

MUSICA E LITURGIA NELLA RIFORMA TRIDENTINA

Trento, Castello del Buonconsiglio
23 settembre - 26 novembre 1995

catalogo
a cura di Danilo Curti e Marco Gozzi

Provincia Autonoma di Trento
Servizio Beni Librari e Archivistici
1995

SOMMARIO

7 *Presentazione*

SAGGI

- 9 BONIFACIO G. BAROFFIO, *Il Concilio di Trento e la musica*
- 19 OSCAR MISCHIATI, *Il Concilio di Trento e la polifonia. Una diversa proposta di lettura e di prospettiva storiografica*
- 31 CESARINO RUINI, *Antiphonaria, Gradualia et Psalteria quae ad divinas laudes... Un ruolo per il manoscritto*
- 39 MARCO GOZZI, *Le edizioni liturgico-musicali dopo il Concilio*
- 57 ANTONIO LOVATO, *Teoria e didattica del Canto Piano*
- 69 DANILO CURTI, *Il lascito musicale L. Feininger. Fonti, trascrizioni e studi sulla musica al tempo del Concilio*

CATALOGO

- 78 *Introduzione*
- 79 1. Codici liturgico - musicali
- 87 2. Edizioni liturgico - musicali
- 111 3. Edizioni di teoria musicale
- 115 4. Trento e il Concilio. La polifonia

APPENDICE

- 122 Il Concilio nelle edizioni polifoniche
- 123 Bibliografia sul Concilio e la musica
- 126 Studi e documenti storici

Realizzazione del catalogo

Progetto grafico: Maria Conforti
Fotografie: Federico Baroni
Fotolito: La Fotolito - Trento
Fotocomposizione: Life - Trento
Stampa: Litotipografia Alcione - Trento

Direzione della mostra

Pasquale Chistè

Progetto della mostra

Danilo Curti, Marco Gozzi

Organizzazione amministrativa

Annamaria Marchionne

Organizzazione tecnica

Antonella Conte
Lorenzo Pontalti
Renato Scartezzini

Ringraziamenti

Si ringraziano in modo particolare i direttori delle Biblioteche che hanno prestato alcune opere in esposizione:
Fabrizio Leonardelli - Biblioteca Comunale di Trento
Padre Lino Mocatti - Biblioteca Provinciale dei Cappuccini di Trento
Mons. Iginio Rogger - Museo Diocesano di Trento
Don Remo Zottele - Biblioteca Diocesana 'A. Rosmini' di Trento
Franco Marzatico - Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali

Inoltre:

Clemente Lunelli - Antonio Carlini - T. Lux Feininger - Gauro Coppola e il personale tecnico e di custodia del Museo "Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali" per la collaborazione prestata.

MUSICA

e liturgia nella riforma tridentina : Trento, Castello del Buonconsiglio 23 settembre - 26 novembre 1995 : catalogo / a cura di Danilo Curti e Marco Gozzi. - [Trento] : Provincia Autonoma di Trento. Servizio Beni Librari e archivistici, 1995. - 128 p. : ill. ; 24 cm.

ISBN 88-86602-02-2

1. Libri liturgici - Sec. XIV-XVII - Esposizioni - 1995 2. Libri di musica sacra - Sec. XVI-XVII - Esposizioni - 1995 3. Musica sacra - Sec. XVI-XVII 4. Esposizioni bibliografiche - Trento - 1995 I. Curti, Danilo II. Gozzi, Marco

783.074 053 85



TEORIA E DIDATTICA DEL CANTO PIANO

Antonio Lovato

Quando nel 1545 fu aperto il Concilio di Trento, il canto monodico della liturgia cristiana era sottoposto ad un processo di trasformazione, in atto ormai da molto tempo, che riguardava la teoria non meno della prassi esecutiva. Come è noto, il repertorio gregoriano è il risultato di una vicenda più che millenaria, costituita da elementi non sempre organici né lineari sul piano stilistico e formale, diversi nel tempo e per provenienza. Prescindendo da questa composita realtà, non sarebbe possibile un'adeguata comprensione delle scelte ispirate dal Concilio che, per quanto inficcate da limiti sostanziali, non costituirono che un passaggio e nemmeno conclusivo nell'evoluzione della monodia liturgica.

Sarebbe fuorviante anche un approccio di tipo sincronico, che misuri le diverse specificità del canto piano sulla base di un unico modello. Per questa via verrebbe impedita una valutazione adeguata di taluni prodotti della musica postconciliare (neogregoriano, canto fratto, canto *binatim*, falsobordone) presenti in libri di canto e opere teoriche dei secoli XVII-XIX, e che L. Feininger ha raccolto in numero significativo nella sua biblioteca.¹ Generalmente trascurate perché espressione di uno stile corrotto, queste testimonianze rappresentano una guida ai diversi percorsi intrapresi dalla musica liturgica negli anni del Concilio di Trento.

Canto piano, cultura umanistica e riforme conciliari

Le trasformazioni del canto piano affondano le radici nei generi poetico-musicali (sequenze, inni, uffici ritmici) che si affermarono tra XI e XIII secolo, e avviarono il distacco dal gregoriano autentico per quanto concerne il ritmo, l'ambito melodico e la modalità, complice l'affermarsi di tendenze mensuralistiche. Nei secoli XIII-XIV ebbe poi il sopravvento la notazione quadrata, che con la sua stilizzazione determinò riduzioni e semplificazioni di melismi, liquescenze,

quilismi e la scomparsa delle sfumature ritmiche. Indicativa dell'eterogenea stratificazione raggiunta dal repertorio gregoriano intorno al sec. XII è l'*Epistola* (1134-1140)² con la quale s. Bernardo promosse la riforma cistercense, in seguito adottata anche dai domenicani (1256), che per ogni brano prevedeva l'unità modale, l'abolizione del bemolle, la distinzione tra toni autentici e plagali, l'estensione massima di dieci note, l'eliminazione dei vocalizzi. Ma il vero «nemico» fu, fatalmente, la polifonia che, utilizzando il gregoriano come *cantus firmus*, lo piegò alla logica mensurale per poi soppiantarlo. Nel sec. XIV il fenomeno era così marcato da indurre Giovanni XXII a denunciare nella *Docta sanctorum* (1324)³ l'invasione mensuralistica che, sorretto dalla spettacolarità delle esecuzioni, aveva eclissato i repertori tradizionali. Tutto ciò accadeva mentre la musica ripensava il proprio statuto guardando alle regole metriche della «grammatica». Già intorno al 1100 Johannes Cotton nel *De musica*⁴ aveva applicato alle melodie liturgiche la tripartizione in *principium, medium e finis*, segnalando la corrispondenza fra le sezioni della linea musicale e quelle del testo (*commata, cola, periodus*) di un'antifona per la festa di s. Pietro. Dalla metrica la musica derivò i valori della lunga \blacksquare e della breve \blacksquare , sulle cui combinazioni si basarono i «modi» (*ordines*) classificati da Walter Odington agli inizi del Trecento nella *Summa de speculatione musicae*,⁵ e che unitamente alla semibreve \blacklozenge diventarono le figure ritmiche fondamentali per tutte le forme musicali, compreso il canto piano. La retorica, invece, trasmise alla musica le varie forme di ornato (*colores*) teorizzate nei secoli XIII-XIV da Giovanni di Garlandia e da Heinrich Eger von Kalkar; ma già Aribone nel *De musica* (1070 ca.)⁶ aveva analizzato la melodia di un'antifona della Pentecoste, rilevando la costruzione isosillabica delle frasi, strutturate in sezioni omogenee (*distinctiones e neume*). Dalla poetica, infine, furono mutuati i tre generi musicali, che Johannes de Grocheo codificò nel *De musica* (sec. XIII^{ex}),⁷ relegando all'ultimo posto la *musica ecclesiastica*, cioè la monodia religiosa, la cui unica possibilità di sopravvivenza fu di adeguarsi ai nuovi schemi ritmico-prosodici.

La tendenza si accentuò nei secoli XIV-XV, allorché la cultura umanistica, impegnata a recuperare i valori dell'età classica, estese l'idea di una metrica quantitativa anche ai testi liturgici, avviando la «riforma» del canto piano con l'intento di assoggettarlo alle regole della prosodia. Per correg-

gere i presunti errori del passato, fu inevitabile assegnare alle sillabe atone un solo valore, privandole dei gruppi neumatici che furono eliminati o trasferiti sulle sillabe accentate, legittimate ad appoggiarsi su valori lunghi. Perciò, se nel *Tractatus de notis et pausis* (sec. XV^{ca}) Johannes Tinctoris constata che il canto piano è ancora regolato da note «incerti valoris»,⁸ perché «nunc cum mensura nunc sine mensura, nunc sub una quantitate perfecta, nunc sub alia imperfecta canuntur secundum ritum ecclesiarum aut voluntatem canentium», il *Libellus* (1529) di Biagio Rossetti⁹ è più preciso sulla natura delle note nella «musica plana». Egli osserva che il valore della lunga, della breve e della semibreve spesso equivale a quello delle figure corrispondenti del «cantus mensurabilis», come nel Credo cardinale (*Credo IV*) oppure nelle sequenze e negli inni eseguiti secondo l'interpretazione ritmica dei francesi. In Italia, invece, si preferisce cantare «omnes notulas aequales», cioè «in eadem mensura», che equivale alla breve nelle festività, alla semibreve quando si canta «strictius». Il fatto è, denuncia il Rossetti, che i più non conoscono il canto figurato e «non habent cognitionem de quantitate valoris notarum»; per cui in molti luoghi il canto piano viene eseguito «aequaliter», allungando le sillabe brevi contrariamente alle regole della «grammatica».

Non è diversa l'idea di musica piana espressa nell'*Utriusque musices epitome* (1540) di fra Mauro da Firenze,¹⁰ per il quale il canto fermo è una «pronuntia di voci di semplici note con uniforme tempo, intero, indivisibile et inalterabile». Sembra d'accordo anche Pietro Aaron, il quale nel *Libri tres de institutione harmonica* (1516)¹¹ suddivide il canto piano in cinque ordini. Il terzo, definito «prosaicus», è ricorrente nel Proprio e ammette più note per ogni sillaba, a discrezione del compositore, «ut cantilena productior fiat». Il quarto ordine è detto «metricus», perché riservato alle composizioni poetiche come gli inni, «in quibus quidem modulationibus mos est totidem quot sunt syllabae notas adhibere».

Come si può osservare, tra Quattro e Cinquecento l'interpretazione mensurale e prosodica del canto ecclesiastico era non solo praticata, ma legittimata da teorici autorevoli. A dissipare eventuali dubbi ci sono le *Istitutioni harmoniche* (1558) di Zarlino,¹² là dove egli afferma:

la prima regola adunque sarà di porre sempre sotto la

sillaba longa o breve una figura conveniente, di maniera che non si odi alcuno barbarismo.

Applicata al canto fermo, questa regola stabilisce:
in ogni figura quadrata sia accomodata la sua sillaba, eccettuando alcune volte le mezzane che si mandano come le minime et anche come le semiminime, come si comprende in molte cantilene et massimamente nel Credo in unum Deum, il quale chiamano cardinalesco.

Sono testimonianze della cultura umanistico-rinascimentale, che si avvicina al canto piano dalla prospettiva di un riscoperto e supposto criterio quantitativo, al quale rimasero estranee le specificità ritmiche del repertorio classico della monodia liturgica. Non a caso i teorici portano ad esempio il *Credo IV*, composto nel sec. XV «sub una quantitate perfecta», che lo rese particolarmente adatto all'elaborazione polifonica con l'aggiunta di una o più d'una *vox organalis* alla *vox principalis*.

Analogamente furono privilegiati gli inni e le sequenze, generi dal ritmo regolare perché legati a metri di ascendenza quantitativa, come il giambo (— ◡ —) e il trocheo (— ◡ — ◡) del periodo classico.

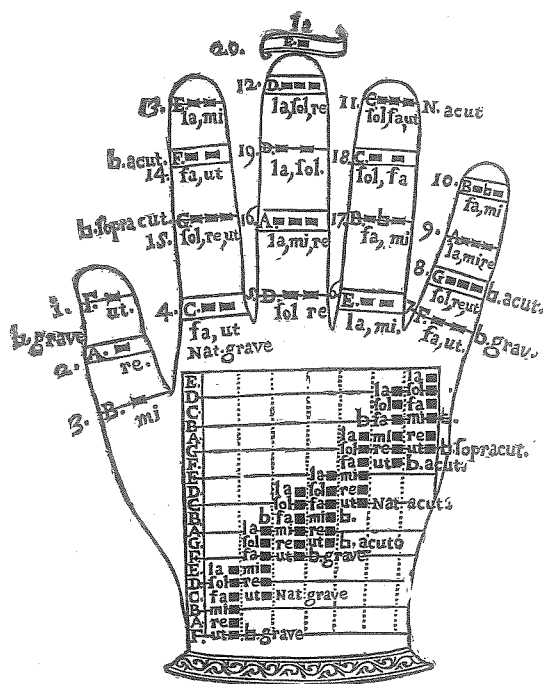
Era questo il gregoriano apprezzato da musicisti e uomini di cultura attratti dalla poesia classica, come Petrus Tritonius, che nel 1507 pubblicò numerosi inni in notazione «more antiquo mensurata», utilizzando preferibilmente l'ionico a minore (◡ ◡ — —), dove i piedi corrispondono alla figura ritmica ternaria ◊ ◊ ◻ ◻. In quest'ottica si spiegano iniziative quali l'*Innario* (1525) del cardinal Ferreri, detto «della riforma umanistica» perché concepito per emendare gli inni sul piano linguistico e prosodico. Infatti, l'operazione promossa da Leone X fu espressione degli ambienti umanistici romani, influenzati in particolare dal segretario del papa, Pietro Bembo, che proprio nel 1525 pubblicò le *Prose della volgar lingua*. Principi analoghi avrebbero motivato anche la riforma degli inni voluta nel 1629 da Urbano VIII, secondo lo spirito classicista del circolo culturale dei Barberini.

Al clima intriso di mensuralismo e classicismo, dominante tra Quattro e Cinquecento, non rimasero indifferenti neppure i teorici maggiormente fedeli alla tradizione, come Bonaventura da Brescia, autore della *Regula musicae plane* (1497),¹³ un «breviloquium musicale» che ebbe numerose



■ Mano guidoniana con inizio del *Compendium musicae* dal *Sacerdotale* di Castellani, Venezia, Sessa, 1523 (Bibl. Feininger, FSV 24).

ristampe fino al 1591. Il trattato, nel quale sono esposti i fondamenti del canto piano (mano guidoniana, solmisazione, intervalli, modi, intonazioni), non si occupa di aspetti mensurali, ma ne manifesta riflessi evidenti. Ad esempio, analizzando l'intervallo melodico di quinta, l'autore riprende il concetto di «musica ficta» non per spiegare la tecnica della «mutazione» nell'esacordo, ma per dare ragione di un sistema basato sulla gamma del Si, sul cromatismo come elemento di modulazione, sull'attrazione della tonica. Lo stesso Francesco de Brugis, che con raro rispetto della tradizione curò la parte musicale del *Graduale* (1499-1500), dell'*Antifonario* (1503-1504) e del *Salterio* (1507) stampati a Venezia da Lucantonio Giunta, non mancò di operare «correzioni» sui canti tradizionali, come egli motiva nell'*Opusculum* posto in apertura del *Graduale* e dell'*Antifonario*.¹⁴ Anche l'anonimo *Compendium musices*,¹⁵



■ Mano guidoniana da Frezza delle Grotte, *Il cantore ecclesiastico*, 1698 (vedi scheda 55), tavola ripiegata dopo p. 12.

oggetto di numerose ristampe dal 1499 al 1597 e posto in appendice alle edizioni del *Sacerdotale* di Alberto Castellani fino al 1614, si limita ad illustrare gli elementi essenziali della musica ecclesiastica (mano guidoniana, mutazioni, intervalli, modi); tuttavia, il breve compendio raccomanda che il canto dei chierici «non sit remissus, non fractus», ma «gravis et uniformis», cioè vincolato alla declamazione dei testi.

Difficilmente il Concilio avrebbe potuto sottrarsi all'influsso di categorie estetiche che condizionarono il riordino definitivo del repertorio liturgico ai valori della musica figurata, con l'obiettivo di omologare il ritmo delle melodie a quello delle parole. Nella necessità di riabilitare il canto piano come espressione autentica della tradizione liturgica, le regole certe della musica contemporanea costituirono il mezzo più idoneo per ridare dignità e stabilità ad un patrimonio di canti fortemente compromesso dalle alterazioni

subite nel tempo. La riforma tridentina accettò, dunque, i presupposti dell'umanesimo classicista e della concezione musicale moderna come via obbligata per una nuova sistemazione del canto ecclesiastico, conforme alla sensibilità del tempo e ai requisiti dell'arte che, a seconda della tipologia dei canti, variava dalla razionalità della *mensura* polifonica all'uniformità dell'*aequalitas*, cioè dell'isocronismo quale garanzia di linguaggio universale e inalterabile.¹⁶

A motivare queste considerazioni sono, in realtà, gli esiti del canto piano successivi al Concilio di Trento, che sembra non avere dedicato particolare attenzione ai problemi della musica liturgica, preoccupato in primo luogo di fissare l'immutabilità dei testi. Pertanto, se tra il 1570 e il 1614 apposite commissioni postconciliari, che facevano capo a Roma, provvidero alla revisione dei principali libri liturgici (Messale, Breviario, Pontificale, Cerimoniale e Rituale), i libri liturgico-musicali (Graduale e Antifonario) continuarono ad essere stampati secondo gli schemi tradizionali, anche se la notazione quadrata delle varie edizioni subì modifiche e alterazioni di tipo mensurale e tonale ad opera dei singoli curatori. La riforma dei libri di canto fu avviata nel 1577 da Gregorio XIII e sfociò nella pubblicazione del *Graduale* secondo i criteri della tanto contestata *Editio Medicaea* (1614-15), il più radicale tentativo di adattare il canto piano alle regole della prosodia classica e del ritmo mensurale, ritenute garanzia dell'intelligibilità dei testi: non a caso questa edizione, come quella del *Graduale Romanum* stampato a Venezia nel 1591 e la revisione del *Pontificale* nel 1595, fu opera di alcuni celebri polifonisti.¹⁷ La *Medicaea*, divenuta *editio typica* nel 1886 mentre divampava il dibattito sul recupero filologico delle melodie gregoriane, ebbe una diffusione limitata; ma più delle altre edizioni rispecchiò una prassi diffusa, che i teorici del periodo barocco avrebbero disciplinato incerti tra la volontà di restaurare la tradizione, inseguendo il mito delle origini, e la proposta di soluzioni eclettiche, dettate dalla necessità di rendere comprensibile un repertorio non più attuale.

Alcuni dei principi che regolavano l'esecuzione del canto piano negli anni immediatamente successivi al Concilio di Trento sono esposti nella premessa al *Directorium chori* (1582) di Giovanni Guidetti.¹⁸ Questo manuale pratico, ristampato fino al sec. XIX, dà indicazioni «ut cantus rite observeretur» e chiarisce la «differentia» delle note. Ribadito che nelle celebrazioni solenni «maiori cum gravitate et

dignitate in canendo vox sustentanda et moderanda est», la figura fondamentale è la *brevis* ■, «cui subiecta syllaba ita proferetur ut in canendo tempus unum insumatur», mentre la *semibrevis* ◆ «celerius est percurrenda, ita ut dimidium unius temporis impendatur». La *brevis sub semicirculo* ◻ «paulo tardius proferenda est, adeo ut in cantu tempus unum et dimidium insumatur»; la *brevis intra semicirculum cum puncto* ◻◻ «magis est protrahenda, ita ut fiat mora duorum temporum». È possibile la breve legata alla semibreve, ◻◆: in questo caso «syllaba subiacens leni quodam spiritu impulsu pronunciabitur, perinde ac si duplici scriberetur vocali». Un'ulteriore semplificazione interviene nell'edizione curata da Francesco Massano nel 1604,¹⁹ dove oltre alla breve e alla semibreve è prevista la longa ◻◻, la quale «paulo tardius proferenda est, adeo ut in cantu tempus unum et dimidium insumatur». Tre sole figure, quindi, legate da preciso rapporto di tempo come insegnano «artis musicae veteres et doctissimi magistri», e perché «in antiquis et recentioribus libris hae solum reperiuntur». L'edizione Pustet (1874)²⁰ confermerà questa impostazione, anche se la lettura mensurale del canto piano appare ormai insostenibile e chiari sono i riflessi delle posizioni espresse dai teorici della restaurazione del canto gregoriano. La premessa, infatti, avverte che «semibrevis minori temporis spatio proferetur quam nota brevis, longa autem majori»; la breve «per se tempus incertum exprimit» e il suo valore è definito dalla «syllaba cui incidit», per cui «cantabis syllabas sicut pronuntiaveris».

In seguito agli esiti acquisiti nel rinascimento, i teorici sembrano propendere per l'uniformità ritmica del canto piano; ma l'*aequalitas* risulterà spesso monotona e inespessiva, non sempre coerente con il ritmo prosodico, per cui si renderà necessaria una «riduzione a forma migliore». Così, Orazio Tigrini nel suo *Compendio della musica* (1588),²¹ dopo avere ribadito che «sotto la sillaba lunga o breve si ponga una figura conveniente, cioè che non si faccia la lunga breve et la breve lunga», avverte che «nelle [figure] legate tanto nel canto figurato quanto nel fermo non si accomoda loro più d'una sillaba nel principio». Nella *Cartella musicale* (1614) e nel successivo *Cantorino* (1622), invece, il Banchieri dà per acquisita la semplificazione mensurale,²² affermando che «le note del canto fermo si segnano breve negre, la qual negrezza le cangia in semibreve»: ■ = ◆. Ma Adriano Banchieri scriveva «per novizzi e chierici secolari e regolari», mentre il Guidetti, allievo del Palestrina e cantore

in S. Pietro, pensava alle chiese cattedrali e collegiate; Orazio Tigrini, emulo di Zarlino, si rivolgeva invece ai cantori delle principali cappelle musicali.

Canto neogregoriano, canto fratto e canto piano *binatim*



Una volta ancorato stabilmente ad una concezione ritmica di tipo mensurale e a principi imitativi della prosodia classica, il canto ecclesiastico, lungi dal raggiungere una stabile e ordinata uniformità, paradossalmente (ma inevitabilmente) fu sottoposto ad ulteriori revisioni che in epoca barocca ne intaccarono la natura diatonica, la struttura modale e la forma monodica. Operazioni come il *Directorium chori* (1634) di François Bourgoing e il *Graduale* (1658) di Guillaume-Gabriel Nivers, noti sia per la semplificazione applicata alle melodie sia per l'introduzione di numerose alterazioni, furono un tentativo tipicamente barocco di conservare il canto piano, l'unico canto autentico della Chiesa postconciliare, razionalizzando quel repertorio dentro la teoria e la prassi della musica contemporanea. Più in generale, dai trattati che proliferarono nei secoli XVII-XVIII emerge la convinzione che il canto piano potesse legittimare la propria sopravvivenza soltanto accettando l'omologazione alla moderna sensibilità tonale, alla natura armonica della monodia accompagnata che si andava imponendo, al gusto dei fedeli che gradivano l'accompagnamento dell'organo, il contrappunto alla mente applicato alle melodie ecclesiastiche e la pratica dell'*alternatim* intesa come forma 'da concerto'. Il fatto stesso che i teorici non procedano in modo uniforme, che nei loro scritti abbondino le contraddizioni dovute ad un'impostazione antistorica e all'assenza di preoccupazioni filologiche, dimostra che l'obiettivo era di confezionare un prodotto per le necessità d'uso, in grado di giustificare gli adattamenti, i travestimenti (composizioni neogregoriane) e l'elaborazione del canto piano secondo le caratteristiche delle polifonie popolari.

Alcuni autori danno un quadro chiaro del fenomeno, grazie alla loro consuetudine con la pratica corale. Sono esponenti delle diverse famiglie francescane (in particolare minori conventuali) o di altri ordini religiosi e di congregazioni secolari, che per ragioni pratiche motivano il repertorio tradizionale con regole standardizzate, oppure per questioni di gusto teorizzano adattamenti e rielaborazioni in nuove

composizioni. Lo schema è quello dei trattati risalenti al periodo umanistico-rinascimentale: mano guidoniana, chiavi, note e loro valore, mutazioni, gradi e intervalli melodici, modi e intonazioni. A tanto si riducono gli scritti teorici di Marco Dionigi, *Li primi tuoni* (1648),²³ di Pietro Fabrizi, *Regole generali di canto ecclesiastico* (1651),²⁴ o di Gerolamo Cantone, *Armonia gregoriana* (1668),²⁵ che si differenziano dai modelli del sec. XVI per l'esposizione meno concettuale, per la semplificazione degli esempi musicali e perché il canto piano risulta una forma d'arte autonoma rispetto alla musica figurata.

Sempre intorno alla metà del Seicento appaiono i segni di una nuova codificazione del canto piano, che ai canoni dell'estetica rinascimentale unisce quelli della retorica barocca. Il minore osservante Giovanni D'Avella nelle *Regole di musica* (1657)²⁶ ripensa il valore delle note, che conservano tutte lo stesso tempo, escluse però

tutte le prime note di qualsivoglia cantilena [che] si devono tenere duplicatamente, per formar bene e dar spirito alla voce; e le penultime anco si devono tener tanto, per far la terminata consonanza.

Compaiono, poi, «certe note con due code» , sostituibili anche con due figure quadrate di spessore diverso 

e questa nota si chiama quilisma, cioè qualis prima, e queste si devono tenere due ancora e questo avviene che alle volte bisogna dare certo affetto (rispetto all'affetto delle parole) al canto.

Tali determinazioni sono storicamente e filologicamente infondate, ma la poetica degli affetti reclama i propri diritti e chiede «per abbellimento certe alterazioni», cioè l'uso espresso o sottinteso dei diesis che «in diverse corde apposti fanno sì bell'effetto», simile a quello «trillante nella voce che fa la lima limando il ferro, onde poi vien detta alteratione chiamata *lima musicorum*». Questi ed altri procedimenti fanno sì che chi assiste ai riti sia «allettato et introdotto dolcemente a diversi effetti e sante virtù». Così i responsori «si devono cantare *graviter et dissolute*»; le antifone, «che hanno l'elevationi piacevoli, fanno il canto soave»; gli introiti si eseguono «*quasi voce praecona*, per eccitare e confortare gli proficienti»; tratti, offertori e postcomunioni «sono pie considerationi, pianti, offerte continue di mondo cuore e rassegnamenti sotto la volontà di Dio».

Qualora il repertorio tradizionale fosse inadeguato, si comporranno nuove melodie in stile gregoriano, sulla base delle collaudate regole ritmiche e prosodiche che già disciplinano il canto piano. Per D'Avella è un'operazione essenzialmente retorica, finalizzata ad «allettare gli uditori e dar consonanze al canto». Le nuove melodie rispetteranno l'ordine dei «membri» e la logica dei «sensi», osservando la «positura», cioè la struttura gerarchica della frase (coma, colon e periodi). Quanto al modo, esso dipende dal significato dei testi: autentico o plagale «se sono tutti piacevoli o dispiacevoli», misto «se sono sensi parte piacevoli e parte dispiacevoli», mentre volendo «spiegare ogni senso di parole» servono i modi irregolari. La melodia deve salire quando «le parole trattano d'altezza», scenderà in caso contrario; le sillabe che corrispondono al nome di una nota devono essere cantate «con la prolazione dell'istessa nota», badando alle «prolazioni acute, che stan migliori sopra la lettera *i* che sopra la *a*». Per le antifone «devono essere poche note»; i responsori sono ornati e «in una lettera significante si mettono più note: 4, 6 e più»; nei gradualì «s'usano 4 e 6 più fino a 20 e 30 fino a 36 note». L'elenco degli artifici continua secondo una ricca casistica adatta a «spiegar corona, gaudio e cosa simile, che ricercano la prolissa delle note o una gorgizzata o gargante di note in corde allegre».

Il trattato di D'Avella, emblematico nel suo tentativo di motivare le trasformazioni del canto ecclesiastico tradizionale verso le conquiste della musica moderna, costituiti un punto di riferimento per altri teorici. Vi fa ripetuti accenni anche Matteo Coferati nel *Cantore addottrinato* (1682),²⁷ dimostrando particolare interesse per la natura espressiva delle note. Confermato il presupposto per cui «musica plana est quae in suis notulis aequam servat mensuram absque incremento vel decremento prolotionis», sono considerate tre figure: quadrata ■, obliqua ▽, tonda o triangolata ◆, che, secondo l'autorità attribuita a Zarlino e Banchieri, «vanno tutte portate a una medesima misura di tempo». In queste figure il Coferati intravede soltanto una differenza formale, dovuta «ad maiorem pulchritudinem libri et decorem scripturae et ut minorem (!) spatium loci occupent», mentre ritiene importante segnalare alcune peculiarità espressive di tipo retorico:

Il Do e il Fa si porta soave e delicato. Il Mi e il La acuto. Il Re e il Sol, che sono naturali e mediocri,

cagionano melodia, perché si profferiscono con affetto allegro e giocondo.

Smarrita ogni consapevolezza dell'originaria ritmica del canto piano, si osserva che la sillaba sottoposta a gruppi di più note

si dee strascicare sopra tutte quelle note legate o tonde, finché non venga un'altra sillaba; e perciò tanto le note tonde che legate non debbono avere sotto di sé sillaba, perché servono sempre per istrascico.

La crisi della concezione modale, invece, risulta evidente nei capitoli dedicati ai modi, teorizzati anche in funzione delle composizioni neogregoriane. Dilungandosi nell'analisi della «mistione» e della «commistione» dei toni, delle «cantilene irregolari o spostate» e del «modo di restar con l'organo» nell'accompagnamento dei canti, il Coferati avvicina gli otto modi alle tonalità moderne, con tanto di alterazioni, sensibile e dominante.

Di composizioni neogregoriane tratta ampiamente *Il cantore ecclesiastico* (1698) del minore conventuale Giuseppe Frezza Dalle Grotte di Castro,²⁸ il quale fissa per ogni tono cinque «cadenze o clausole», ritenute «l'ossatura delle cantilene», in quanto regolano «i periodi delle parole et anche le parti dei periodi». Esse sono le seguenti: finale, corrispondente, media, partecipante e concessa; si possono replicare, ma è opportuno variarle affinché «il canto riesca più vago». Sono ammessi i «passaggi», cioè gruppi di note per un'unica sillaba, i quali «non devono esser tanto lunghi, che non si possan cantar tutti d'un fiato»; è bene «sfuggirli nell'*I* e nell'*U*», sono invece gradevoli nelle altre vocali, ma non in sillaba «breve sdrucchiola» o nell'ultima sillaba. Per ogni tono sono indicate le corrispondenti tonalità e le «proprietà particolari», in conformità alla natura dei testi: il *I* sarà piacevole e giocondo, il *II* mesto e piangente, il *III* austero e crudele, il *IV* vezzoso e carezzevole, il *V* aspro e ardito, il *VI* amabile e benigno, il *VII* sdegnoso e sprezzante, l'*VIII* placido e quieto. Questi principi furono all'origine di una vasta produzione che, soprattutto nel sec. XVIII, si diffuse nei conventi e nelle parrocchie per i suoi caratteri di semplicità e di apparente conformità alle regole dello 'stile ecclesiastico'. Il genere neogregoriano si avvale anche del contributo di noti compositori, quali Nicolas-Antoine Le Bègue e Henry Du Mont in Francia o Lodovico Grossi da Viadana in Italia, e fu praticato perfino da esponenti della restaurazione



■ Frontespizio di M. Coferati, *Il cantore addottrinato*, 1682 (vedi scheda 57).

ottocentesca, ad esempio dal sacerdote trentino Giovampietro Beltrami nelle antifone del *Supplementum novissimum* (1822-25).²⁹

Il *cantore ecclesiastico* del Frezza illustra anche la natura e le caratteristiche del «canto fermo licenzioso o semifigurato», comunemente noto come canto fratto, di cui offre una trattazione ampia, che si completa con quella esposta dal minore osservante Andrea da Modena nel *Canto harmonico* (1690).³⁰ Il canto fratto si avvale di sole tre figure: la breve ■, la semibreve ◆ e la minima nera ♪, tra loro combinate anche dentro battute regolari. Nel canto fratto, detto spezzato perché «ammette inugualità di figure e misure di tempo», la breve «si dovrà tenere una battuta, la semibreve mezza battuta e la semiminima dovrassi solo sostenere un quarto di battuta; la qual battuta altro non è che un regolato battere e levare di mano». In pratica, il canto fratto rappresenta «una variata prolazione di tempo nella cantilena», cioè la rottura dell'*aequalitas* del canto piano,

ottenuta tramite l'introduzione di «qualche diversità de' tempi»: la «tripla» (3/2), suddivisa in una breve e in una semibreve per battuta ■◆|■◆|■◆; l'«emiolia» (3/1), suddivisa in tre semibreve per battuta ◆◆◆|◆◆◆|◆◆◆. Più raramente si può incontrare la «tripla doppia» o «sestupla», che richiede sei semibreve per battuta e ammette la minima. Queste figure ritmiche sono usate negli inni e nelle sequenze, «per esser questi come ariette ecclesiastiche», e nei Credo, «forse per render men tediosa la lunghezza con qualche varietà», ma non sono escluse le altre parti dell'Ordinario. Il Frezza stesso ha dato una prova pratica di canto fratto nel *Symbolum apostolorum*,³¹ pubblicato in appendice al *Cantore ecclesiastico*, componendo una serie di Credo «dall'andar di qualche altra cantilena ecclesiastica, per essemplio da gl'inni, imitandoli nel principio e nel progresso», sull'esempio dei *Ventiquattro Credo* pubblicati da Lodovico Grossi da Viadana nel 1619.

Il sistema teorico del Frezza e di Andrea da Modena rimase alla base delle composizioni in canto fratto dei secoli successivi, riconfermato in pieno Ottocento dal sacerdote trentino Nicolò Toneatti nelle *Regole principali del canto gregoriano* (1849).³² Il Toneatti stabilisce una distinzione tra tempo perfetto ordinario (C) e a cappella (C o 2) e tempo imperfetto che, suddiviso in «tripla di semibreve» (3/2) e «tripla di minime» (3/4), riconduce le ultime tracce della «proportione d'inugualità» all'attuale suddivisione ritmica. Codificando una prassi consolidata, il Toneatti conferma che il canto fratto, ancora utilizzato a metà del secolo XIX «in occasione delle maggiori solennità», si è uniformato alle regole di ritmo e tempo della musica moderna. È l'esito finale di un genere nato come «cosa di mezzo tra il canto piano ed il figurato», che si esaurisce «dietro le leggi del canto figurato». Proscritto come la peggiore degenerazione della monodia ecclesiastica, in realtà il canto fratto è l'ultimo nato della contaminazione tra *musica simplex* e *musica multiplex*, tra formalismo modale e concezione moderna della tonalità, teorizzata nei secoli XVI-XVII e sancita dall'immutabilità della musica liturgica imposta dal Concilio di Trento. Ne sono testimonianza gli innumerevoli libri liturgici dei secoli XVII-XIX, disseminati un po' in tutta l'Europa centro-meridionale e con significative presenze anche nel Trentino, a riprova dell'ampia fruibilità di un genere musicale che si distingue per l'ambito tonale ristretto e invariato, l'ostinazione della *finalis* e della nota di recitazione, l'uniformità rit-



mica e l'inconsistente ornamentazione melodica.³³

Un risultato analogo, e per certi aspetti complementare, è rappresentato dal canto *binatim*, cioè dalle composizioni a due voci caratterizzate fin dal medioevo dalla commistione abituale tra canto piano e musica mensurale.³⁴ Questa tradizione di polifonie primitive o popolari, dovuta alla pratica di biscantare la melodia liturgica attraverso il procedimento omoritmico delle voci e l'uso di consonanze perfette, sostituite in epoca moderna dal prevalere di terze e seste per moto parallelo o contrario, nei secoli XVII-XIX trova un terreno fertile per riproporsi nel canto fratto e nel vasto repertorio neogregoriano. I teorici vi scorgono un procedimento utile per abbellire e rivitalizzare il canto piano, salvaguardando almeno le parvenze della sua identità. Ne fanno cenno Giovanni D'Avella, parlando del «contraponto a campagna», e il Frezza a proposito di alcuni repertori dei francescani; sillogi di canti a due o più voci sono raccolte a scopo didattico nei trattati *Lumi primi del canto fermo* (1686) di Marzio Erculei,³⁵ della Congregazione di S. Carlo di Modena, e *Scuola corale* (1707) del carmelitano Francesco Maria Vallara.³⁶

Alla fine del Seicento il canto *binatim* assume una configurazione che si allontana per certi aspetti dalle caratteristiche originarie, adattandosi alle regole dell'armonia tonale. Di questi problemi tratta il carmelitano Lorenzo Penna nel *Direttorio di canto fermo* (1689),³⁷ quando espone le regole «del modo di comporre il canto fermo a due [o tre] cori», cioè a due o tre voci. Il quadro normativo si può così sintetizzare:

- 1) il canto *binatim* è generalmente utilizzato nell'Ordinario della messa, senza preclusione per altri testi liturgici o devozionali;
- 2) la melodia biscantata non è più rigidamente vincolata al canto piano ed è in tempo ordinario con episodi in tempo ternario;
- 3) le due voci (spesso anche tre) procedono nota contro nota, senza abbellimenti o modulazioni: il contro canto non supera mai l'ambito della voce principale;
- 4) rimane prevalente il moto parallelo, ma sono frequenti anche gli episodi per moto retto o contrario;
- 5) il trattamento di consonanze e dissonanze denota la prassi del basso continuo, tuttavia le terze parallele

rimangono una connotazione tipica di questo genere musicale;

6) i canti sono eseguiti di preferenza secondo la pratica dell'*alternatim*.

Riorganizzato sulla base delle mutate esigenze, il canto *binatim* recuperò la propria funzione, poiché le caratteristiche di semplicità e di flessibilità lo rendevano quanto mai idoneo a coniugare la monodia ecclesiastica con la musica d'arte contemporanea.

C'è da aggiungere che se il canto *binatim* aveva lo scopo di nobilitare il canto piano con funzione di ornamento, a maggior ragione questo compito poteva essere svolto dal falsobordone, un genere di origine popolare, a tre o quattro voci, che prosperò dopo il Concilio di Trento soprattutto nel canto dei salmi e dei cantici. È un «sopra-canto» sul tono tradizionale, che garantisce la declamazione dei testi arricchendo di sonorità omoritmiche la corda di recita. Generalmente i teorici, ad esempio il Frezza nel *Cantore ecclesiastico* o Giovanni Agostino Casoni nel *Manuale Choricorum* (1648),³⁸ si limitano a registrarne l'ampia diffusione, evidenziando gli effetti di accumulazione sonora prodotti da queste polifonie elementari. In altri casi si confezionano agili raccolte didattiche di armonizzazioni a quattro voci, riservate alla intonazione dei salmi o ai recitativi,³⁹ che sono molto semplici ma di grande efficacia per il continuo moltiplicarsi di accordi identici, secondo il procedimento retorico proprio della *congeries*. È il tentativo più manifesto di rendere accetto alla cultura e alla sensibilità barocca un repertorio musicale non suscettibile di mutamenti: il falsobordone, appunto, come amplificazione enfatica della parola di Dio, immutabile come il rito e il canto che la celebrano. In quanto tale non sarà ignorato nemmeno dal movimento ceciliano del sec. XIX che, pur nel radicale rifiuto della mistificazione implicita nell'abnorme metafora del canto ecclesiastico fabbricata dopo il Concilio di Trento, vede nel falsobordone una sintesi ottimale dell'unica musica ritenuta degna del sacro: la polifonia rinascimentale e il canto gregoriano, di cui finalmente inizia il processo di riforma su presupposti scientifici, sebbene nello spirito di una restaurazione storicistica e nostalgica, che ricercherà l'autentica musica liturgica in modelli filologicamente ricostruiti, ma idealizzati e resi assoluti, al di fuori della realtà in cui vive, prega e canta la comunità dei fedeli.

NOTE

- ¹ Una esauriente descrizione dei libri di teoria e di didattica musicale raccolti da L. Feininger è ora disponibile nel catalogo *Le fonti liturgiche a stampa della Biblioteca musicale L. Feininger*, a cura di Marco Gozzi, 2 voll., Trento, Provincia Autonoma di Trento - Servizi beni librari e archivistici, 1994, in particolare vol. II, pp. 937-968: a questo repertorio si farà riferimento con la sigla BFG quando si parlerà di trattati o libri liturgici presenti nella Biblioteca Feininger. Utili note di commento sono contenute anche nel catalogo della mostra *La Biblioteca musicale Laurence K.J. Feininger. Trento, Castello del Buonconsiglio 6 settembre - 25 ottobre 1985*, a cura di Danilo Curti e Fabrizio Leonardelli, Trento, Provincia Autonoma di Trento - Servizio Beni Culturali, 1985, pp. 156-164.
- ² F. J. GUENTENER (ed.), *Epistola s. Bernardi de revisione cantus cisterciensis et tractatus scriptus ab auctore incerto cisterciense «Cantum quem cisterciensis ordinis ecclesiae cantare»*, American Institute of Musicology, 1974 (Corpus scriptorum de musica = CSM, 24).
- ³ E. A. FRIEDBERG (a cura di), *Corpus iuris canonici*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1955, II, coll. 1255-1257.
- ⁴ J. S. VAN WAESBERGHE (a cura di), *Johannes Affligemensis, De musica cum tonario*, Roma, American Institute of Musicology, 1950 (CSM, 1).
- ⁵ F. F. HAMMOND (a cura di), *Walter Odington, Summa de speculatione musicae*, American Institute of Musicology, 1970 (CSM, 14).
- ⁶ J. S. VAN WAESBERGHE (a cura di), *Aribo Scholasticus, De musica*, Roma, American Institute of Musicology, 1951 (CSM, 2).
- ⁷ E. ROHLOFF, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig, VEB, 1972.
- ⁸ A. SEAY (a cura di), *Johannes Tinctoris, Opera theoretica*, American Institute of Musicology, 1975 (CSM, 22), I, pp. 117-118.
- ⁹ Biagio ROSSETTI, *Libellus de rudimentis musices*, Veronae, per Stephanum et fratres de Nicholinis de Sabio, 1529 (facsimile: *Monuments of Music and Music Literature* = MML, II/136).
- ¹⁰ F. A. D'ACCONE (a cura di), *Mauro da Firenze, Utriusque musices epitome (dell'una et l'altra musica)*, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology - Hänssler Verlag, 1984 (CSM, 32), p. 33.
- ¹¹ Pietro AARON, *Libri tres de institutione harmonica*, Bononiae, in aedibus Benedicti Hectori, 1516 (facsimile, *Bibliotheca Musica Bononiensis* = BMB, II/8).
- ¹² Gioseffo ZARLINO, *Le istituzioni harmoniche*, Venezia, 1558 (MML, II/1), p. 340-341. Cfr. BFG.
- ¹³ BONAVENTURA DA BRESCIA, *Regula musice plane*, Brixiae, per Angelum Britannicum, 1497 (MML, II/87). Cfr. BFG.
- ¹⁴ *Antiphonarium*, Venetiis, per Lucam Antonium de Giunta, 1504: l'*Opusculum* è posto in apertura del volume. Cfr. BFG.
- ¹⁵ D. CRAWFORD (a cura di), *Anonimus compendium musices*, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology - Hänssler Verlag, 1985 (CSM, 33). Cfr. BFG.
- ¹⁶ Su questo problema cfr. G. STEFANI, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, Flaccovio, 1975, pp. 141-183.
- ¹⁷ Nella prefazione al Graduale stampato dal Gardano nel 1591, è ricordato l'intervento di Andrea Gabrieli (forse è più attendibile il nome di Giovanni), Ludovico Balbi e Orazio Vecchi. Invece Giovanni Andrea Dragoni, Luca Marenzio e Fulgenzio Valesi curarono la prima edizione ufficiale del Pontificale (1595), voluta da Clemente VIII. Quanto all'*Editio Medicea*, essa è il risultato di un progetto di revisione affidato nel 1577 al Palestrina e ad Annibale Zoilo, ultimato nel 1614 da Felice Anerio e Francesco Soriano.
- ¹⁸ *Directorium chori [...] collectum opera Ioannis Guidetti*, Romae, apud Robertum Granion Parisiensem, 1582: cfr. la prefazione «De usu et modo utendi Directorio». Cfr. BFG.
- ¹⁹ *Directorium chori [...] a Ioanne Guidetto olim editum*, a cura di Francesco Massano, Romae, apud Sthephanum Paulinum, 1604: cfr. sempre la prefazione. Cfr. BFG.
- ²⁰ *Directorium chori ad usum omnium ecclesiarum*, Ratisbonae-Neo Eboraci-Cincinnati, Pustet, 1874, pp. VII-VIII.
- ²¹ Orazio TIGRINI, *Il compendio della musica*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1588 (MML, II/26), p. 51. Cfr. BFG.
- ²² Adriano BANCHIERI, *Cartella musicale nel canto figurato, fermo & contrapunto*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614 (BMB, II/26), p. 67; *Id., Cantorino*, Bologna, heredi di Bartolomeo Cocchi, 1622 (BMB, II/19), pp. 33-48.
- ²³ Marco DIONIGI, *Li primi tuoni ovvero introductione nel canto fermo*, Parma, Seth & Erasmo Viotti, 1648.
- ²⁴ Pietro FABRIZI, *Regole generali di canto ecclesiastico*, Roma, Domenico Manelfi, 1651.
- ²⁵ Gerolamo CANTONE, *Armonia gregoriana*, Torino, Gio. Sinibaldo, 1668.
- ²⁶ Giovanni D'AVELLA, *Regole di musica divise in cinque trattati*, Roma, Francesco Moneta, 1657, pp. 108, 128-138.
- ²⁷ Matteo COFERATI, *Il cantore addottrinato ovvero regole del canto corale*, Firenze, Vangelisti, 1682, pp. 1-4, 42-44. Cfr. BFG.
- ²⁸ Giuseppe FREZZA DALLE GROTTI, *Il cantore ecclesiastico*, Padova, Stamperia del Seminario, 1698, pp. 36-40, 98-102, 117-121, 137-164. Cfr. BFG.
- ²⁹ Di Henry DU MONT sono note le cinque messe in *plain-chant*, tra le quali la *Missa Regia*, la *Missa 2^o toni* e la *Missa 6^o toni* ancora poste in appendice al *Liber Usualis*. Di Lodovico Grossi da VIADANA si ricordano i *Ventiquattro Credo a canto fermo sopra i tuoni delli hinni*

che santa Chiesa usa cantare, Venezia, Bartolomeo Magni, 1619, ristampati da Pustet nel 1889. Per le composizioni del Beltrami cfr. A. LOVATO, 'Restauratione del canto gregoriano e composizioni neogregoriane di Giovampietro Beltrami', comunicazione alla giornata di studi *Giovampietro Beltrami e la musica sacra nell'Ottocento*, Rovereto, 16 ottobre 1993. Il *Supplementum novissimum* contiene gli uffici nuovi dei santi e dei beati dell'ordine minorita: il Beltrami ha composto le melodie delle antifone relative agli uffici di s. Antonio, s. Chiara, Sacre stimmate, s. Francesco.

- ³⁰ ANDREA DA MODENA, *Canto harmonico in cinque parti diviso*, Modena, Eredi Cassiani, 1690 (BMB, II/202), parte quinta, pp. 3-72. Alcuni approfondimenti sulla natura e sulla prassi del canto fratto sono in A. LOVATO, 'Il canto dell'ufficio al Santo nei secoli XVII-XIX. Il ms. 746 della Biblioteca antoniana', *Il Santo*, XXXII (1992), 235-264; ID., '«Disciplina musicae» nel seminario di Padova (1822-1882). Statuti e pratica del canto fratto, repertorio locale e polifonie popolari', in G. CATTIN - A. LOVATO (a cura di), *Contributi per la storia della musica sacra a Padova*, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1993 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XXIV), 299-335.
- ³¹ [Giuseppe FREZZA DALLE GROTTI], *Symbolum apostolorum cum aliis cantionibus ecclesiasticis*, Padova, Tipografia del Seminario, 1698.
- ³² N. TONEATTI, *Regole principali del canto gregoriano*, Trento, Tipografia Monauni, 1849, pp. 123-125. Cfr. BFG.
- ³³ Per una panoramica complessiva su questi generi musicali e relativa bibliografia, cfr. A. LOVATO, 'Canto fratto e canto *binatim* nella tradizione liturgica della basilica di San Marco', in F. PASSADORE - F. ROSSI (a cura di), *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*, *Atti del Convegno internazionale di studi*, Venezia 5-7 settembre 1994, Venezia, Fondazione Levi, in stampa. Per le testimo-

nianze trentine, cfr. la tesi di dottorato inedita di M. LEVRI, *Un patrimonio trentino di melodie liturgiche*, datt., Roma, Pontificio istituto di musica sacra, 1945. Un ampio repertorio europeo di canto fratto e neogregoriano è stato raccolto da T. MIAZGA, *Die Melodien des einstimmigen Credo der römisch-katolischen lateinischen Kirche*, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1976, e da L. KAČIĆ, 'Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert', *Studia Musicologica*, XXXIII (1991), 5-107.

- ³⁴ Per un aggiornamento sullo stato della questione ed una esauriente informazione bibliografica, cfr. C. CORSI - P. PETROBELLI (a cura di), *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, Atti del Congresso internazionale. Cividale del Friuli 22-24 agosto 1980, Roma, Torre d'Orfeo, 1989 (Miscellanea musicologica, 4). Recenti acquisizioni sono in A. LOVATO, 'Canto *binatim* e canto fratto', in *Trent'anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, Roma, Torre d'Orfeo, 1995.
- ³⁵ Marzio ERCULEI, *Lumi primi del canto fermo*, Modena, Eredi Cassiani, 1686, pp. 24-25, 50-51.
- ³⁶ Francesco Maria VALLARA, *Scuola corale nella quale s'insegnano i fondamenti più necessari alla vera cognizione del canto gregoriano*, Modena, Antonio Capponi, 1707, pp. 179-186.
- ³⁷ Lorenzo PENNA, *Direttorio del canto fermo*, Modena, Eredi Cassiani, 1689, pp. 72-93.
- ³⁸ Giovanni Agostino CASONI, *Manuale choricanum*, Genova, Officina Farronia, 1648, p. 325. Cfr. BFG.
- ³⁹ A titolo indicativo, cfr. *Falsibordones romani, seu modi respondendi officiatori canendi Vesperas et Missam*, Ingolstadt, ex typographeo Gregorii Haenlin, 1620. Cfr. BFG.

