uprising and fled to the court of Ferdinando I in Naples (November 1478), Franchino Gaffurio followed him there, and subsequently devoted himself to speculative studies, taking advantage of the presence, at the court, of the authoritative Flemish theorist and composer Johannes Tinctoris, who was in charge of the Cappella Palatina. Despite the fact that the king's secretary was Filippo Bonomi, a prelate from Lodi, Gaffurio did not obtain any post in the Aragonese court during the almost two years in which he lived in Naples. He was able, however, to complete his treatise *Theoricum opus*, and to publish it in Naples on 8 October 1480, with the printer Francesco di Dino.

The invasion of the Puglia region by the Turks and the impending plague forced him to return hastily to Lodi and accept the invitation of Bishop Carlo Pallavicino to join his court at Monticelli d'Ongina, near Cremona, to teach music to young choristers. He held this post for three years (1480-83), during which he drew up his *Tractatus practicabilium proportionum*, outcome of his experience at Tinctoris's school in Naples, and began to write a treatise that later would become his most famous work: *Practica musicae*, which was published in Milan in 1496 by Giovan Pietro Lomazzo.

After a brief stay in Bergamo, where he held the post of kapellmeister in Santa Maria Maggiore (starting on 19 May 1483), he had to return unexpectedly to Lodi, because of the war sparked off by the Duke of Milan against Venice in order to gain control over Ferrara. But the early cancellation of his contract in Bergamo did not harm him: on 22 January 1484, the young musician was appointed *magister* of the choir of the Duomo of Milan. He retained this post for almost forty years, without any interruption, until the day of his death.

His arrival in Milan coincided with the last years of the splendour of the Sforza dynasty's rule, under Ludovico il Moro (1452-1508).

The choir of the Duomo had a long history (it had been founded in 1386), and had always been very lively and active. Under Duke Galeazzo Maria Sforza (second half of the fifteenth century), it had grown, admitting a constantly increasing number of foreign singers.

In addition to this, in 1471, the duke had created his own court choir, unconnected to that of the Duomo and formed of the best foreign musicians present in Milan, such as Gaspar van Weerbeke, Alexander Agricola, Loyset Compère, Johannes Martini and Josquin des Prez.

Under Gaffurio's management, the choir of the Duomo became even more independent of the musical life of the court. He ruled that its members (a dozen, plus the kapellmeister) were to be all Italian and chiefly priests.

Many events of Gaffurio's period in Milan are not mentioned in Pantaleo Malegolo's *Vita Franchini Gafuri*: for instance, in 1490 he went to Mantua in order to persuade the architect Luca Paperio to cooperate in the construction of the Duomo; in July 1494 he was appointed rector of the church of San Marcellino in Milan; three years later he became professor of music at the "Gymnasium mediolanense", established by Ludovico il Moro; in 1506 he spent three months in Varese reorganising the choir of the church of Santa Maria al Monte; in 1509 he published, together with Jacopo Antiquario, a speech that hailed the arrival of Louis XII after the victory of the French over Venice; and in 1518 he donated a part of his collection of musical books to the Chiesa dell'Incoronata of Lodi.

This was the period in which a vicious dispute took place between Gaffurio and the Bolognese theorist Giovanni Spataro (1459-1541), pupil of Ramos de Pareja. Stinging letters were exchanged, libellous pamphlets were published, and neither of the two came off honourably.

Gaffurio died of a fever on 25 June 1522, in the parish dwelling of the church of San Marcellino, in Milan.

Apart from his early experience in Genoa, it does not seem likely that Gaffurio actually engaged in composing music before he became kapellmeister in the Duomo of Milan. Undoubtedly, during the thirty-eight years in which he held this post, he had to provide for the acquisition of a vast repertory for the liturgical services, both with pieces of his own (masses for the Roman and Ambrosian rites, *Magnificats*, antiphons, litanies, a *Stabat*

Mater, hymns, motets) and with pieces by other composers: this is witnessed, as we have already mentioned, by the four *Codices Gaffurienses*, now housed in the Archive of the Duomo of Milan. The fourth codex has been severely damaged by the fire that erupted on 3 August 1906 in the Decorative Arts Pavilion of the International Exposition of Milan, where it was being exhibited.

The pieces included in this disc (the “Missa de Carneval”, the *Stabat mater* and a selection of motets) have all been drawn from these important, unique Milanese codices.

The four-part “Missa de Carneval”, together with other three masses, a *Magnificat*, a *Stabat mater*, all by Gaffurio, and pieces by Agricola, Brumel, Compère, Copinus, Des Prez and other anonymous composers, is in the third *Liber Capelle Franchini Gafari* (Codex 2267), sheets 117v–124r. Its title apparently stems from the liturgical period for which it was meant: the last Sunday before Lent, that is the Sunday that comes before Ash Wednesday.

Unlike some masses that followed the *Ordo mediolanensis* (*Gloria*, *Credo*, *Sanctus*) or the typical “Ambrosian style” of the *motetti missales*, preferred by the composers of the ducal choir (above all Compère and Weerbeke), the “Missa de Carneval”, and most of the eighteen masses by Gaffurio that have survived, are based on the Roman *Ordinarium missae* (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*).

In his “Missa de Carneval”, as well as in other masses, Gaffurio followed the practice, which was common among the Netherlandish composers, of adding or eliminating entire sections of the original liturgical text in order to render the polyphonic discourse more fluent: he does this both in the *Gloria*, where he omits “Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi suscipe deprecationem nostram”, and in the *Credo*, where he eliminates “Qui ex Patre Filoque procedit. Qui cum patre et Filio, simul adoratur et conglorificatur”.

The modal range of the “Missa de Carneval” is that of the *protus* transposed to the upper fourth. Though it is not a type of mass based on *cantus firmus*, we can identify in it a tune that reappears, meandering through the various sections of the *Ordinarium* (it can be heard for the first time in the *Tenor* part of the first *Kyrie*), and lends the polyphonic music a coherent, highly expressive quality. But while the Burgundian composers who were Gaffurio’s contemporaries preferred more complex and “compliant” procedures for the development of the themes, such as that on a *cantus prius factus*, Gaffurio chose a type of writing that allowed him to use the tunes with more freedom, taking them apart,

paraphrasing them, and combining them in several ways. It is not a coincidence that only one of his masses, out of the eighteen available to us, is based on *cantus firmus*: the mass “De tous biens pleine”, on a popular French *chanson*, which is Gaffurio’s composition where the influence of the artifices of the Netherlandish composers is probably most felt.

While in the brief parts of the “Missa de Carneval” (*Kyrie, Sanctus, Agnus Dei*) the liturgical text never achieves a perfect synergy with the corresponding melody, in the narrative sections of the *Ordinarium* (*Gloria* and *Credo*) the rhythmic and semantic relationship between the devotional text and the sounds that are supposed to clothe it is closer, and dictated by an attention and awareness that are far from being occasional. These pieces exude the determination to communicate, to express, to highlight the semantic meaning of the words: this is a direct outcome of the influence of humanistic thought on music from the middle of the fifteenth century to the middle of the sixteenth.

The programme of this recording is completed by twelve motets (one fourth of the entire corpus of Gaffurio’s existing works of this type). Because of their formal characteristics, style and quality of expression, they are an important object of study in the investigation of the processes of transformation of Gaffurio’s art in this sphere.

It was precisely with the Netherlandish musicians of Gaffurio’s generation, above all with Josquin des Prez (1450-1521), that the “motet form” gave up the rigid medieval models and finally began to express an individual creative will based on a personal aesthetic judgement.

The artifice of the canon, that is the principle of systematic imitation, unknown to medieval composers, became the most widespread device for achieving the unity of a piece: imitation is easily understood by the listener, stimulates an incessant melodic invention, and allows all the voices to take part equally in the development of the musical concept. This gave rise to a number of creative ideas (from the point of view of melody, harmony – in the Renaissance meaning of the term, obviously – rhythm and sound) that had no equal in the previous centuries: the listener will easily spot them also in the motets by Gaffurio included in this disc.

Moreover, for the first time in the history of music, the composer has become aware of sound, in the sense of colour, thickness, perspective, depth, dimension, spatiality; in the sense of the sound that he now begins to develop in all its dynamic and physical components within the ideal space determined by the natural range of the registers of the human voice. This new perception of the volume and space of sound gives rise to a

different treatment of the parts within the vocal configuration: each voice now takes part in the polyphonic structure with equal possibilities and value, and each voice also has an independent individuality of timbre, though it is closely bound to the general structure of the composition. It is the end of the linear concept of medieval counterpoint, in which the individual voices never experienced the joy of being arranged, also simultaneously, in vertical patterns; it is the realisation of the volumetric notation of sound in space, and the awareness of the mastery acquired in order to mould it into constantly new amalgamations of timbres. This acquired sensitivity was the starting point of opposing combinations of two voices within the same polyphonic structure (*bicinia*) that produced strong contrasts in sound and frequent transitions from binary to ternary mensural systems, in order to lend rhythmic liveliness and declamatory élan to the polyvocal discourse.

As we have already pointed out, the relationship with the words, the poetic lines, the prosody and the emotional content of the texts changed radically as well, eventually leading to a sort of visual symbolism ahead of its time, that is to a vivid representation of the sung word that was able to express particular nuances of sound and to create melodic lines suggested by the words and no longer by the cold mechanism of the musical apparatus.

The motet, in short, was an ideal form for experimenting with new formal structures, for perfecting new writing techniques, for exploring new horizons of expression, and for displaying personal stylistic features.

Seven of the twelve motets by Gaffurio recorded here (they are thirty in the overall collection) are based on texts about the Virgin Mary: *Stabat mater dolorosa*, *Imperatrix reginarum*, *Imperatrix gloriosa*, *Florem ergo genuisti*, *Res miranda*, *Salve Regina* and *Magnificat*. This is not accidental. It is, if anything, evidence of how widespread and deep-rooted the worship of the Virgin Mary was in the culture and society of that time – including the diocese of Milan and the Sforza court.

The fact that the Lombard dynasties of the Visconti and Sforza families were devoted to the Virgin is historically documented. It is confirmed by the names chosen for the members of the two houses (Giovanni Maria, Filippo Maria Visconti; Galeazzo Maria, Ludovico Maria, Ascanio Maria Sforza, and so on) and by their artistic commissions, particularly the musical ones. The so-called *motecta-missales*, real cycles of motets typical of the Ambrosian liturgy, documented by the *Codices Gaffurienses*, are a very clear testimony.

Although the extensive range of styles and the variety of forms and meanings that

can be seen in Gaffurio's corpus of motets discourage any attempt to propose a facile classification, we can divide the twelve motets collected here into the following groups: those where imitation prevails in the writing (*Imperatrix reginarum*, *Imperatrix gloriosa*, *Florem ergo genuisti*, *Magnificat primi toni* and *O sacrum convivium*), and those that have extensive sections in homophonic style (*Stabat mater*, *Adoramus te Christe*, *Res miranda*, *Quando venit ergo* and *Ave corpus Jesu Christi*).

Among the motets of the first group, we can further distinguish between those based on an extensive use of *bicinia* (*Florem ergo genuisti*, *O sacrum convivium*) and those where imitative writing characterises all the voices (*Imperatrix reginarum*, *Imperatrix gloriosa*); while in the second group we can distinguish between those where the homorhythmic style and the imitative style alternate without any interruptions (*Stabat mater dolorosa*, *Res miranda*) and those where there are substantial sections in ternary time (*Adoramus te Christe*, *Ave corpus Jesu Christi*).

Lastly, in addition to these two groups, we can divide the motets into further groups: the one-part motets (*Imperatrix reginarum*, *O sacrum convivium*), the two-part ones (*Stabat mater dolorosa-Adoramus te Christe*; *Quando venit ergo-Ave corpus Jesu Christi*), and the three-part ones (*Imperatrix gloriosa-Florem ergo genuisti-Res miranda*), on the basis of the length of the devotional texts that are sung.

But the investigation carried out up to now would be incomplete if we did not point out some characteristic features of Gaffurio's art in the sphere of motet production. While in his masses his *modus componendi* seems to be more rigid and controlled, since it clings to the reference Netherlandish models, in his motets his technical mastery is freer, more ready to respond to the needs of a greater poetic sensitivity. This is shown by the flowing of his melodic lines, which is always smooth and clear; by the full, vigorous sound of the voices when they are joined in a chord; by the closer relationship between the music and the emotional content of the words; and by a more vivid perception of the resulting sounds and expressions.

As Leonardo da Vinci, who was in Milan in the same years in which Gaffurio was there to manage the choir of the Duomo, prophetically asserted: "Music can be called nothing other than the sister of painting, inasmuch as it is subject to hearing, the sense that comes after sight".

GIOVANNI ACCIAI

IL CONVITTO ARMONICO

STEFANO BUSCHINI, direttore /director

Marco Montanelli, direttore artistico / artistic director;

Stefano Baldi, preparatore vocale / vocal trainer.

Soprani / *Sopranos*

Sylva Arrighi

Caterina Bernardini

Alessia Bruschi

Lorella Coppa

Eleonora Di Dato

Donatella Gnani

Romina Lapperier

Alti / *Altos*

Eleonora Baroncelli

Laura Maggi

Daria Malaspina

Alessandra Nardelli

Silvia Rio

Tenori / *Ténors*

Stefano Baldi

Pino La Rocca

Paolo Mettifogo

Mario Mori

Bassi / *Basses*

Gaetano Canepa

Federico Canese

Daniele Cecchi

Marco Montanelli

Lamentatio Hieremiae Prophetae:

Stefano Baldi, *cantus*; Mario Mori, *altus*; Stefano Buschini, *tenor*; Federico Canese, *bassus*;

Marco Montanelli, direttore / *conductor*.

BASCHENIS ENSEMBLE – La Spezia

(O sacrum convivium; Quando venit ergo/Ave corpus Jesu Christi)

Michele Bertucci – flauti / *recorder*

Sergio Chierici – organo portativo, clavicembalo / *portative organ, harpsichord*

Marco Montanelli – clavicembalo, salterio, percussioni / *harpsichord, psaltery, percussion*

Silvio Rosi – colascione, chitarrino rinascimentale / *colascione, Renaissance guitar*

Donato Sansone – flauti, percussioni / *recorder, percussion*



I testi delle composizioni sono disponibili al seguente link:

the texts of the compositions are available on our website:

www.tactus.it/testi

Codice prodotto / *Product Code*: TC.450701

Il Convitto Armonico è stato fondato nel 1990 da Stefano Buschini e Marco Montanelli. È formato da cantori che rivolgono la propria attenzione principalmente alla musica antica senza escludere peraltro lo studio di repertori congeniali al tipo di formazione, come quello contemporaneo.

Il coro svolge attività concertistica in Italia e all'estero (Francia, Svizzera, Inghilterra, Russia); ha pubblicato in precedenza due compact disc per Tactus, uno con musiche di Marc'Antonio Ingegneri (2003) e l'altro con musiche di Tomas Luis de Victoria (2008). Ha collaborato con il Conservatorio «Giacomo Puccini» della Spezia dal 2006 al 2010 quale coro laboratorio per il Biennio specialistico in Direzione di Coro. Ha vinto, dal 1996 al 2006, cinque concorsi corali nazionali.

Stefano Buschini si è diplomato con lode in Direzione di Coro al Biennio Specialistico presso il Conservatorio «G. Puccini» della Spezia. Ha studiato prassi esecutiva della polifonia rinascimentale con Giovanni Acciai. Più recentemente si è dedicato allo studio del suono del coro a Cambridge.



Convitto Armonico was established in 1990 by Stefano Buschini and Marco Montanelli. Its members are choristers who focus mostly on early music, without, however, neglecting the studies of other kinds of repertoire best suited to their structure, such as the contemporary one. The choir performs in Italy and abroad (France, Switzerland, Great Britain, Russia); two albums have been released under the Italian label Tactus, one featuring music by Marc'Antonio Ingegneri (2003), the other with music by Tomas Luis de Victoria (2008). Convitto Armonico collaborated with Conservatorio “Giacomo Puccini”, a college of music in La Spezia, from 2006 to 2010 for the choir workshop for the master's degree in Choral conducting. Between 1996 and 2006 it won five national choir competitions.

Stefano Buschini obtained a cum laude master of music degree in Choral conducting from Conservatorio “Giacomo Puccini” in La Spezia. He studied Renaissance polyphony performance practice under Giovanni Acciai. In more recent times he studied choral sound in Cambridge.

TACTUS

TC 450701

© 2013

Made in Italy

FRANCHINO GAFFURIO

(1451-1522)

Missa de Carneval · Stabat Mater · Mottetti



IL CONVITTO ARMONICO



STEFANO BUSCHINI



BASCHENIS ENSEMBLE