GIOVAN GIACOMO GASTOLDI

MAGNIFICAT

PER OMNES TONOS

a cura di

Diego Fratelli e Fulvio Rampi

TURRIS - CREMONA

CANTVS

MAGNIFICAT PER OMNES TONOS.

VIDELICET

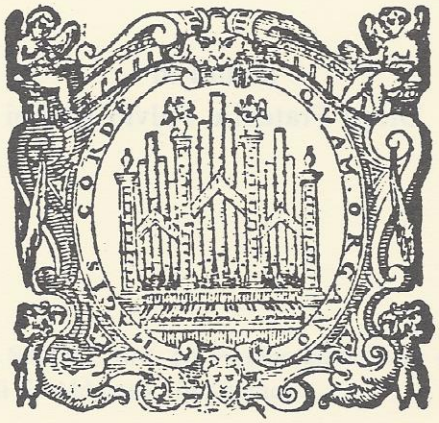
Primus, & Secundus Chorus.

IOANNIS IACOBI GASTOLDI CARAVAGIENSIS
In Ducali Ecclesia Sanctæ Barbaræ inclytæ Vrbis Mantuæ
Musices Magistri.

Nunc primum in lucem editi.

QVATTVOR VOCIBVS.

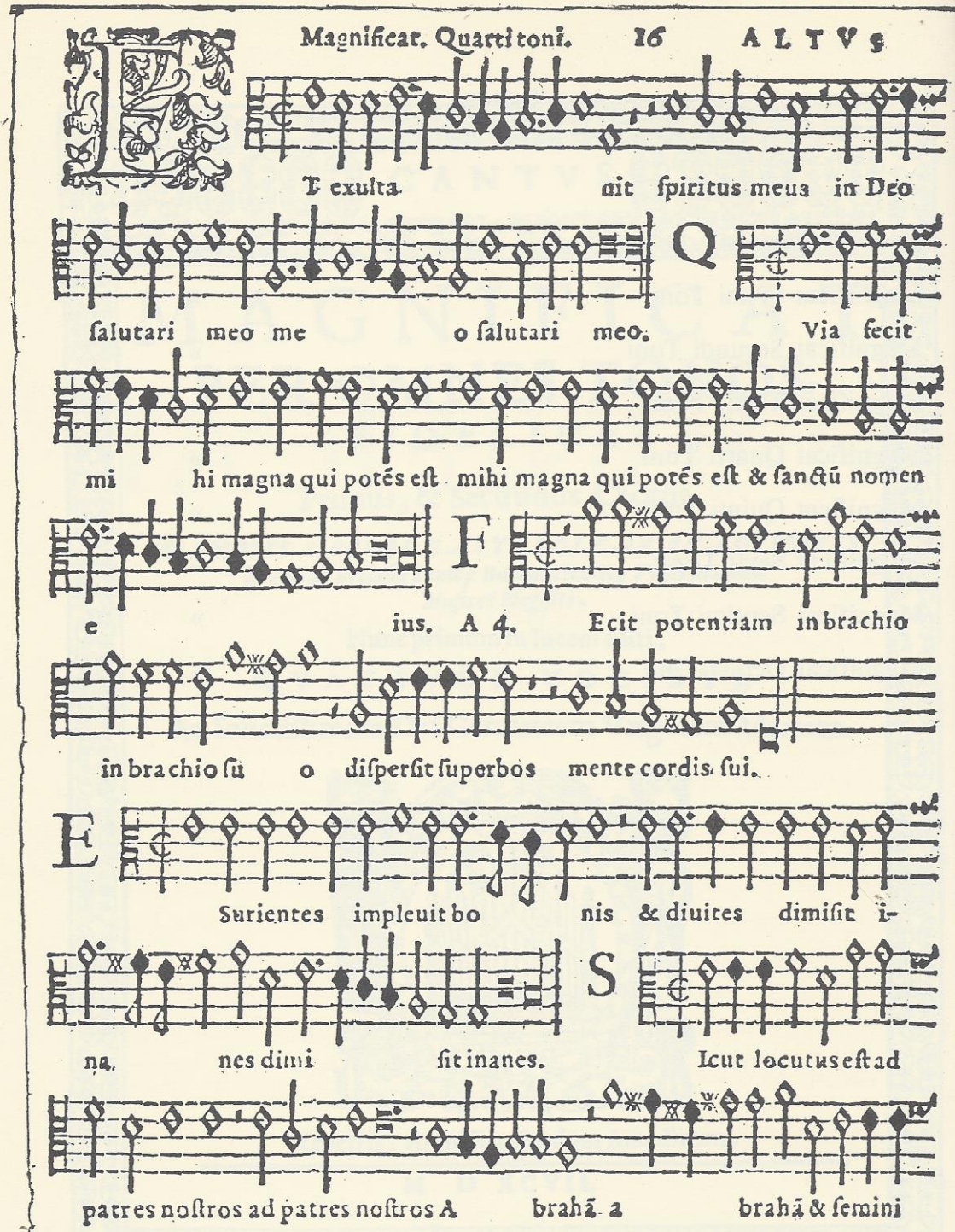
Ad Sanctissimam Dei Genitricem Virginem Mariam.



Venetijs, Apud Ricciardum Amadinum.

M D XCVII.

Frontespizio dei *Magnificat per omnes tonos* (Venezia, R. Amadino, 1597) di Giovan Giacomo Gastoldi, oggi conservati nel *Fondo S. Barbara* (S.B. 71) della Biblioteca del Conservatorio "G. Verdi" di Milano.



G.G. Gastoldi: *Magnificat Quarti toni.* Parte dell'Altus, *Secundus chorus.*

NOTE ALL' EDIZIONE

Nel 1582 il cardinal Borromeo, intendendo chiamare al proprio servizio Giovan Giacomo Gastoldi (1554 - 1609), chiedeva al proposito informazioni all'abate della basilica di S.Barbara in Mantova. Il duca Guglielmo Gonzaga, non volendo rinunciare ai servigi del *"Reverendus Dominus Jacobus de Gustoldis de Caravasio Cremonensis"*[1], tramite il proprio ambasciatore in Milano fa sapere al cardinale che : *"... l'illustrissimo Signor Cardinale Borromeo scrive a Monsignor Abbate di Santa Barbara che le dia informazione de Don Giacomo Gastoldi da Caravaggio,... questo prete venne da fanciullo in Santa Barbara, ove ha appreso quello che sa,... hora non deve in alcun modo pensare di levare di qui questo che ha imparato quanto sa et ricevutovi li sacri ordini... Mantova, 3 dicembre 1582."*[2]. Negli anni successivi, crescendo la stima del duca, il Nostro, oltre alla ufficiale attività di maestro di contrappunto ai chierici, supplisce il Wert nella mansione di maestro di cappella in S.Barbara sino a divenirne in seguito degno successore. Infatti, nel 1588 dando alle stampe in Venezia il *Primo libro dei madrigali a cinque voci*, dedicato a Vincenzo Gonzaga, l'autore si qualificherà nel frontespizio come *"Gio. Giacomo Gastoldi da Caravaggio, maestro di cappella nella chiesa di S.Barbara di Mantova..."*. Tale pubblicazione precede di tre anni la stampa dei celebri *Balletti a Cinque Voci*, che dalla prima edizione veneziana si diffusero rapidamente con un grandissimo numero di ristampe effettuate in varie città d'Europa.

La fama derivante dai *Balletti* ha però contribuito a distogliere l'attenzione nei confronti della restante e copiosa produzione[3], sacra e profa-

---

1) Così denominato in un documento dell'Archivio Storico Diocesano di Mantova - Fondo Basilica di S.Barbara, citato in: B. GELMI, *Indagini sull'arte musicale sacra di Gian Giacomo Gastoldi da Caravaggio (1554 - 1609)*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore, Facoltà di Magistero, Milano, Anno Accademico 1968-69 , p. 18.

2) Lettera contenuta nella busta 2617, Archivio Gonzaga di Mantova, parzialmente citata in P. CANAL, *Della Musica in Mantova*, Mantova, 1881, p. 36; e in B. GELMI, *op. cit.*, pgg. 7, 8.

3) Per un panorama complessivo dell'opera di Gastoldi si rimanda a : THE GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS, Londra, Mac Millan, 1980, *ad vocem* (D. Arnold), vol. VII, pgg. 180-181; ed a : G. BARBLAN, G. GRIGOLATO, A. ZECCA-LATERZA, *Catalogo della Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano. Fondi speciali I. Musiche della Cappella di S.Barbara in Mantova*, Firenze, Olschki, 1972.

na, che rivela dal canto suo le notevoli doti del Gastoldi polifonista, giustamente ricordato dal Canal come *"...poeta e scrittore di musica leggiadro e fecondo per chiesa, per camera e per festose brigate, annoverato dall'Artusi (Delle imperf. ecc., p. 24, r.) tra que' valenti uomini che seppero conciliare le asprezze necessarie all'espressione dell'affetto con le buone regole dell'armonia."*[4]

Nel 1597 vengono dati alle stampe in Venezia, per i tipi dello stampatore Amadino[5], i MAGNIFICAT PER OMNES TONOS[6] qui proposti in edizione moderna. L'opera consta di un Magnificat per ciascun *tono* ecclesiastico, in ossequio alle diverse esigenze del calendario liturgico che, secondo la prassi dell'epoca, offriva precise indicazioni circa l'utilizzo dei diversi *toni*.[7]

L'originale reca la seguente dedica:
AD SANCTISSIMAM / DEI GENITRICEM / VIRGINEM MARIAM / Auctor. / Cum meco ipse cogitarem, quœ diuinitus (sic) *cecinisti SANCTISSIMA DEI PARENS VIRGO MARIA, rhytmis mandare; ea de more aliqui primario viro dedicare constitui. Hunc ergo dum in terris quœrerem attentius, venit in mentem terrena quidem terrenis hominibus deberi, at vero Cœlestia Divis esse offerenda Heroibus. Itaque cum in altissimus illud summi rerum moderatoris Dei domicilium mentis obtusus defixissem; statim tu occurristi, Hominum, atque Angelorum Regina, quae tuo iure mihi à me postulare visa es, ut tua non alij, quam tibi offerem, ac dedicarem. En igitur ad sanctissimos tuos pedes summa animi demissione provolutus, tibi manus hoc qualecunque* (sic) *dico, atque consecro. Teque etiam, atque etiam pro tua misericordi clementia obsecro, & obtestor, ut illud dilecto Filio tuo offeras, illamque ab eo pro munere gratiam*

---

4) *Op. cit.*, p. 36.

5) Nello stesso anno Gastoldi dà alle stampe, sempre in Venezia e sempre con fedeltà al motto *Magis Corde quam organo* dello stampatore Amadino, il *Completorium Perfectum ad usum S.Romanae Ecclesiae ... Liber secundus*, fregiandosi del titolo di *Musices Praefecti*.

6) Vedi nella presente edizione la riproduzione del frontespizio della stampa originale (p. IV).

7) Ad esempio, in relazione all'utilizzo dei diversi *toni* ecclesiastici nella liturgia vespertina, si trova una puntuale sistematizzazione in: A.BANCHIERI, *L'organo suonarino*, Venezia, R.Amadino, 1605, pgg. 118 - 123, dove è riportato un dettagliato calendario liturgico intitolato *"Norma a gl'organisti con la quale si conosse in tutte le Domeniche, & feste doppie di tutto l'Anno, l'Hinno corrente, & ancora di che tuono sarà l'Antifona del Magnificat ne gli primi, & secondi Vesperi."*

deposcas, ut ipse patri, diloricata veste, cicatrices adverso corpore nostra causa exceptas ostendat: ut ille, quem mei erratis saepe ad iracundiam provocari (sic), *placatus sit mihi portio in terra viventium. Amen.*[8]

La presente edizione, frutto di una accurata analisi critica dell'originale del 1597, ha inteso coniugare il rigore filologico alle attuali esigenze di divulgazione del patrimonio musicale rinascimentale; i fascicoli separati delle originali parti del *Cantus, Altus, Tenor, Bassus,* sui quali è impressa anche la *Quinta pars*, sono stati posti in partitura facendo uso di opportune equivalenze per quanto attiene il valore delle note, ed operando le necessarie modificazioni della veste originale delle chiavi, delle alterazioni, delle ligature e degli annerimenti.

Partitura. All'inizio di ogni versetto è stato indicato l'incipit in notazione antica con la riproposizione delle chiavi e dei segni di tempo originali. Le lettere maiuscole antistanti l'incipit segnalano il fascicolo da cui proviene la conseguente trascrizione. Tali lettere indicano rispettivamente : C il fascicolo del *Cantus*, A il fascicolo dell'*Altus*, T il fascicolo del *Tenor* e B il fascicolo del *Bassus*. Sopra l'incipit sono poste le indicazioni originali *"Primus chorus"* e *"Secundus chorus"*. Per ciascuno dei Magnificat è infatti prevista l'esecuzione alternata dei dodici versetti : i versetti dispari sono affidati al primo coro, mentre i versetti pari spettano al secondo coro. Non si tratta, dunque, di vero "doppio coro", bensì di un'*alternanza* fra i due cori, che sostituisce il più noto genere di alternanza fra polifonia e canto fermo. Quet'ultimo, come si dirà in seguito, compare unicamente all'inizio di ciascun brano.

---

8) "Alla Santissima Vergine Maria / Madre di Dio / l'autore. Pensando di affidare alla musica ciò che tu declamasti per ispirazione divina, o Santissima Vergine Maria, madre di Dio, decisi di dedicarlo ad un uomo di grande importanza secondo l'uso. Dunque mentre io diligentemente lo cercavo sulla terra, mi venne in mente che le cose terrene si addicono agli uomini mortali e invece quelle celesti devono essere offerte agli eroi divini. Avendo pertanto rivolto attonito lo sguardo all'altissima dimora di Dio, Sommo reggitore di tutte le cose, subito tu mi hai soccorso, o Regina degli uomini e degli Angeli; mi è sembrato tu chiedessi , secondo tuo diritto, che ciò che è tuo e non di altri, a te offrissi e dedicassi. Ecco dunque che con immensa umiltà prostrato ai tuoi santissimi piedi, a te dedico e consacro, qualunque esso sia, questo dono. Ti prego e supplico inoltre, per la tua misericordiosa clemenza, di offrirlo al tuo diletto Figlio, e da lui tu ottenga in ricompensa la grazia che egli stesso, apertasi la veste, mostri al Padre le cicatrici sul petto ricevute per causa nostra, affinchè, placato colui che spesso per i miei peccati è stato indotto all'ira, ci sia per me un posto nella terra dei viventi. Amen."

La *Quinta pars* è presente solo nell'ultimo versetto di ogni Magnificat; sono pure fedelmente riportate dall'originale le indicazioni relative al *Tacet* delle parti e le segnalazioni dell'artificio contrappuntistico del *Canon* con la corrispondente *Resolutio.*

Le stanghette di battuta impiegate nel presente lavoro non sono da intendersi con significato ritmico o accentuativo: esse hanno l'unico scopo di agevolare la lettura evidenziando l'ambito del *Tactus*[9]; l'uso delle moderne legature di valore, ovviamente inesistenti nell'originale, rappresenta un'inevitabile conseguenza del suddetto sistema di trascrizione.

Chiavi. Le chiavi originali, riscontrabili negli incipit proposti in questa edizione in notazione antica all'inizio di ogni versetto, sono state sostituite, rispettando i diversi ambiti vocali, con le moderne chiavi di Violino, di Violino/tenore e di Basso, secondo l'odierna e diffusa prassi.

Segni di tempo. L'unico segno di tempo ricorrente in tutta l'opera è quello del *tempo imperfetto diminuito* ¢ , ovvero *tactus alla breve*. I valori originali sono stati dimezzati e all'inizio di ogni versetto è segnalata l'equivalenza tra la antica breve e la moderna semibreve; inoltre, dopo le

---

9) Il termine *tactus*, la cui traduzione letterale è "tocco", indica la scansione del tempo descritta dal movimento della mano; compare nei trattati anche sotto il nome di tatto, battuta, misura. È descritto da Zacconi come :*"Questo intervallo che io dico non è altro che un picciol moto simile al moto del polso umano, overo al palpitar del core: col quale ovando i cantori il valor delle figure cantano le Musiche figurate. Onde si come da un contrapeso, il tempo del Orologgio vien retto e governato..."* (L.ZACCONI, *Prattica di musica...*, Venezia, B. Carampello, 1596, p. 20v); Lanfranco, trattando della *Battuta*, scrive : *"La Battuta, la qual e un certo segno formato a imitatione del moto del Polso ben sano per elevatione: & depositione della Mano di quel: che governa, si pone nella Semibreve di due parti eguali, ogni volta che i segni del Tempo sono interi. Ma quando son traversati: essa si mette nella Breve di due Semibrevi..."* (G.M.LANFRANCO DA TERENTIO, *Scintille di musica,* Brescia, L.Britannico, 1533, p. 67); più semplicemente Scaletta dà la seguente definizione: *"La battuta è fatta, acciò unitamente si canti, & con misura eguale, qual battuta altro non è, che un abbassare, & un'elevar di mano."* (O.SCALETTA, *Scala di musica*, Venezia, A.Vincenti, 1626, p. 2); altra descrizione è fornita da Banchieri : *"... alcuni dicono sia prodotta da Sistole & Diastole, che significa il polso humano, altri dal flusso & reflusso marino, & altri ancora dal martello dell' Oriolo, sia come piace, potiamo aggiungere si nomini battuta della percussione, che fa il Maestro di Capella con mano, bachetta over fazzoletto..."* (A.BANCHIERI, *Cartella musicale*, Venezia, G.Vincenti, 1614, p. 33). Egli prosegue, alle pagine successive, esemplificando il movimento della mano annotando sotto il pentagramma in corrispondenza delle figurazioni ritmiche: *"Cala & Percuote. Alza & termina. giù sù giù sù ..."* (*cit.*, p. 35). L'apparente contraddizione tra l'*elevazione: & depositione* descritte da Lanfranco ed il *Cala & Percuote. Alza & temina* del Banchieri deriva dal fatto che, mentre l'uno tratta della *battuta* in veste teorica, l'altro descrive l'uso presso i *prattici*, secondo la distinzione all'epoca operata in ambito musicale tra la speculazione e l'esecuzione.

moderne chiavi è sempre presente il segno $\frac{2}{\rho}$ ad indicare la corretta scansione dell'ideale *pulsus cordis* da condursi secondo prassi e non con rigidità metronomica.[10] La *longa* finale di ogni versetto è priva di un vero e proprio significato mensurale e, ancorchè dimezzata in trascrizione coerentemente a quanto operato per ogni valore, è stata resa con una breve coronata.

Ligature. Le ligature dell'originale sono state sciolte in trascrizione e indicate con il segno ⌜ ⌝ posto sopra il pentagramma. Laddove nella trascrizione appare una semiminima puntata quale ultima nota posta sotto il segno ⌜ ⌝ (esempio: pag.56 *quinta pars* , battuta 159), risulta ovvio che tale figura corrisponda, nell'originale, ad una *semibreve annerita* seguita da *semiminima.* È questa l'unica tipologia di annerimento riscontrabile in tutta l'opera; in questo particolare caso la nota "negra" non perde un terzo del proprio valore: la "negrezza" indica qui la perdita di un quarto del valore originario.[11]

Alterazioni. L'unica alterazione presente in chiave è, ovviamente, il Si bemolle. Tutte le alterazioni presenti nell'originale sono state fedelmente riportate nella trascrizione : esse interessano solamente la nota alla quale sono anteposte (non l'intera battuta), fatta ovvia eccezione per le note ribattute o trascritte mediante impiego della legatura di valore. Quando nell'originale il diesis annulla l'effetto del bemolle in chiave, in trascrizione si è fatto uso del bequadro, che anche in questo caso interessa solo la nota alla quale è anteposto. Il diesis posto tra parentesi (pag.52, battuta 123 , parte del *Cantus*) non compare nell'originale, ma è necessario per la corretta esecuzione della cadenza conclusiva; infatti, il diesis sul settimo grado è sempre presente, nell'originale, in ogni cadenza conclusiva appartenente ai *toni* che necessitano dell'alterazione per determinare

---

10) Zacconi afferma : *"Di poi nel allargarlo, & nel stringerlo; di stringerlo & allargarlo con maniera, & modo, che non si habbia a por in periculo quel che si canta."* (*cit.*, p. 22).

11) Mancando qui uno spazio per una trattazione esaustiva, valga la citazione da G. M. LANFRANCO DA TERENZIO, *Scintille di Musica* , Brescia , Lodovico Britannico, 1533, p.53, dove trattando della "negrezza" della semibreve in tempo imperfetto si dice :*"Ma fatta negra inanzi alla Semiminima una Semiminima perde: & resta di valore di una minima col punto: et ciò sia detto così per le note legate, come per le sciolte".* Detta specie di annerimento è qui riscontrabile unicamente nei contesti di ligature *cum opposita proprietate* : la sua immediata individuazione ha suggerito di non appesantire con ulteriori segni, che sarebbero oltretutto risultati in sovrapposizione al già citato segno di ligatura, l'apparato grafico della trascrizione.

il rapporto *semitonale* tra *subfinalis* e *finalis*.[12] Le alterazioni poste sopra le note hanno semplice valore precauzionale.

Testo. L'apposizione del testo latino sotto i pentagrammi non ha presentato particolari problemi, sia per la chiarezza degli originali che per la scrupolosa rispondenza tra lo stile di Gastoldi e la trattazione dei teorici coevi.[13] Nei rari casi di ripetizione testuale, indicata in originale con *ij*, si è ripetuta la frase per esteso tra parentesi quadre.

Sono state mantenute le lettere maiuscole all'inizio di ogni versetto. L'unico segno di interpunzione presente nell'originale è il punto alla fine di ogni versetto: nella trascrizione si è fatto uso della tradizionale interpunzione, intendendo in tal modo agevolare la lettura e la corretta interpretazione del testo.[14]

A pag. 7 del fascicolo del *Cantus* (*Primus chorus* del *Magnificat quinti toni*) la seconda e la terza riga riportano erroneamente il Si bemolle in chiave (in trascrizione le menzionate righe corrispondono alla parte del *Cantus* dalla battuta 156 di pag. 85 sino alla fine del versetto).

A pag.13 del fascicolo del *Cantus* (*Secundus chorus del Magnificat secundi toni*) il penultimo Sol del versetto *Quia fecit* è notato come *semibreve:* in realtà si tratta certamente di una breve (in trascrizione tale Sol è situato alle battute 71-72 ed è reso con l'impiego della legatura di valore).

I criteri di trascrizione del presente lavoro, anche se intendono esplicitamente soddisfare un'esigenza di praticità, consentono un cammino a ritroso verso una ipotetica ricostruzione dell'originale. La segnalazione di ogni particolarità di scrittura della fonte antica (anche dei summen-

---

12) Si trova testimonianza dell'alterazione in cadenza in: G.DIRUTA, *Il Transilvano*, Venezia, G.Vincenti, 1593, libro IV, p. 16, *"...havete da concludere l'accadenza, la sostentazione farete nel suo negro...."*; ciò è detto proprio a proposito delle *"trasportationi sopra li Magnificat"* che devono essere effettuate dall'organista.

13) Ad esempio: Lanfranco, Zarlino, Zacconi.

14) Circa l'importanza del testo nella prassi esecutiva, Lanfranco, illustrando alcune *"regole per lo Cantante"*, dice: *"La terza e: che si de cercare di concordar la voce con la sentenza delle parole: accio che le cose allegre non siano cantate con la voce lamentabile: ne per lo contrario."* (*cit.*, p. 112). Ennesima conferma dell'importanza del testo viene dagli *"Avertimenti à Cantanti"* (F.ROGNONI, *Selva de varii passaggi*, Milano, F.Lomazzo, 1620, parte prima, p. 51), dove all'inizio si legge: *"Sendo che la Vaghezza del canto principalmente consiste, nell'esprimere bene, & distintamente la parola che si canta, ho perciò voluto in questo luogo à cantanti desiderosi di seguire le pedate de gli elletti, & periti, ricordarlo"*.

zionati errori) è in tal senso determinante; così facendo si è cercato di ridurre l'inevitabile impoverimento espressivo che ogni trascrizione di questo tipo comporta.

All'inizio di ciascun Magnificat è suggerita l'intonazione propria del tono di appartenenza; gli otto incipit sono tratti da *L'organo suonarino* del Banchieri.[15] L'accostamento del suddetto materiale melodico, di per sé non segnalato esplicitamente dal Gastoldi, all'inizio di ogni brano, trova piena giustificazione proprio dal suo evidente utilizzo all'interno del tessuto polifonico. Le intonazioni in canto fermo sono infatti facilmente riconoscibili come *tenor* all'interno dei vari versetti di ciascun Magnificat. Laddove il Banchieri propone più intonazioni per il medesimo tono, si è scelta quella impiegata contrappuntisticamente da Gastoldi. Alcune di esse sono state necessariamente trasportate. Tale operazione di trasporto non rappresenta certo un arbitrio di trascrizione; al contrario, è lo stesso Banchieri a fornire esplicite indicazioni in proposito, a testimonianza della comune prassi d'epoca.[16]

Sempre a proposito dell'esecuzione dei brani qui di seguito trascritti, va ricordato che l'organico impiegato nel XVI secolo e nella prima metà del XVII secolo prevedeva voci chiare o bianche per la parte del *Cantus* e voci virili per le restanti parti. È inoltre da sottolineare con particolare evidenza il fatto che i Magnificat dei toni I, VII, VIII sono scritti, in originale, impiegando per *Cantus, Altus, Tenor, Bassus* rispettivamente le chiavi di Sol, mezzosoprano, contralto e tenore; nei Magnificat dei toni III e IV viene fatto uso delle chiavi di soprano, mezzosoprano, contralto e baritono, mentre nei restanti Magnificat di II, IV e VI tono compaiono le consuete chiavi di soprano, contralto, tenore e basso. La scrittura in chiavi non canoniche, più tardi denominate *chiavette*, apre la questione del trasporto che, assieme al problema del *diapason,* costituisce uno dei nodi fondamentali da sciogliere in vista di una esecuzione.

Per quanto concerne il *diapason* (termine che all'epoca di Gastoldi indicava l'intervallo di ottava), o, per meglio dire, l'intonazione da adottare, bisogna considerare che non si trattava in alcun modo di un

---

15) A.BANCHIERI, *L'organo suonarino, cit.*, pgg. 90 - 105.

16) *Ibidem*, p. 94 (*"Basso per suonare, & cantare. Terzo Tuono. Una voce bassa* [un tono sotto] *per comodità del Choro"*).

modello-campione a cui riferirsi quale valore assoluto. Solo nel 1855 la conferenza di Vienna stabilirà l'uso di un "La" campione per l'intonazione, aprendo la strada ad un uso generalizzato del *diapason* o *corista,* già ideato e costruito nel 1711 da J.M.Schore a Londra. In precedenza non esistevano regole o convenzioni: se oltralpe si rilevavano tra gli organi di Heidelberg (1511) e di Mersenne (1636)[17] differenze di intonazione di circa una sesta minore (!) in Italia si poteva constatare, al confronto tra gli organi di scuola lombarda e quelli di scuola romana una differenza di intonazione che raggiungeva un intervallo di terza.[18] Vi era inoltre diffusa diversità, anche nell'ambito della stessa corte o cappella, tra l'intonazione *da cappella* e l'intonazione *da camera* con la prevalenza, secondo le epoche ed i luoghi, dell'una o dell'altra. Considerando inoltre il fatto che nello stile concertato si impiegavano anche in cappella alcuni strumenti intonati *da camera* si comprende quanto fosse comune la pratica del trasporto; solo più tardi e rarissimamente i compositori noteranno le parti con intonazioni diverse per non obbligare gli esecutori alla trasposizione durante l'esecuzione (ad esempio la Cantata BWV 23 di J.S.Bach, *Du wahrer Gott und Davids Sohn* che, come altre del periodo di Weimar, presenta la parte dell'organo scritta in "la minore" o *chorton* e le parti strumentali in "do minore" o *kammerton*) . La realtà del tem-

---

17) C.MORETTI, *L'organo italiano*, Milano, ECO, 1973, p. 274: *"A titolo d'informazione storica, riportiamo il diapason di alcuni organi europei dei secoli scorsi.*

1495	*Halberstadt*	*Hz. 505*	*= SI crescente*
1511	*Heidelberg*	*Hz. 377*	*= FA diesis*
1543	*Amburgo S.Caterina*	*Hz. 481*	*= SI calante*
15..	*Innsbruck Silberne Kappelle*	*Hz. 440*	*= LA*
1636	*Mersenne*	*Hz. 563*	*= RE calante*
1693	*Amburgo S.Giacomo*	*Hz. 489*	*= SI calante*
1713	*Parigi Notre Dame*	*Hz. 405*	*= SOL crescente*
17..	*Lipsia e Vienna*	*Hz. 440*	*= LA*
17..	*Venezia*	*Hz. 466*	*= LA diesis*
1759	*Cambridge*	*Hz. 395*	*= SOL crescente*
1840	*Cavaillé-Coll*	*Hz. 444*	*= LA crescente".*

18) Vedi G.C.MARINELLI, *Via retta della voce corale*, Bologna, G.Monti, 1671, p. 205, dove tra l'altro si dice: *"E perche gli Organi di Roma, e di altri Luoghi, che hanno imitati quelli di Roma, sono stati per maggior commodità de' Cantori di Canto Figurato modernamente abbassati quasi, ò senza quasi una Terza minore sotto la comune Voce de gli altri Organi, li quali dal P. Stella Minorita sono addimandati Organi Lombardi, à differenza de gli Organi moderati, che li chiama Organi Romani: per ciò dovrà farsi anco differente studio per la Voce Corale ne gli Organi Lombardi da quello de gli Organi Romani."*

po di Gastoldi vedeva gli strumentisti, soprattutto gli organisti, impegnati nella quotidiana prassi del trasporto per ricondurre le parti nei desiderati ambiti di tessitura vocale.

Il termine *trasporto* compare nella trattatistica con molteplici significati e non solo in relazione alla presenza di *chiavette.* In ordine all'accezione teorica va chiarito che in sede trattatistica si parla anche di trasporto dal *"canto fermo"* al *"figurato"*[19] onde consentire elaborazioni contrappuntistiche sui *tenor* nel rispetto degli ambiti vocali considerati nell'epoca; in tale caso il trasporto del *tenor* effettuato dal compositore in fase di scrittura non prelude ad un automatico trasporto al momento dell'esecuzione. Per una chiara comprensione di ciò, oltre alla necessaria conoscenza delle tecniche del contrappunto vocale, giova ricordare che non c'è diretta correlazione tra i *toni ecclesiastici* impiegati nel canto "figurato" e la teoria dei *modi.* Laddove il *tono* è una classificazione di moduli melodici e cadenzanti finalizzata all'uso liturgico (che, come ricordato in precedenza, prevedeva diversi *toni* per le diverse liturgie), la teoria dei *modi*, fino all'esposizione di Glareanus[20] e anche nella diversa sistematizzazione di Zarlino[21], ha carattere speculativo ed analitico. Infatti si evince dalla lettura della citata *Cartella musicale* di A.Banchieri[22] la seguente relazione tra *toni* e *modi* : il I, II e VIII *modo* corrispondono ai rispettivi *toni*; dal III al VII *modo* non c'è corrispondenza con nessun *tono*; il IX *modo* corrisponde al *tono peregrino*; il X, XI e XII *modo* corrispondono rispettivamente al VII, V e VI *tono*; il III ed il IV *tono* non hanno corrispondenza con nessuno dei dodici *modi.* La medesima fonte offre anche precise indicazioni circa il fatto che tessiture impraticabili, o di scarso effetto, per le voci possano essere invece appropriate per gli strumenti.[23] A proposito del *trasporto* da effettuare in presenza di *chiavette* sono illuminanti le seguenti citazioni:

---

19) Ad esempio A. BANCHIERI, *Cartella musicale, cit.*, pgg.70,71.

20) H. GLAREANUS, *Dodekachordon*, Basilea, 1547.

21) G. ZARLINO, *Dimostrationi harmoniche*, Venezia, 1571.

22) Ivi, pgg.112 - 135.

23) Ivi, p.117. Banchieri trattando del III *modo* scrive:*"Questo terzo modo, a più di dui, ò tre voci, non è praticabile, mancando nella cadenza ♮ quinta sopra & quarta sotto perfette, & chi lo desidera praticare, in luogo della corda ♮ si serva delle dui a lui contigue, che sono A.sotto, & C.sopra; & a più di dui voci meglio sara servirsi del terzo Tuono Ecclesiastico".*

"Questi otto Tuoni Ecclesiastici vengono trasportati dal Fermo al Canto Figurato, i quali riescono Coristi alle voci, in alternativa di detto Canto Fermo, & Organo, sopra tali otto Tuoni si possono compuonere Messe, Salmi, Hinni, Cantici, & altri Concerti da usarsi nelle Chiese & altre devote occasioni. Gli Duo antecedenti sopra questi otto Tuoni non ho trasportati dalle parte Grave alle Acute per le chiavi dette G. sol re ut; perche trà gli molti abusi che per tradizzione scorrono nella Musica, questo mi pare il primo, che quasi ogni moderno, & io tra questi (ben che il minimo) compuone Messe, Salmi, Hinni, Cantici, & altri simili Cantilene alternante con il Canto Fermo, overo Organo, io non so a che servino tali trasportazioni, se non di generare in tal fiata qualche scandalo da gli Cantori & Organisti non cosi consumati nella professione, tuttavia l'uso comporta cosi, mi rimetto, ma non lodo però tal fattura."[24]

"Li Tuoni, quali sono trasportati all'alta, si faranno per la Chiave di G sol re ut nel Soprano, & le altre parti ..."; segue l'indicazione di usare per il *basso* le chiavi di baritono o di tenore, per il *tenore* la chiave di contralto, per l'*alto* la chiave di mezzosoprano e per il *soprano* la chiave di violino.[25]

L'impiego delle *chiavette*, in particolare della chiave di violino (*G sol re ut*) per la parte del soprano, è dunque sicuro indizio di trasporto da effettuarsi in fase esecutiva, tanto più in brani dove era prassi un'eventuale esecuzione *alternante* (per dirla col Banchieri).[26]

Nel *Fratres ego* a voce sola del Viadana[27] troviamo un'altra inequivocabile e preziosa indicazione. Nel fascicolo del *Canto* la musica di tale brano è notata in chiave di Sol con il Si bemolle in chiave; nel fascicolo del *Basso per sonar nell'organo* alla corrispondente pagina del continuo la musica del *Fratres ego* è notata in chiave di Basso senza bemolle in chiave ed esattamente alla *quarta inferiore* rispetto al *Canto*. Dunque il cantante, in presenza della *chiavetta* di Sol con il Si bemolle in chiave, eseguiva trasportando alla quarta inferiore (o quinta inferiore in presenza di *chiavetta* senza il Si bemolle in chiave); infatti, sempre nel fascicolo

---

24) A. BANCHIERI, *Cartella musicale, cit.*, p.88.

25) C.ANGLERIA, *Regola del contraponto e della musical compositione*, Milano, G.Rolla, 1622, p. 81.

26) Vedi nota 24.

27) L.VIADANA, *Cento Concerti Ecclesiastici*, Venezia, G. Vincenti,1605.

del *Basso per sonar nell'organo* alla fine si dice : *"suonando questo Concerto co'l Cornetto l'Organista Sonarà la quarta alto cosi"*[28] e viene mostrato l'incipit della stessa parte del continuo notata impiegando la chiave di baritono con il Si bemolle in chiave, in perfetto accordo con quanto notato nel fascicolo del *Canto*, che quindi poteva essere eseguito in tessitura più consona al cornetto senza che lo strumentista dovesse operare trasposizioni alla quarta alta. Tale incombenza era pertanto lasciata all'organista.

Dovendo trattare del trasporto con il solo Si bemolle a disposizione come possibile armatura di chiave, si determinava per i teorici, non ancora pienamente affrancati dall'antica appartenenza della Musica alle scienze del quadrivio, l'obbligo della trasposizione alla quarta inferiore in presenza di bemolle e alla quinta inferiore in assenza di bemolle.[29] La pratica quotidiana, tuttavia, presentava sostanziali differenze: alla già citata assenza di un *diapason* convenzionale, si accompagnava la consolidata prassi del trasporto per *"commodità del Choro"*.[30] Proprio in tema di Magnificat è illuminante il seguente passo di Girolamo Diruta: *"vi voglio anco intavolare li Magnificat sopra li Otto Tuoni, con la propria fuga delle loro intonationi, li quali vi serviranno per rispondere al Canto Fermo e al figurato con le loro trasportazioni, per commodità del Choro, e da queste trasportazioni ne caverete gran frutto per sonar fuor di strada, prima imparando bene alla mente di sonare nelli tasti naturali, e poi nelli luoghi*

---

28) *Op. cit.*, p.3.

29) In LANFRANCO, *cit.*, p. 108, si legge: *"La trasportatione del canto si fa per quinta: quando il canto e formato di poche note: cio e che sopra la quarta del Tuono i(n) acuto di poco passa. Ma per Quarta si puo trasportare ciascun canto col soccorso del, b, molle, & dove si vuole similmente, pur che dopo la trasportatione il Semituono minor non sia rimosso dal luogo, dove prima era, accio che le medesime note co medesimi intervalli trasportate siano: Perche altramente non sarebbe trasportar: ma ruinar il Tuono: La qual Trasportatione nel canto Fermo non si fa per altro: se non per schivar le voci fitte: Et nel Figurato, per havere piu spatio di consonanze: o per arbitrio del Componente."*

30) G.DIRUTA, *cit.*, Libro IV, p. 7. Inoltre L. ZACCONI, *cit.*, p. 218^{v}, riguardo alle consuetudini dell'epoca fornisce una dettagliata descrizione: *"Et cosi quando che con gl'Istrumenti si vogliano accompagnar le voci il piu delle volte per accomodarle, le si sonano alla seconda, alla terza, alla quarta & c. E però in questo caso quelli che li vogliono adoprare: se non ne hanno altra particular cognitione: almeno sappiano generalmente che i Tuoni harmoniali posti & collocati dentro alle lor corde naturali: si possano sonar un Tuono piu basso: & che li trasportati si possano fare alla quarta & alla quinta come si presuppone ch'egli da se stesso habbia da considerar queste cose."*

trasportati.''[31] Seguono, a completare il dialogo, intabulature di Magnificat dove per ogni *tono* sono notati esempi dei più svariati trasporti : *un Tuono più Alto, un Tuono più Basso, alla Terza bassa, alla Quarta bassa, alla Quinta Bassa.*[32]

In conclusione, le eventuali trasposizioni da operarsi in sede esecutiva vanno decise tenendo conto sia dei citati criteri filologici di ordine teorico, sia dell'organico scelto per tale esecuzione.[33] In ordine alla suddetta logica appare possibile, nel caso di utilizzo di un moderno coro a voci miste, non operare alcun trasporto per i Magnificat scritti con *chiavette*. In presenza di un organico costituito, secondo l'odierna classificazione delle voci, da controtenori (*Cantus*), tenori (*Altus*), baritoni (*Tenor*), bassi (*Bassus*),[34] è possibile un trasporto alla quarta (o alla terza) inferiore per i brani notati con l'uso delle *chiavette*. Il ''teorico'' trasporto alla quinta inferiore dei Magnificat scritti in *chiavette* senza l'uso del bemolle in chiave, in relazione all'attuale LA Hz 440, porterebbe fuori tessitura le parti di *Altus* e *Cantus.*

Il principio guida della ''commodità del choro'' va applicato avendo cura di cogliere a fondo il significato di entrambi i termini (''commodità'' e ''choro''), studiandone criticamente *''le ragioni d'ogni occorrenza''.*[35]

---

31) G.DIRUTA, *cit.*, libro IV, pgg.7 e segg.

32) *Ibidem.*

33) In merito alla questione dell'organico in S.Barbara, B. GELMI (*cit.*, p. 16) cita quanto descritto nella busta 3296 dell'Archivio Gonzaga a Mantova circa le *''Provvisioni delli Reverendi di Santa Barbara del mese di decembre 1592''* dove in una nota di pagamento si elencano i seguenti nomi:

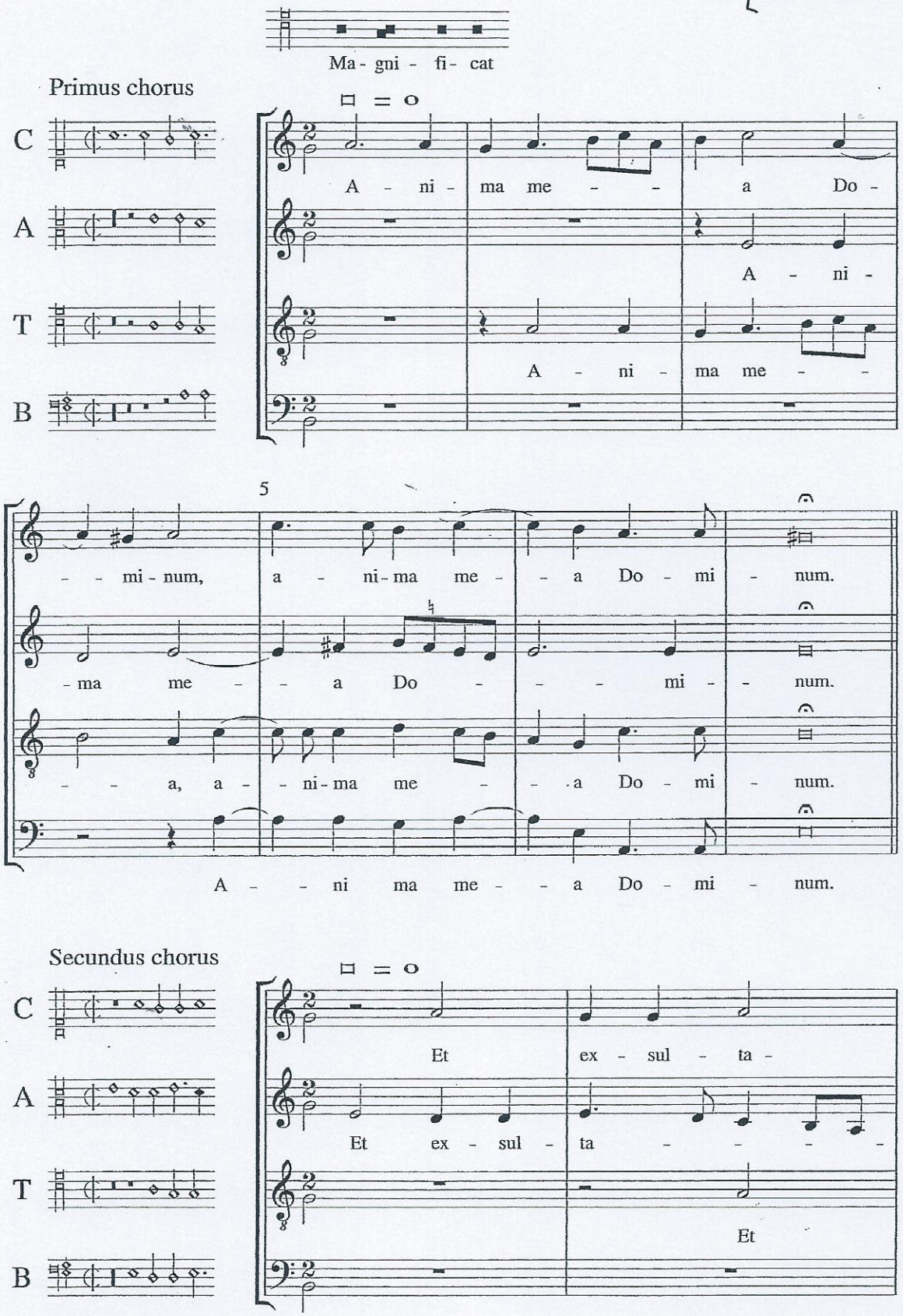
S.r Franco Rovigo Organista	*L. 50-0-0*
M.r Do.Gio.Giacomo Gastoldi Mastro di Capella	*L. 45-0-0*
M. Do.Cesare Viadana Cantore	*L. 15-0-0*
Frate Serafino Terzi Cantore	*L. 15-0-0*
M. Giulio Cesare Perla Cantore	*L. 11-5-0*
M. Philippo Maria Perabovi Cantore	*L. 11-5-0*
Frate Camillo da Mantoa	*L. 11-5-0*
Frate Remigio da Parma Cantore	*L. 11-5-0*

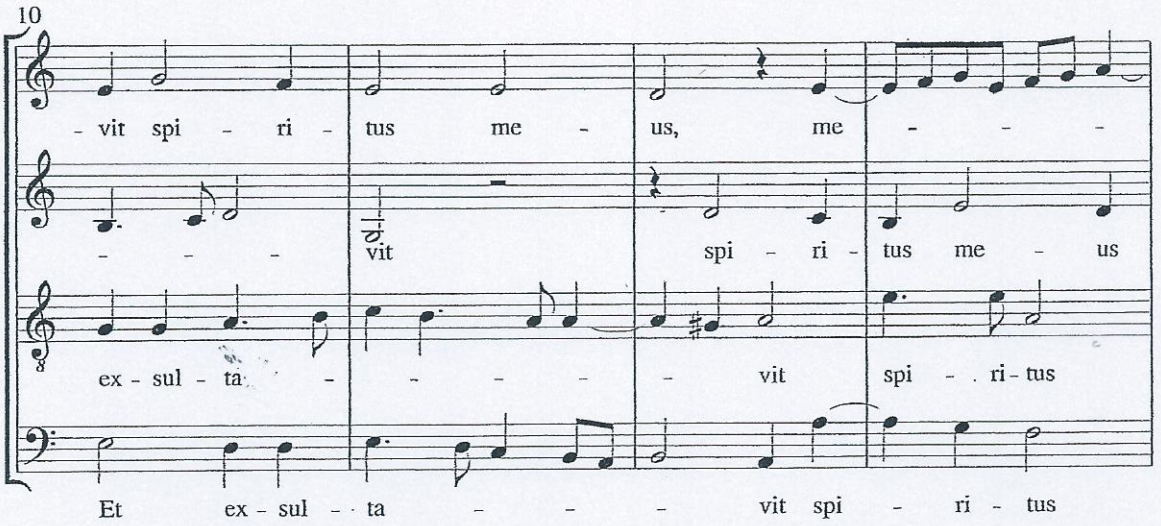
34) Ancora a proposito dell'organico si segnalano le importanti indicazioni sulla concertazione contenute in L.VIADANA, *Salmi a quattro chori per cantare...*, Venezia, 1612, dove, tra l'altro, a proposito del quarto Coro si dice: *''il Soprano è un Alto bassissimo...L'Alto è un Tenore commodissimo...Il Tenore è un Baritone, cioè mezzo Basso...Il Basso sta sempre grave, per ciò sarà cantato da profondi Bassi...''*

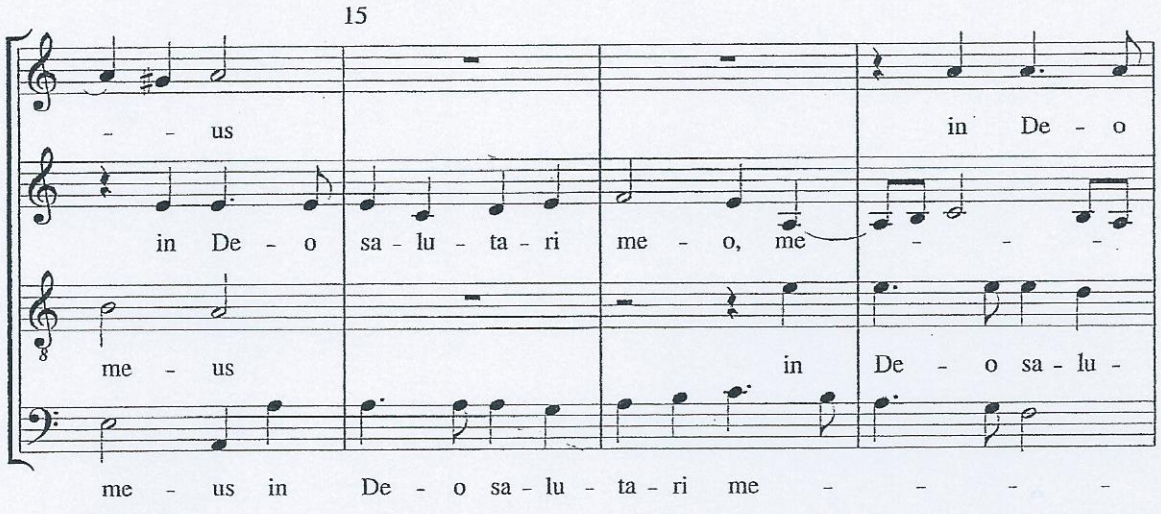
35) G. DIRUTA, *cit.*, libro IV, p.7.

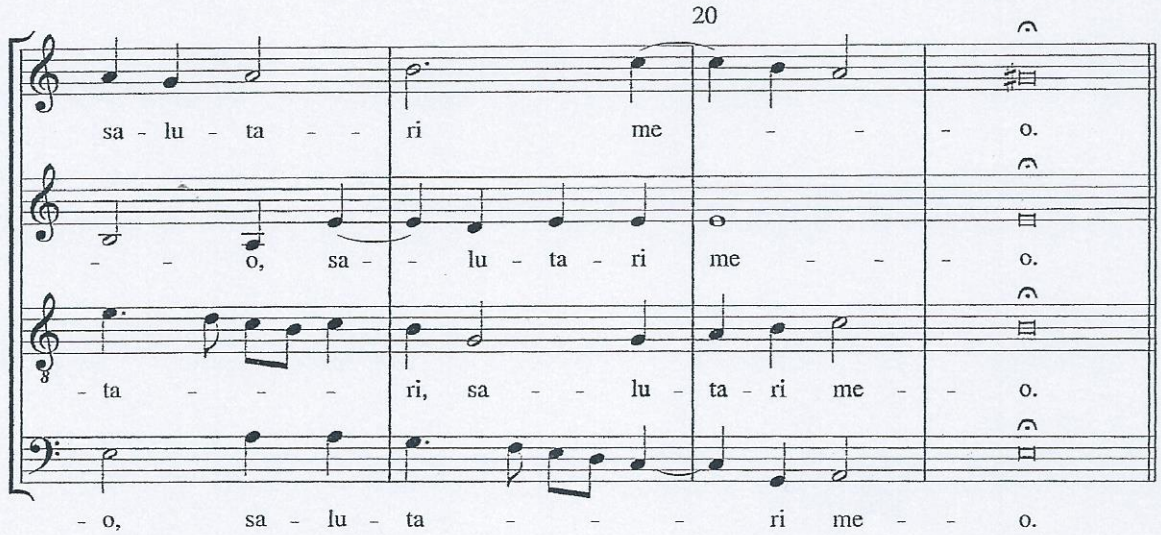
Magnificat Quarti Toni

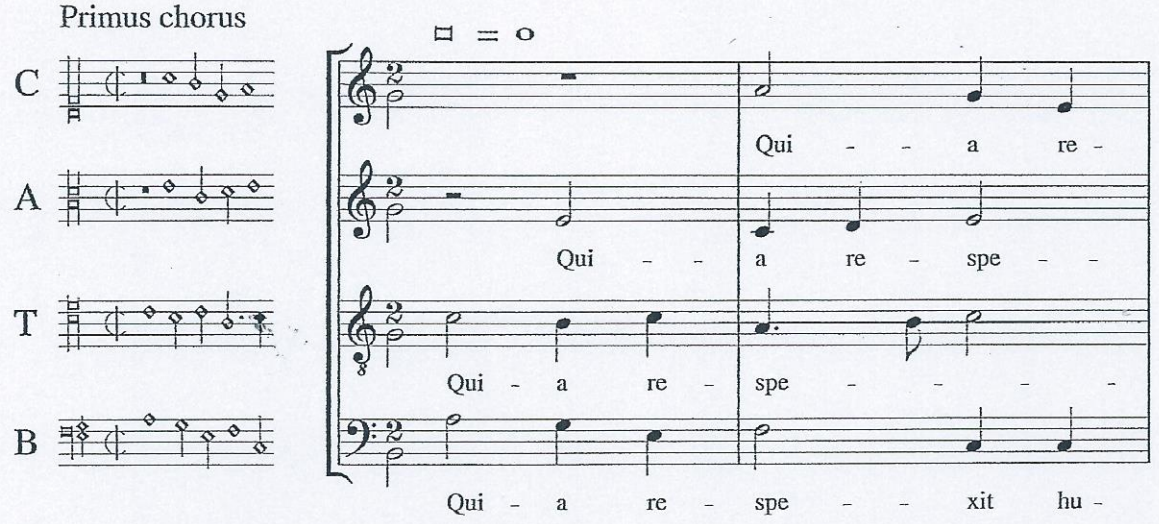
[GASTOLDI]

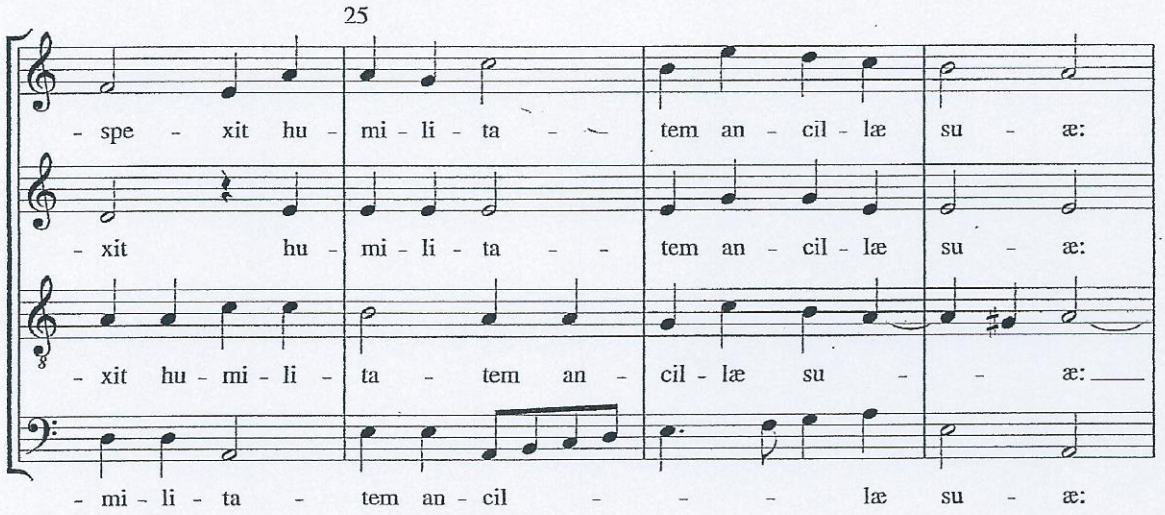


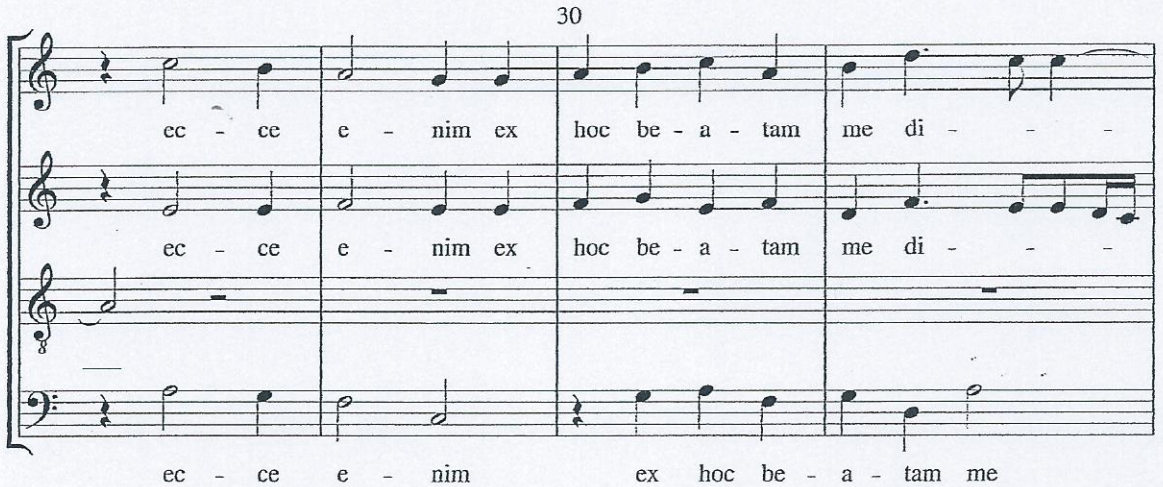

10
- vit spi - ri - tus me - us, me - - -
- - - vit spi - ri - tus me - us
ex - sul - ta - - - - - vit spi - ri - tus
Et ex - sul - ta - - - vit spi - ri - tus

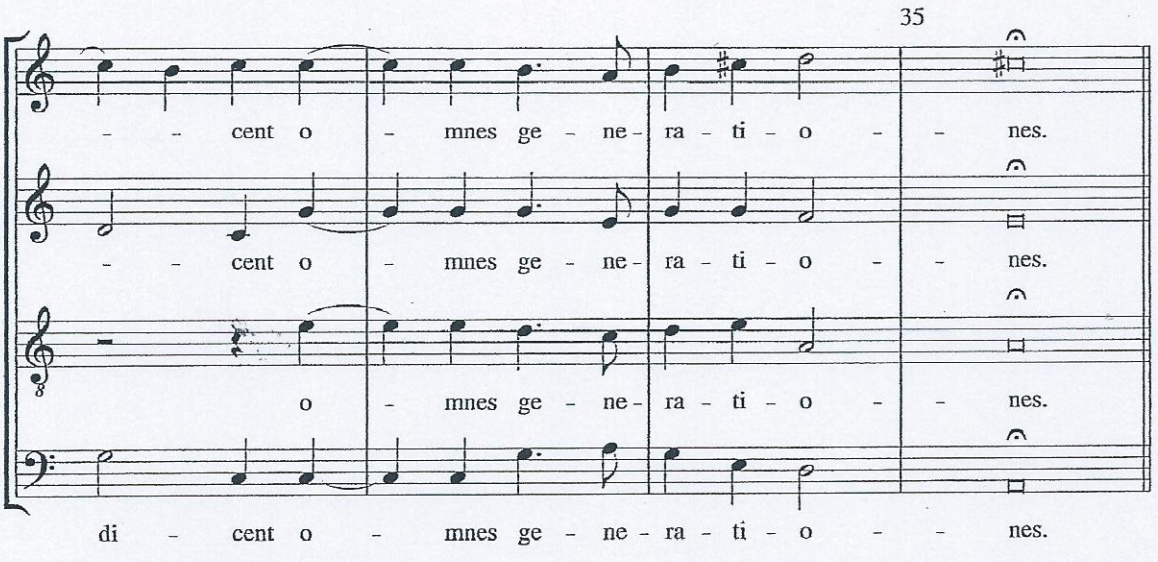

15
- - us in De - o
in De - o sa - lu - ta - ri me - o, me - - -
me - us in De - o sa - lu -
me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - - - -

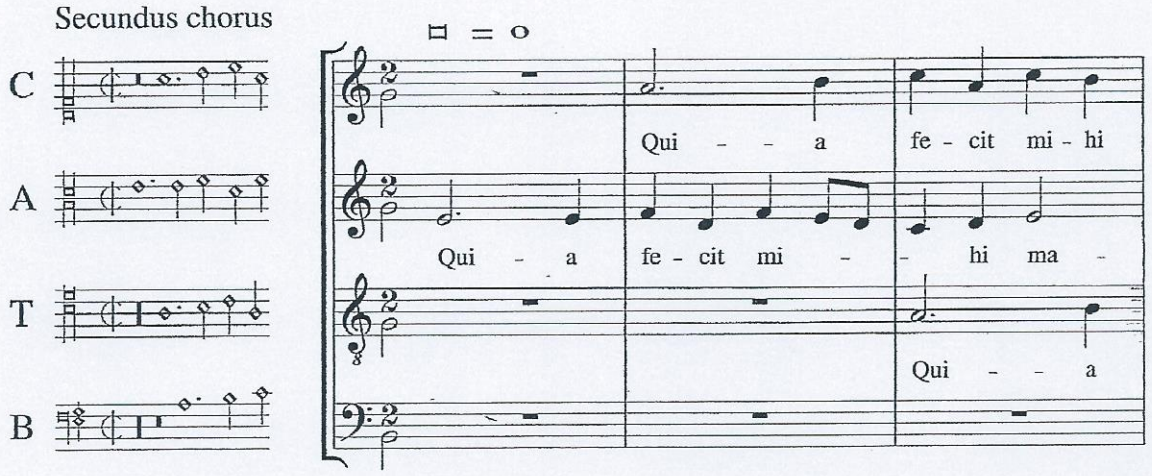

20
sa - lu - ta - - ri me - - - o.
- - o, sa - - lu - ta - ri me - - - o.
- ta - - - ri, sa - - lu - ta - ri me - - o.
- o, sa - lu - ta - - - ri me - - o.

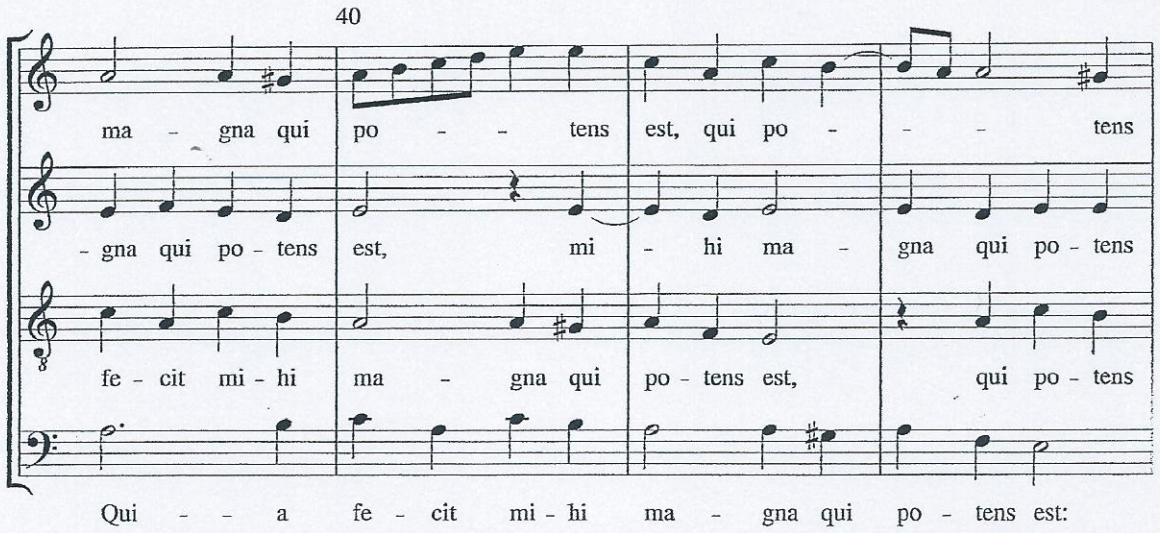

Primus chorus
C
A
T
B
Qui - - a re -
Qui - - a re - spe - -
Qui - a re - spe - - - -
Qui - a re - spe - - xit hu -

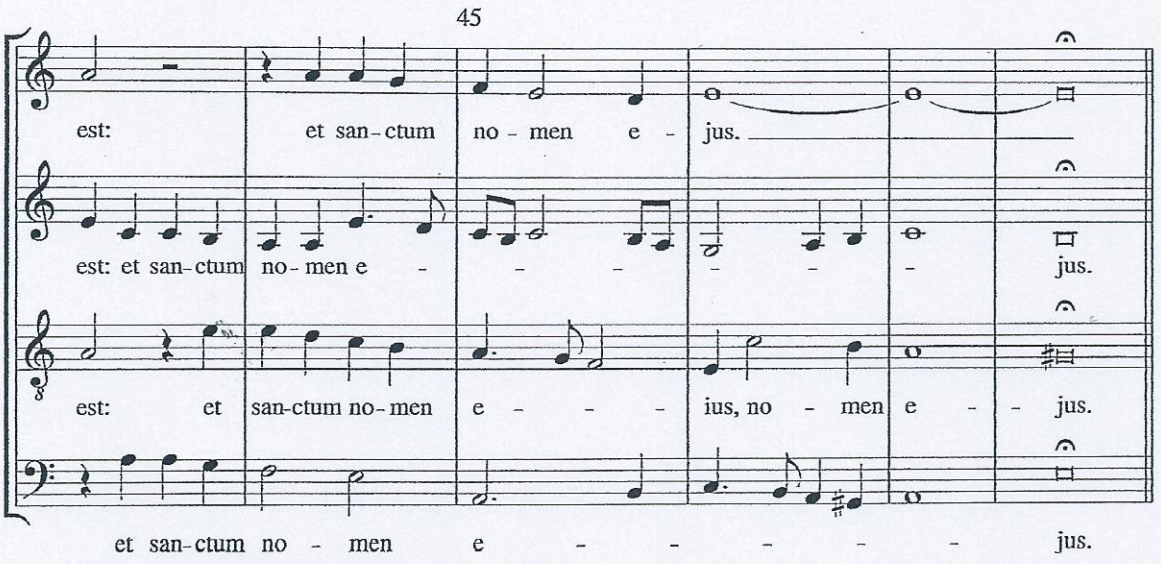

25
- spe - xit hu - mi - li - ta - - tem an - cil - læ su - æ:
- xit hu - mi - li - ta - - tem an - cil - læ su - æ:
- xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - læ su - æ:
- mi - li - ta - tem an - cil - - - læ su - æ:


30
ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - - -
ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - - -
ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me

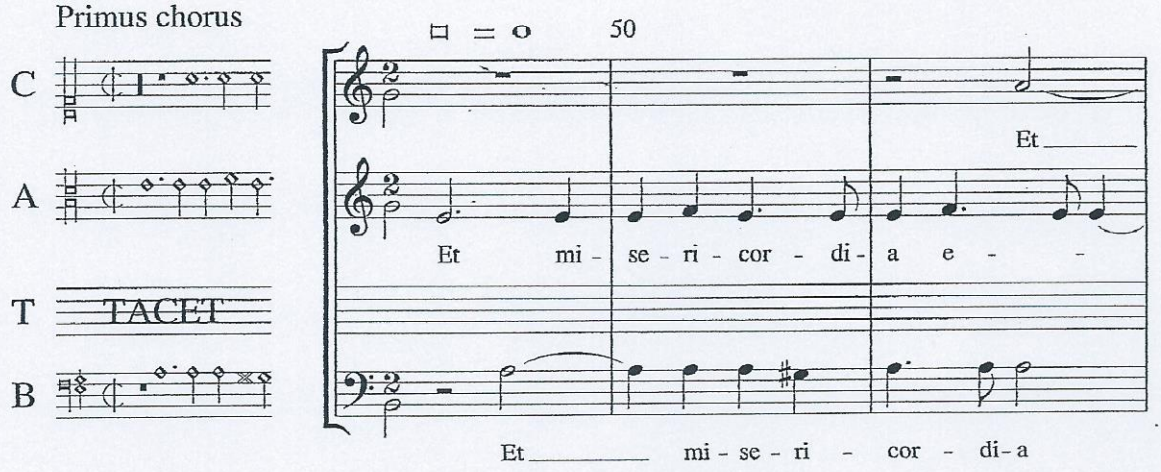

35
- - cent o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - nes.
- - cent o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - nes.
o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - nes.
di - cent o - mnes ge - ne - ra - ti - o - - nes.

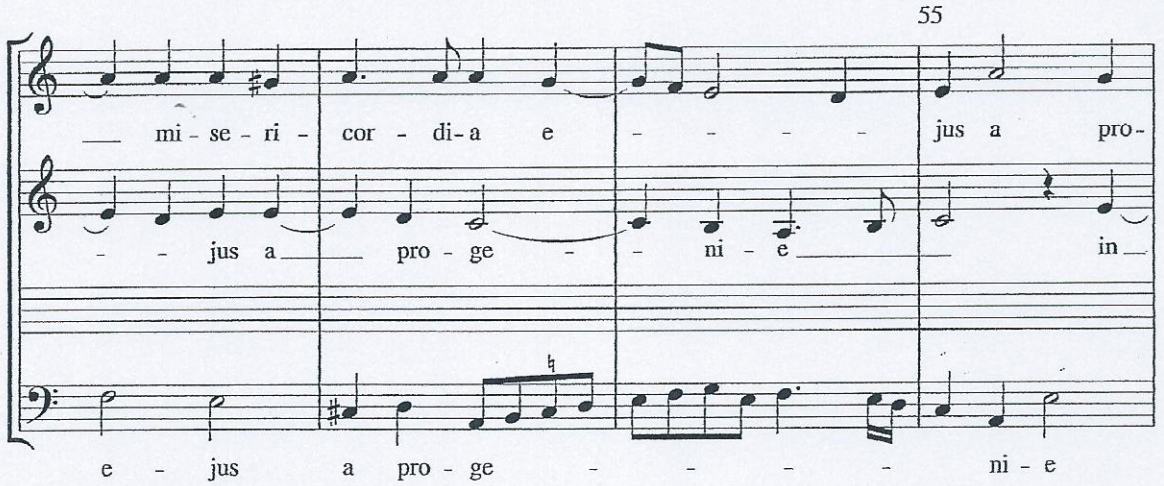

Secundus chorus
C
A
T
B
Qui - - a fe - cit mi - hi
Qui - a fe - cit mi - - hi ma -
Qui - - a

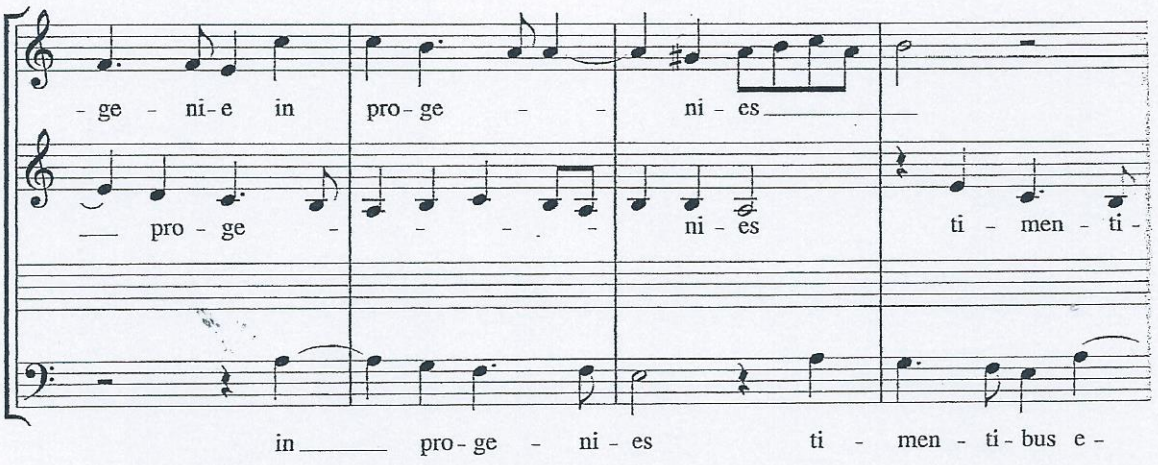

40
ma - gna qui po - - tens est, qui po - - tens
- gna qui po - tens est, mi - hi ma - gna qui po - tens
fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens est, qui po - tens
Qui - - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens est:

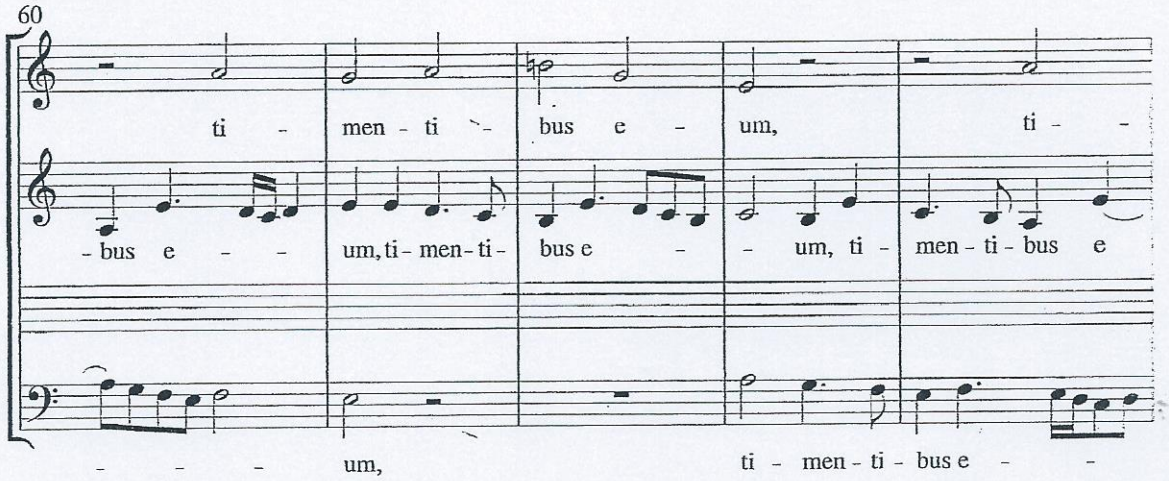


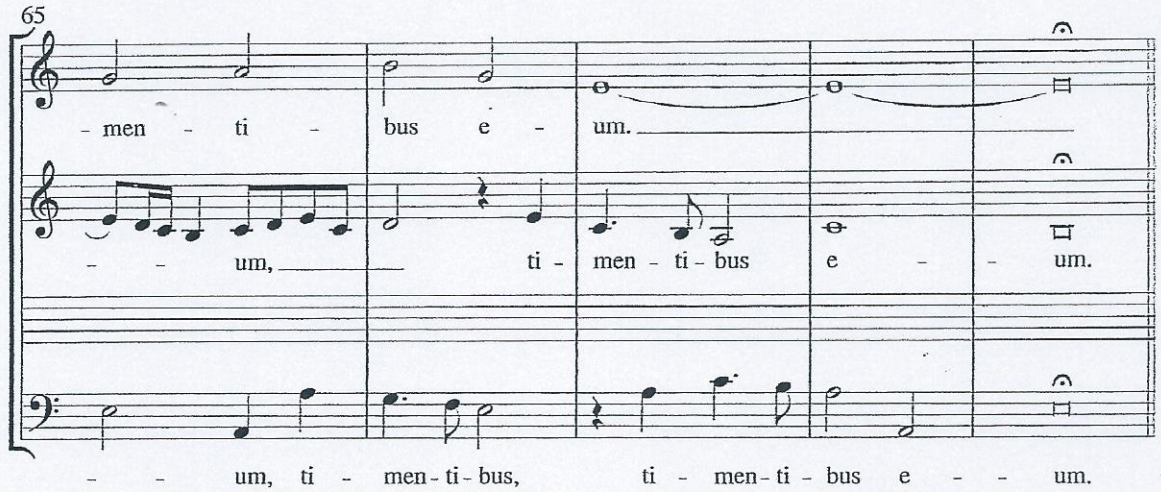
Primus chorus

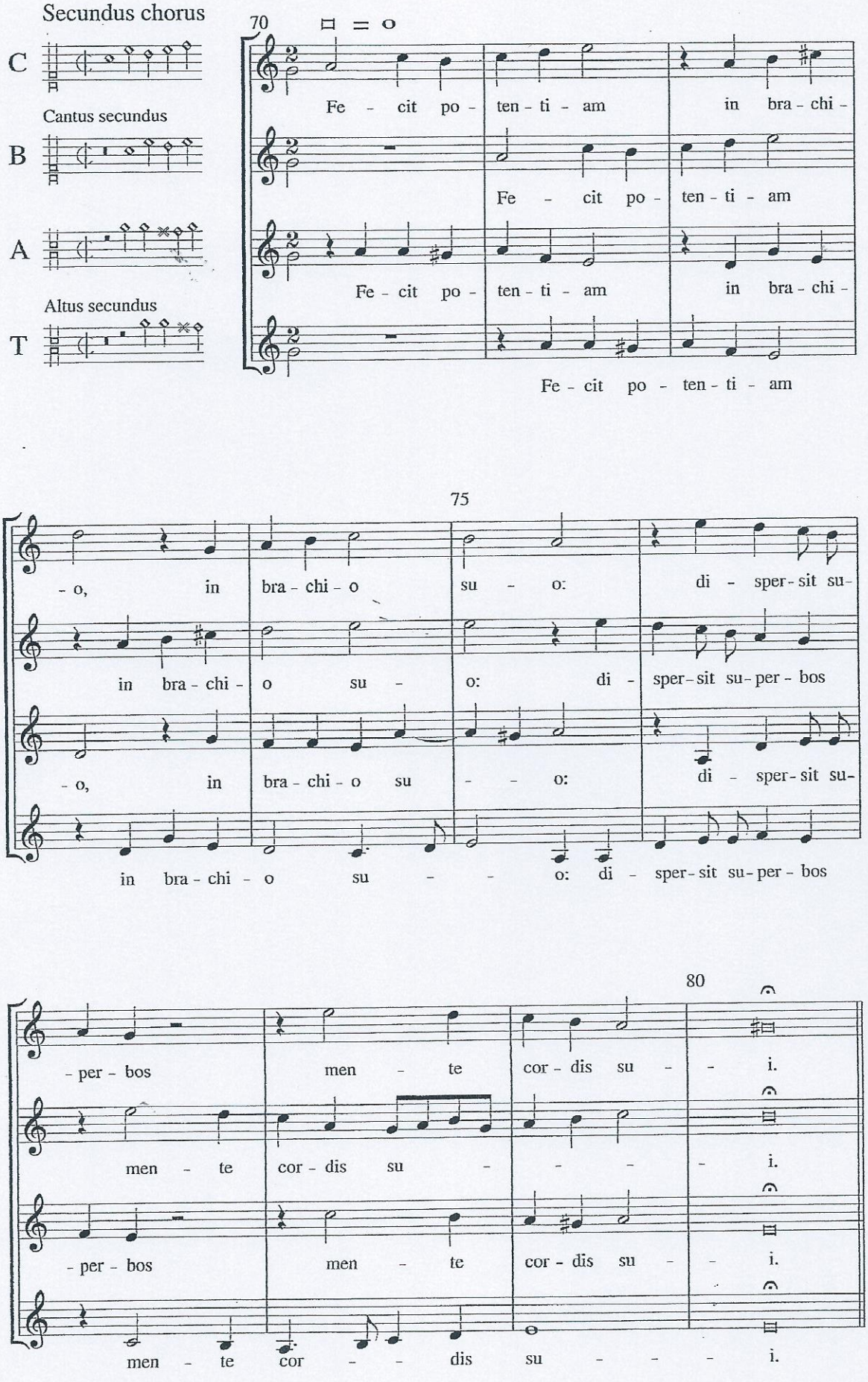


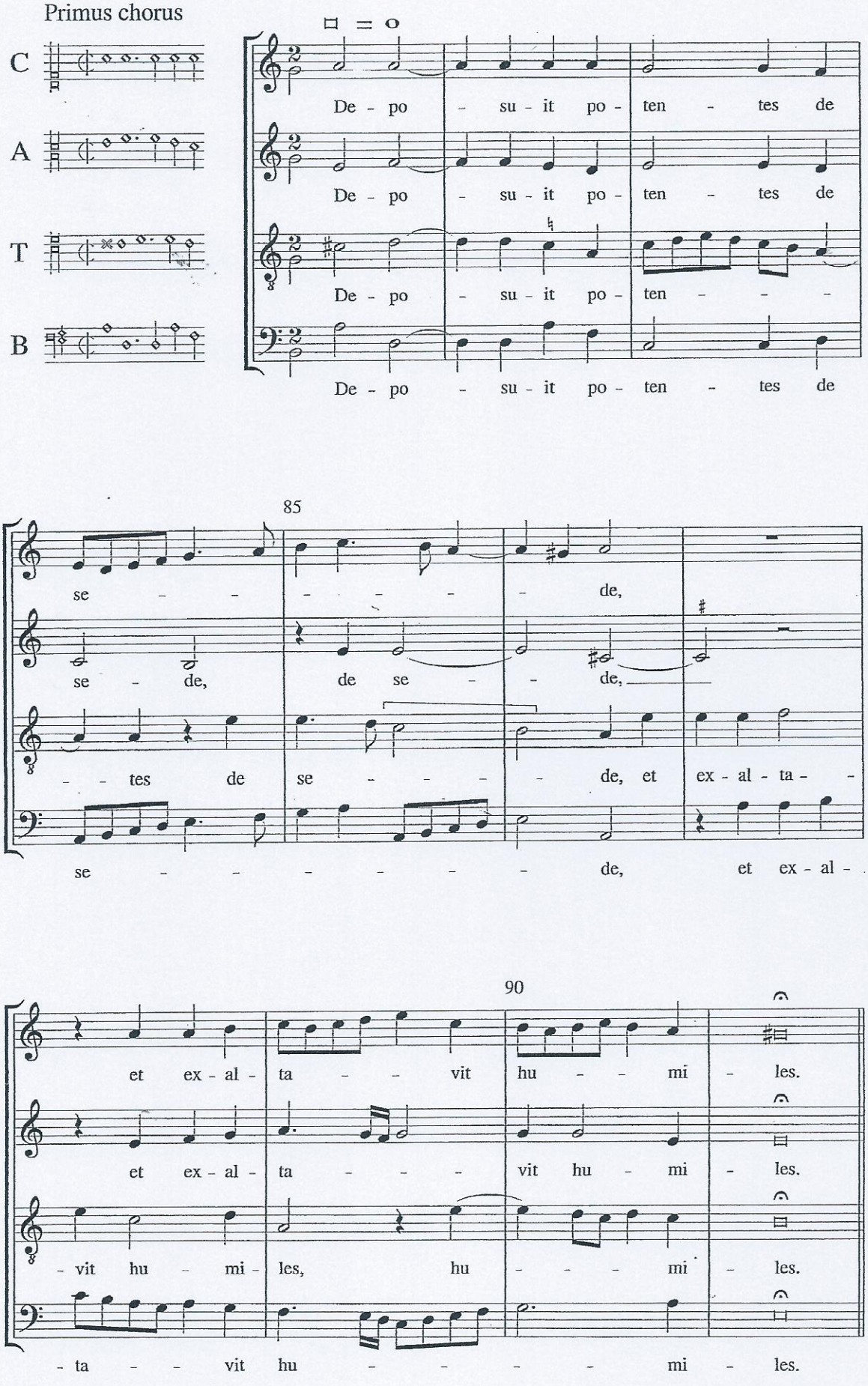



- ge - ni - e in pro - ge - - ni - es
pro - ge - - - - - ni - es ti - men - ti -
in pro - ge - ni - es ti - men - ti - bus e -

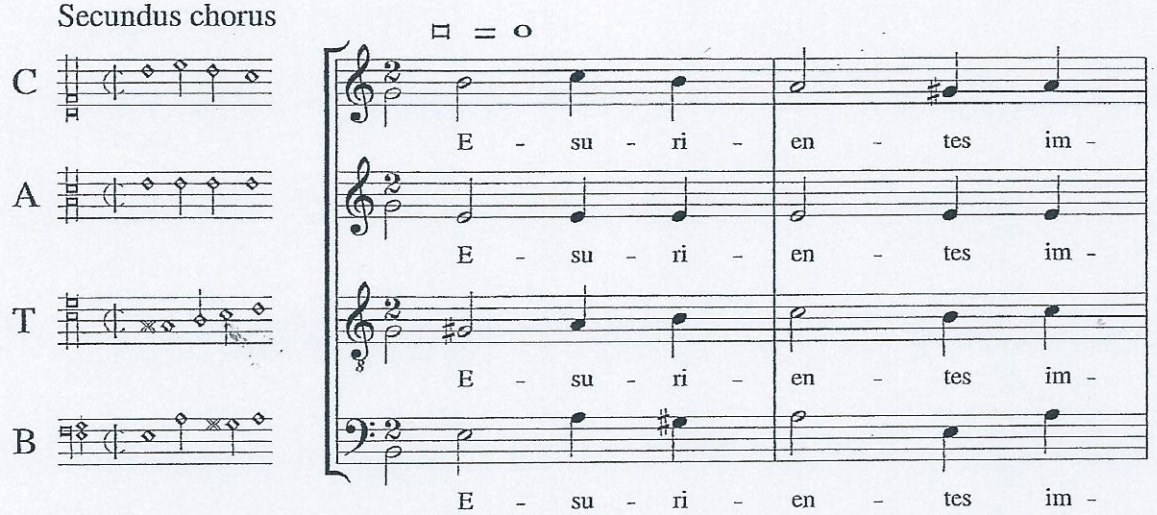

60
ti - men - ti - bus e - um, ti - -
- bus e - - um, ti - men - ti - bus e - - um, ti - men - ti - bus e
- - - um, ti - men - ti - bus e - -

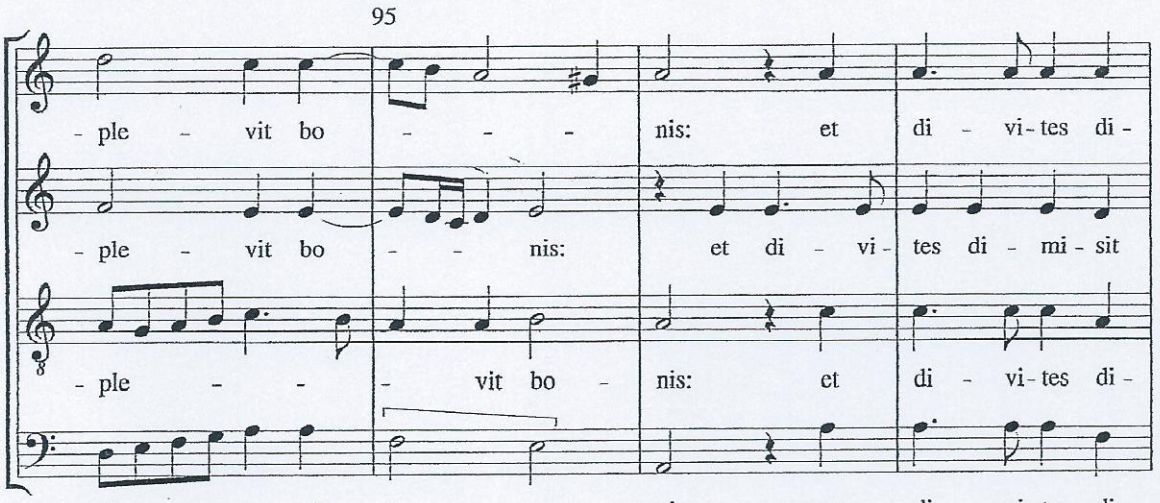

65
- men - ti - bus e - um.
- - um, ti - men - ti - bus e - - um.
- - um, ti - men - ti - bus, ti - men - ti - bus e - - um.

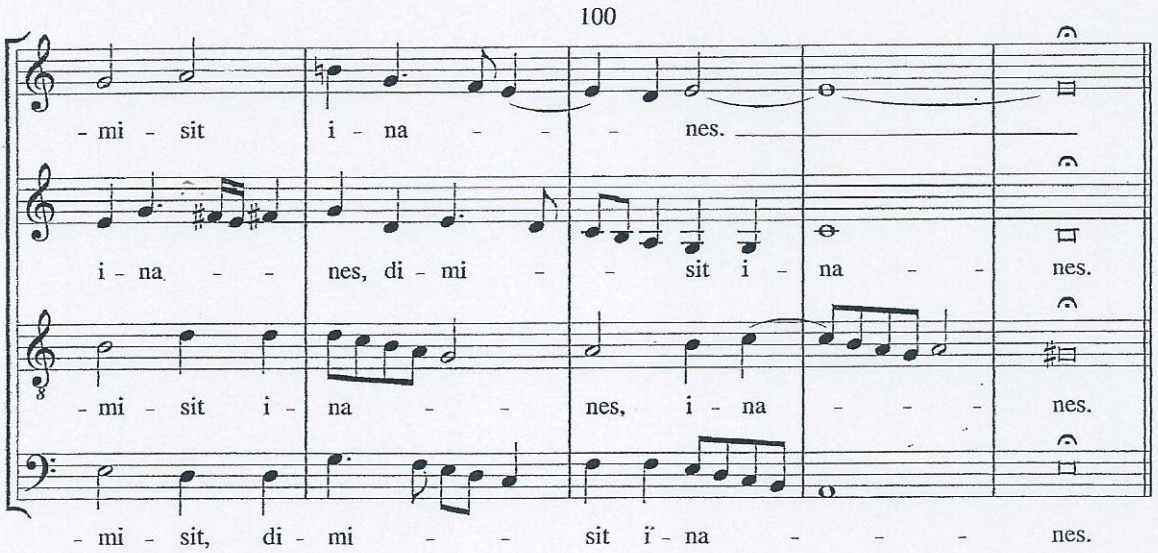

Secundus chorus
C
Cantus secundus
B
A
Altus secundus
T
70
Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi -
Fe - cit po - ten - ti - am
Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi -
Fe - cit po - ten - ti - am
75
- o, in bra - chi - o su - o: di - sper - sit su -
in bra - chi - o su - o: di - sper - sit su - per - bos
- o, in bra - chi - o su - - o: di - sper - sit su -
in bra - chi - o su - - o: di - sper - sit su - per - bos
80
- per - bos men - te cor - dis su - - i.
men - te cor - dis su - - - - i.
- per - bos men - te cor - dis su - - i.
men - te cor - - dis su - - - - i.

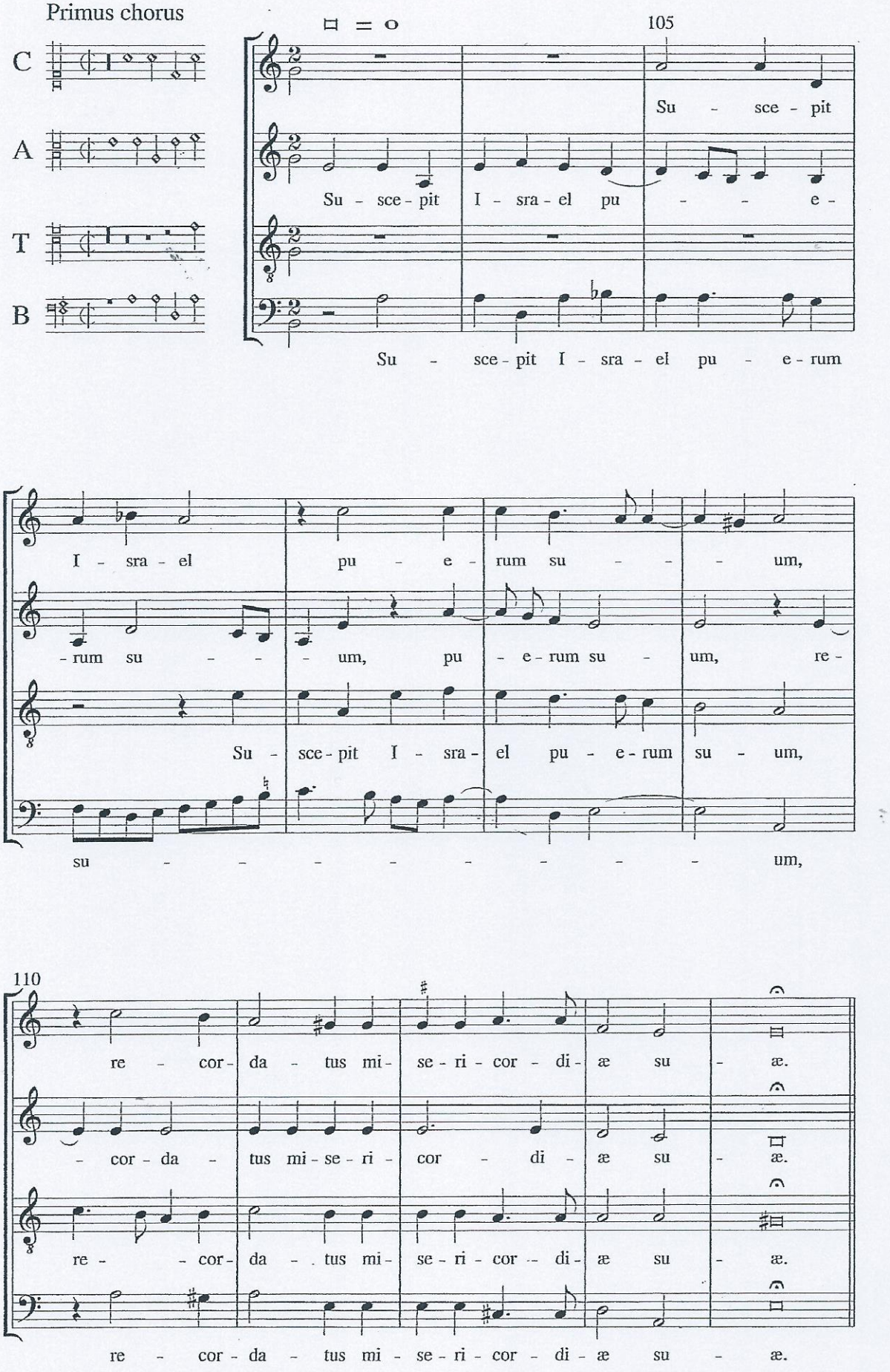

Primus chorus
C
A
T
B
De - po - su - it po - ten - tes de
De - po - su - it po - ten - tes de
De - po - su - it po - ten - - -
De - po - su - it po - ten - tes de
85
se - - - - - de,
se - de, de se - - de,
- - tes de se - - - - de, et ex - al - ta - -
se - - - - - - de, et ex - al -
90
et ex - al - ta - - vit hu - - mi - les.
et ex - al - ta - - - vit hu - mi - les.
- vit hu - mi - les, hu - - - mi - les.
- ta - - vit hu - - - - mi - les.

Secundus chorus

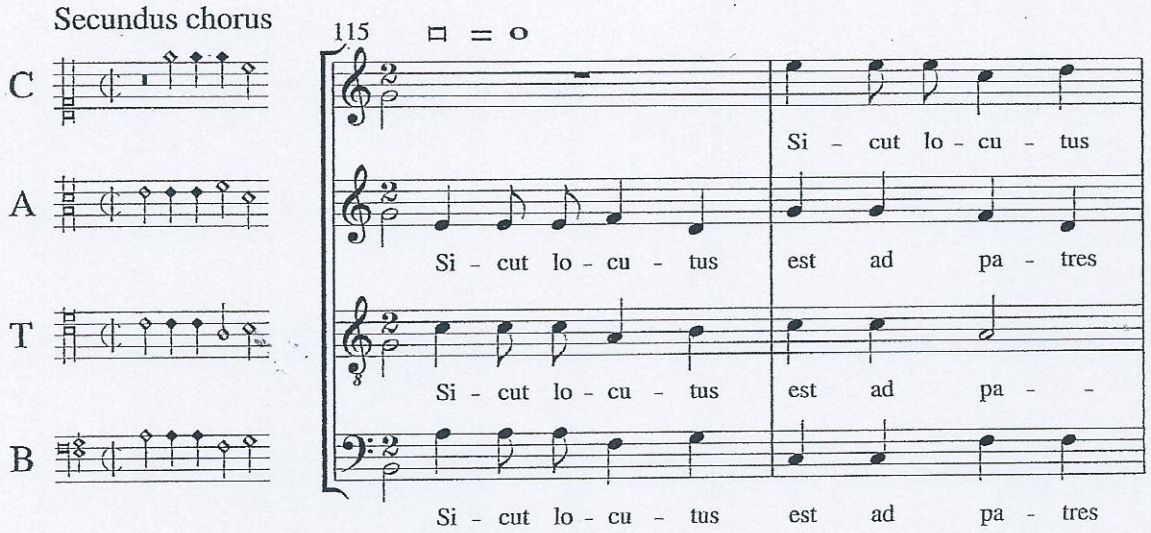


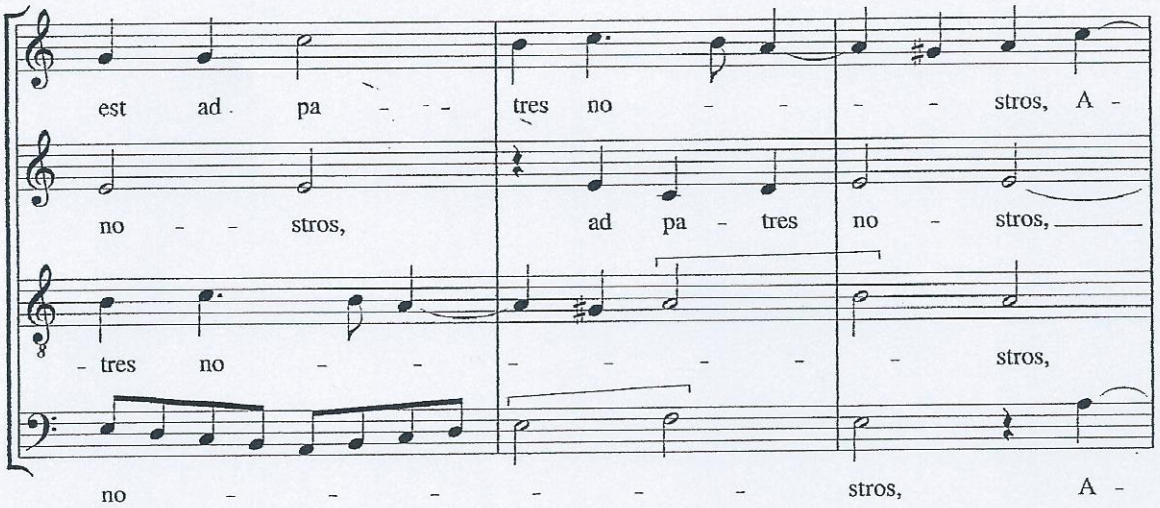


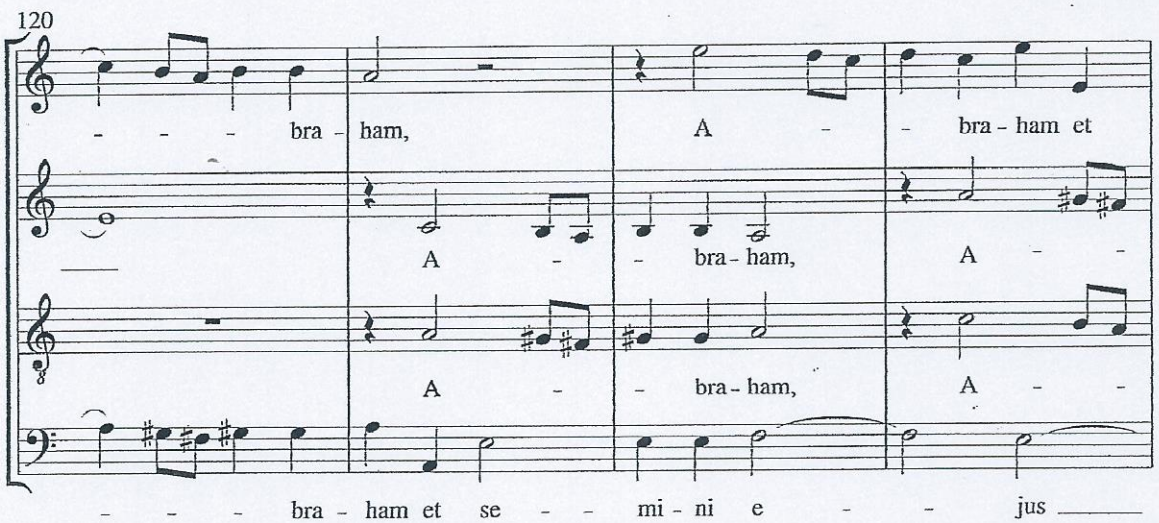


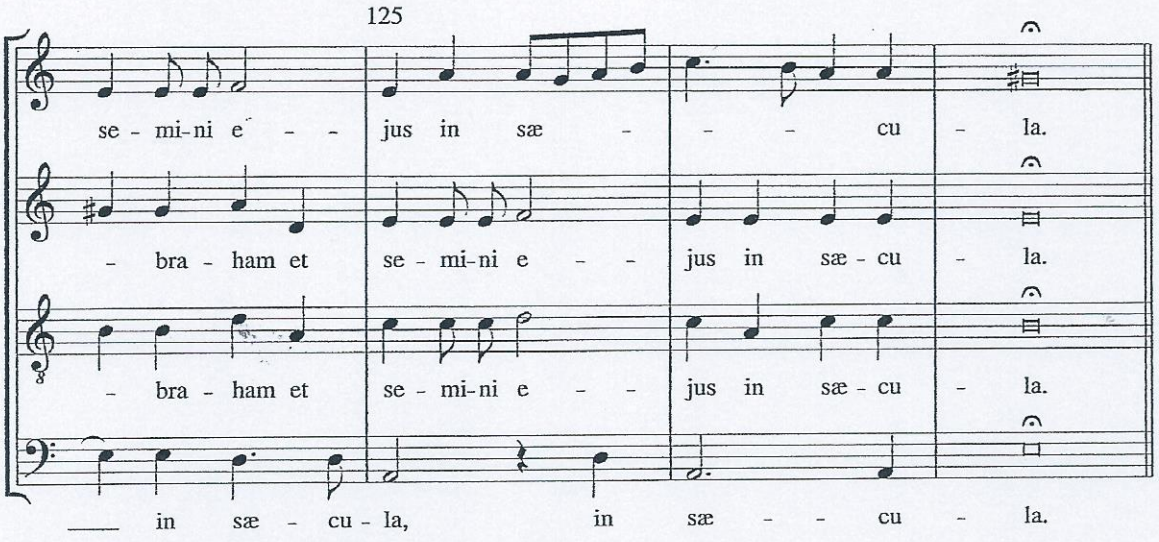

Primus chorus
C
A
T
B
105
Su - sce - pit
Su - sce - pit I - sra - el pu - - - e -
Su - sce - pit I - sra - el pu - e - rum
I - sra - el pu - e - rum su - - - um,
- rum su - - - um, pu - e - rum su - um, re -
Su - sce - pit I - sra - el pu - e - rum su - um,
su - - - - - - - - - um,
110
re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - æ su - æ.
- cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - æ su - æ.
re - - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - æ su - æ.
re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - æ su - æ.

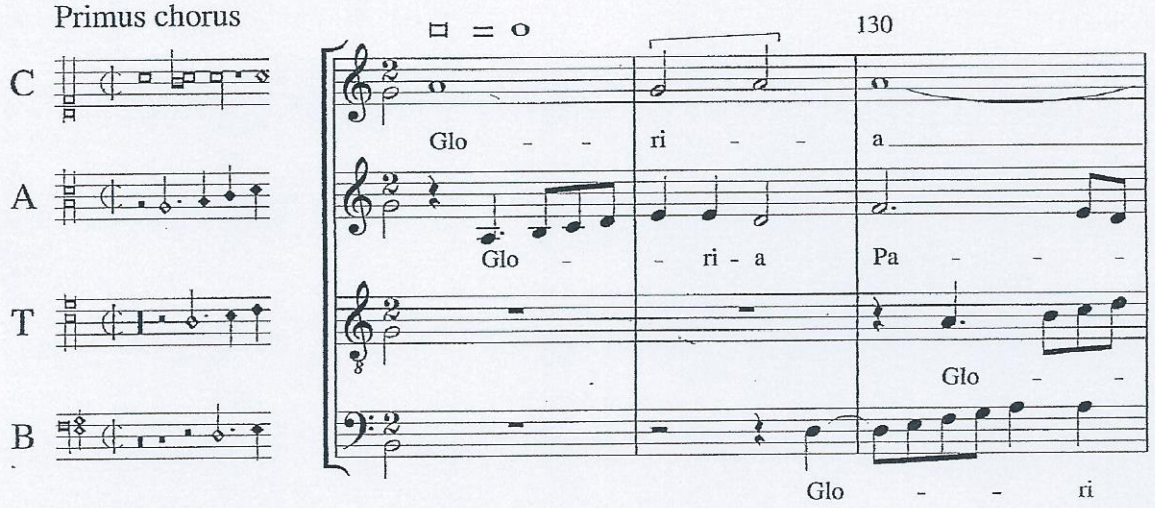
Secundus chorus

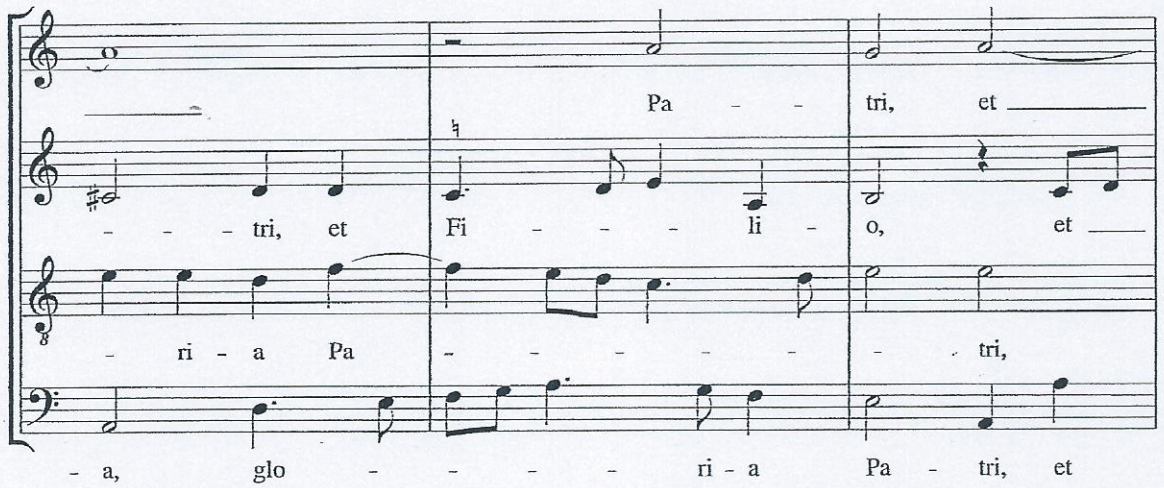


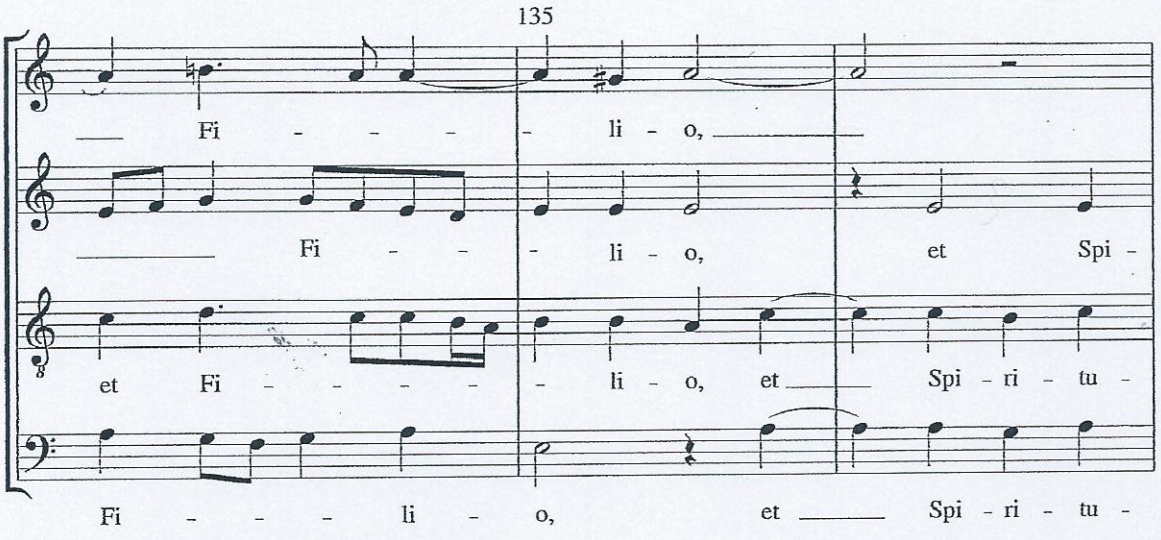


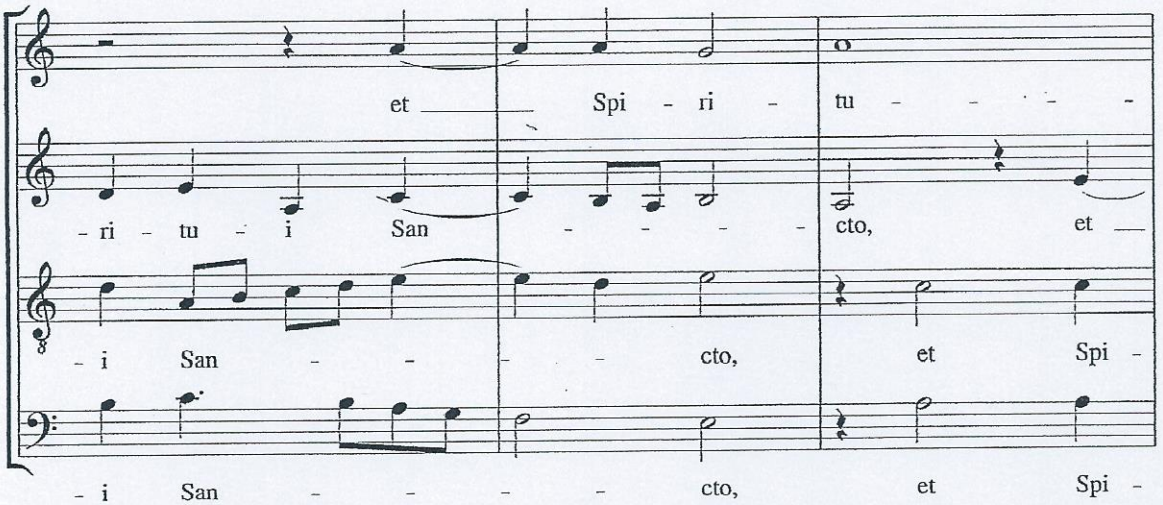


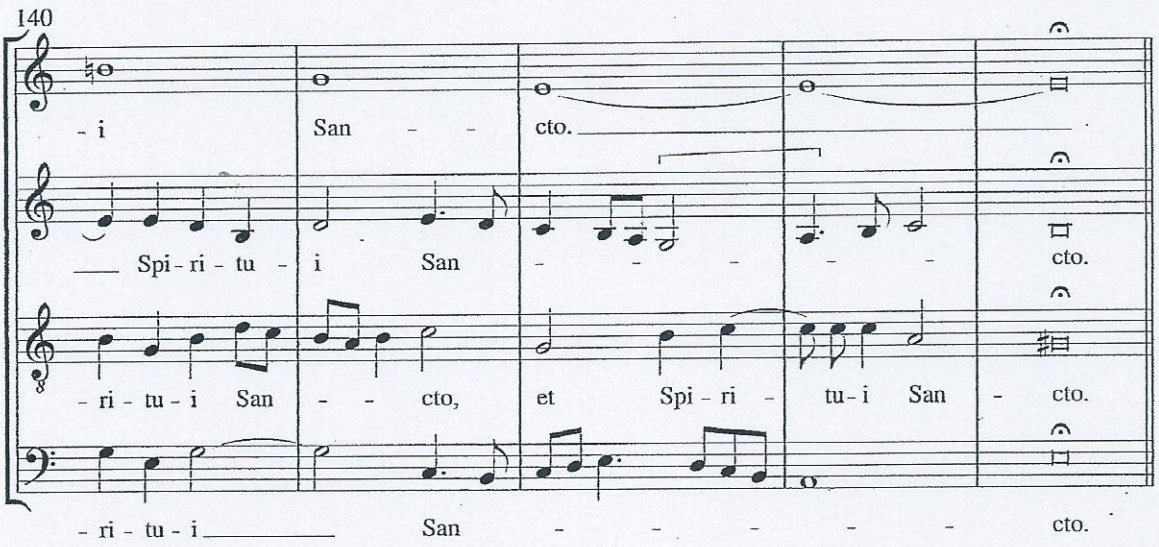

125
se - mi - ni e - - jus in sæ - - - cu - la.
- bra - ham et se - mi - ni e - - jus in sæ - cu - la.
- bra - ham et se - mi - ni e - - jus in sæ - cu - la.
in sæ - cu - la, in sæ - - cu - la.

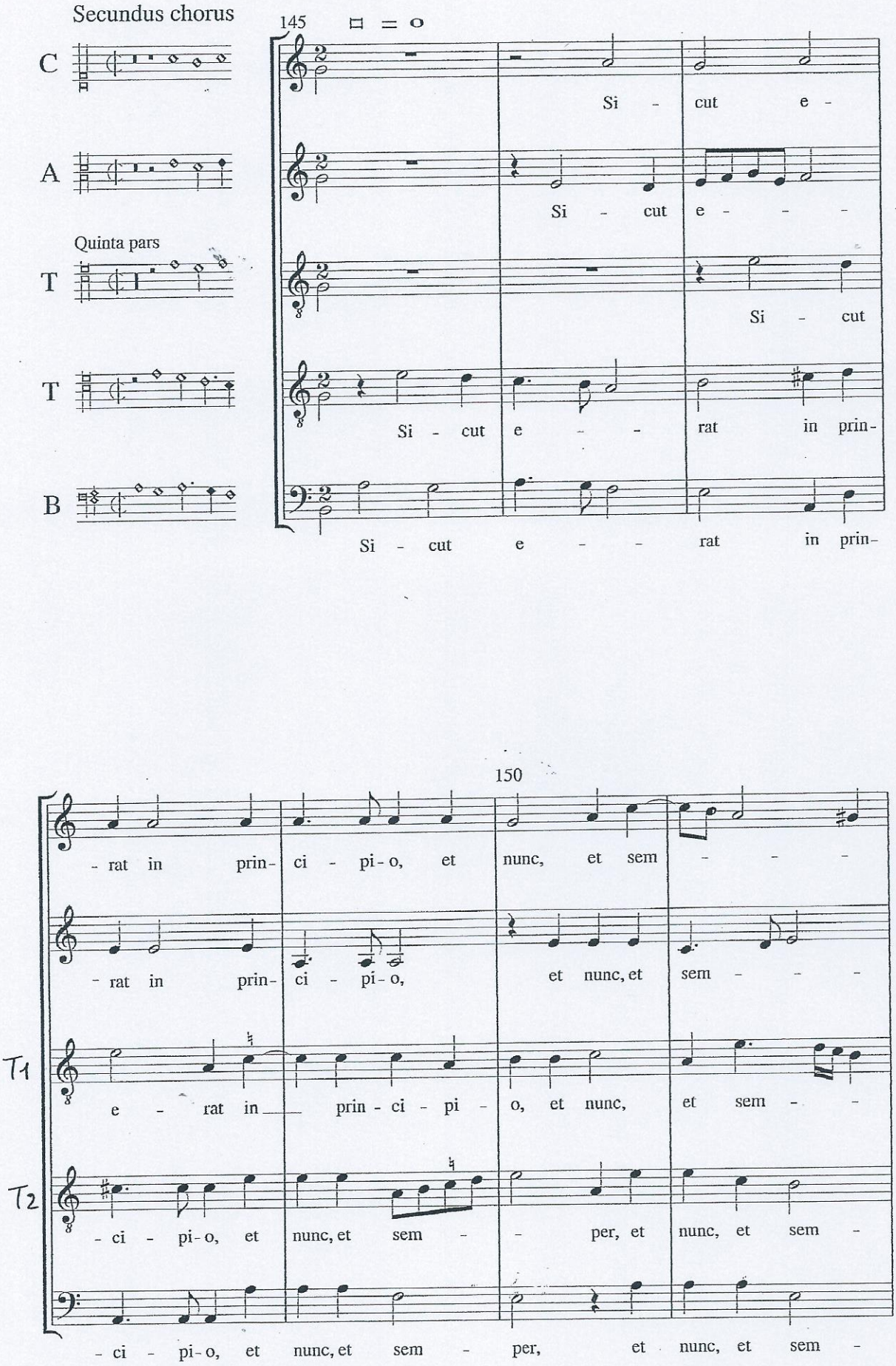

Primus chorus
C
A
T
B
130
Glo - - ri - - a
Glo - - ri - a Pa - - -
Glo - -
Glo - - ri

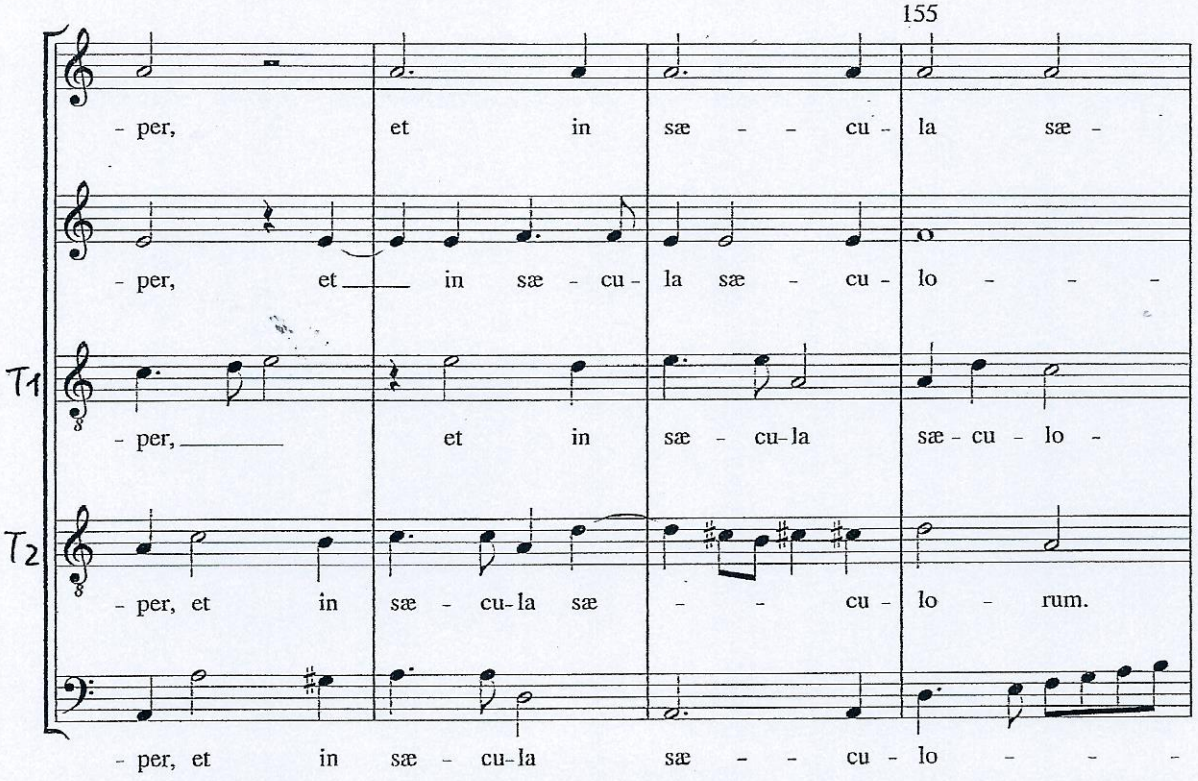

Pa - - tri, et
- - - tri, et Fi - - - li - o, et
- ri - a Pa - - - - - - tri,
- a, glo - - - - - ri - a Pa - tri, et

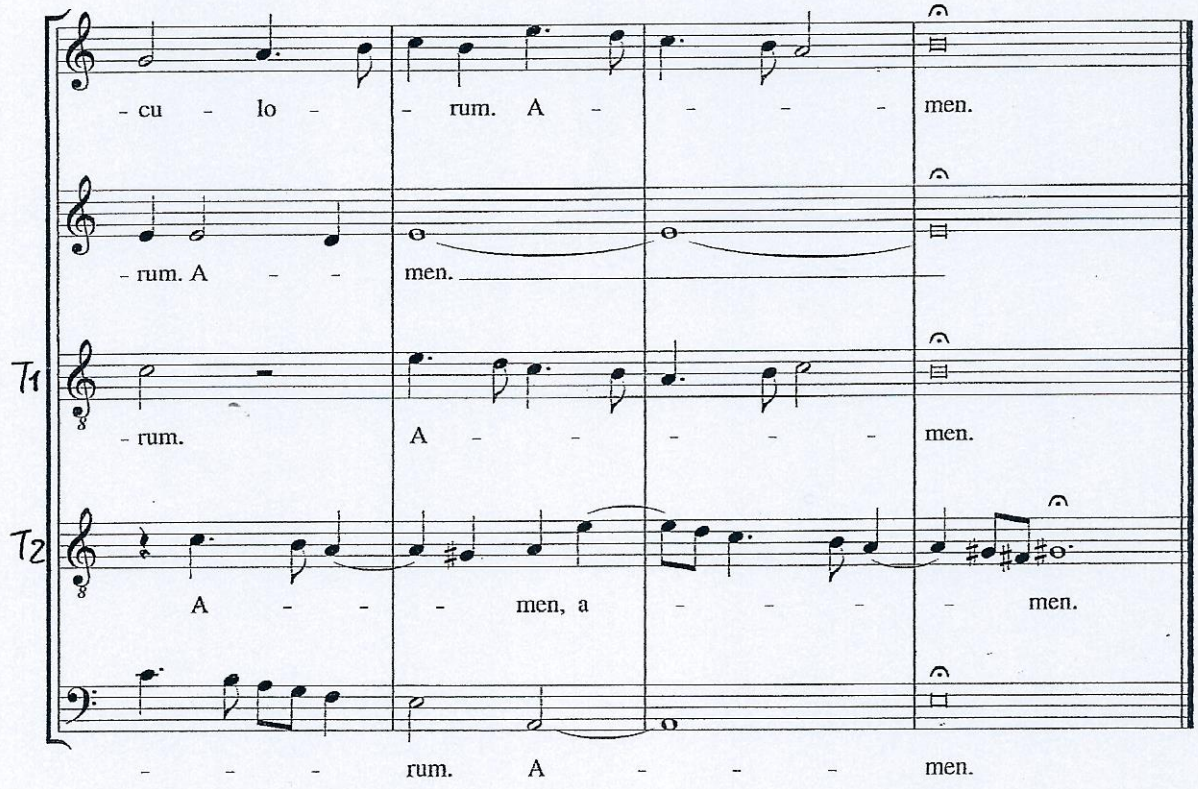

135
Fi - - - - li - o,
Fi - - - li - o, et Spi -
et Fi - - - - - li - o, et Spi - ri - tu -
Fi - - - - li - o, et Spi - ri - tu -


et Spi - ri - tu - - - - -
- ri - tu - i San - - - - - cto, et
- i San - - - - cto, et Spi -
- i San - - - - - cto, et Spi -


140
- i San - - cto.
Spi - ri - tu - i San - - - - - cto.
- ri - tu - i San - - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto.
- ri - tu - i San - - - - - - cto.


Secundus chorus
145
C
Si - cut e -
A
Si - cut e - - -
Quinta pars
T
Si - cut
T
Si - cut e - - rat in prin-
B
Si - cut e - - rat in prin-
150
- rat in prin- ci - pi - o, et nunc, et sem - - -
- rat in prin- ci - pi - o, et nunc, et sem - - -
T1
e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - -
T2
- ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et nunc, et sem -
- ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et nunc, et sem -


- per, et in sæ - - cu - la sæ -
- per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo - - -
T1
- per, et in sæ - cu-la sæ - cu - lo -
T2
- per, et in sæ - cu-la sæ - - cu - lo - rum.
- per, et in sæ - cu-la sæ - - cu - lo - - -


- cu - lo - - rum. A - - - - men.
- rum. A - - men.
T1
- rum. A - - - - - men.
T2
A - - - men, a - - - - men.
- - - rum. A - - - men.