

# PROLEGOAIE

Storia e teoria della coralità



I, 2  
2001

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO  
CENTRO STUDI GUIDONIANI



Fondazione Guido d'Arezzo  
Centro studi guidoniani



Fondazione Guido d'Arezzo

# POLIFONIE

Storia e teoria della coralità  
*History and theory of choral music*

Organo del / *Journal of the*  
Centro studi guidoniani



I, 2  
2001

**Fondazione Guido d'Arezzo**

**POLIFONIE**

Storia e teoria della coralità  
*History and theory of choral music*

**Organo del / *Journal of the***

Centro studi guidoniani

Rivista semestrale / *Half-yearly review*

**Comitato direttivo / *Advisory board***

Giulio Cattin, Renato Di Benedetto,  
F. Alberto Gallo, Francesco Luisi

**Redattori / *Text editors***

Antonio Addamiano, Paola Besutti, Rodobaldo Tibaldi

**Assistente alla redazione / *Editorial assistant***

Cecilia Luzzi

**Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo**

*News from the Guido d'Arezzo Foundation*

Maria Cristina Cangelli

**Consulente per la lingua inglese / *English language consultant***

Hugh Ward-Perkins

**Sito internet / *Web master***

Silvia Babucci

**Grafica di copertina / *Cover graphic design***

Laura Bizzarri

**Direttore responsabile / *Legal responsibility***

Francesco Luisi

**Redazione e direzione / *Editorial office***

Fondazione Guido d'Arezzo  
Corso Italia 102 – I-52100 AREZZO (Italia)  
tel. 0575-356203  
fax 0575-324735  
e-mail: [fondguid@nots.it](mailto:fondguid@nots.it)  
[www.polifonico.org](http://www.polifonico.org)

© Fondazione Guido d'Arezzo 2001

Polifonie, periodico semestrale - I, n. 2, 2001

ISSN 1593-8735

Iscrizione al n. 5/2000 del Registro Stampa del Tribunale di Arezzo

Direttore Responsabile: Francesco Luisi

Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in abbonamento postale

Tariffa stampe periodiche - art. 2 comma 20/C L. 662/96

DC/115/SP del 30/08/2001 - Arezzo

**POLIFONIE**  
I, 2 - 2001

**Saggi / Articles**

GUIDO MILANESE

- Alcuino, i grammatici e la trasmissione del repertorio  
gregoriano . . . . . Pag. 219  
*Alcuin, the Latin Grammars, and the Transmission of  
Gregorian Repertoire* . . . . . ” 237

**Interventi / Discussions**

RODOBALDO TIBALDI

- Lo stile «osservato» nella Milano di fine Cinquecento:  
alcune osservazioni preliminari . . . . . ” 251  
*The ‘stile osservato’ in Milan in the late 16th century:  
some preliminary observations* . . . . . ” 277

**Libri, musica e siti internet / Books, music and web**

- I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali  
e musicologiche. Rubrica d’informazione bibliografica  
a cura di Cecilia Luzzi. . . . . ” 281  
*The monodic and polyphonic repertories in the musical and  
musicological journals. A column of bibliographical  
information draw up by Cecilia Luzzi* . . . . . ” 283

**Notizie dalla Fondazione Guido d’Arezzo**  
***News from the Guido d’Arezzo Foundation***

- L Concorso polifonico internazionale Guido d’Arezzo  
(2002): bando regolamento . . . . . ” 289

<i>50th Guido d'Arezzo International Polyphonic Competition (2002): announcement, regulations</i> . . . . .	Pag. 305
XXIX Concorso Internazionale di Composizione Guido d'Arezzo (2002) . . . . .	" 317
<i>29th International Composition Contest Guido d'Arezzo (2002)</i> . . . . .	" 321
XIX Concorso Polifonico Nazionale Guido d'Arezzo 2002.	" 325
Norme per gli autori / <i>Instructions for contributors</i> . . . . .	" 335
Indice del volume I, 2001 . . . . .	" 337

## Alcuino, i grammatici e la trasmissione del repertorio gregoriano

Il dibattito più stimolante che negli ultimi decenni si stia svolgendo nel campo degli studi gregoriani è sicuramente quello relativo alle vicende ‘preistoriche’ di quel repertorio liturgico cantato che usiamo definire appunto ‘canto gregoriano’ o ‘canto romano-franco’. Che cosa è avvenuto nel secolo e mezzo circa intercorso tra il momento in cui i contatti tra impero e papato generano quel repertorio e le nostre documentazioni scritte attestanti la diffusione delle notazioni neumatiche?<sup>1</sup> Le risposte possono essere varie, e il panorama delle soluzioni possibili («scenarios») è ben presentato dal Levy nel primo capitolo del suo splendido volume d’insieme su *Gregorian Chant and the Carolingians*.<sup>2</sup> La scelta operata dal Levy non si limita a proporre un ritorno a una visione precedente il momento del grande successo delle concezioni che affidavano all’‘auralità’ (piuttosto che ‘oralità’, come è stato giustamente proposto),<sup>3</sup> la chiave interpretativa della genesi del repertorio gregoriano, ma inserisce, appunto, l’ipotesi di una origine della trasmissione scritta della componente musicale del repertorio liturgico romano-franco all’interno del contesto culturale dell’età carolingia. Il quadro storico che emerge dalle pagine di Levy è affascinante, e soddisfa lo storico perché il peso delle ipote-

---

<sup>1</sup> Aderisco qui, come si vede, alla ricostruzione storica che vede nel repertorio romano-franco un prodotto sostanzialmente romano ma con apporti gallicani o anche iberici, come brillantemente dimostrato di recente dal Levy per quanto riguarda gli offeritori; cfr. KENNETH LEVY, *A New Look at Old Roman Chant*, «Early Music History», XIX, 2000, pp. 81–104, che sviluppa suggerimenti, ormai classici, di Baroffio e di Ruth Steiner e precedenti ricerche dello stesso Levy: KENNETH LEVY, *Toledo, Rome, and the Legacy of Gaul*, «Early Music History», III, 1984, pp. 49–99 (edito poi in ID., *Gregorian chant and the Carolingians*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1998, pp. 31 sgg.).

<sup>2</sup> LEVY, *Gregorian chant and the Carolingians* cit.

<sup>3</sup> PETER JEFFERY, *Re-envisioning past musical cultures: ethnomusicology in the study of Gregorian chant*, Chicago – London, University of Chicago Press, 1992 (Studies in ethnomusicology), p. 48. Un panorama anche bibliografico è offerto in KENNETH LEVY, *On Gregorian Orality*, «Journal of the American Musicological Society», XLIII, 1990, pp. 185–227 (edito poi in ID., *Gregorian chant and the Carolingians*, pp. 141 sgg.). I titoli di riferimento restano inoltre quelli di Leo Treitler tra i quali: LEO TREITLER, *Homer and Gregory. The transmission of epic poetry and plainchant*, «Musical Quarterly», LX, 1974, pp. 333–372; ID., *Reading and singing: on the genesis of Occidental music writing*, «Early Music History», III, 1984, pp. 135–208; e di Hucke: HELMUT HUCKE, *Toward a New Historical View of Gregorian Chant*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIII, 1980, pp. 437–467. Un’altra recente visione *contra*: DAVID G. HUGHES, *Evidence for the Traditional View of the Transmission of Gregorian Chant*, «Journal of the American Musicological Society», XL, 1987, pp. 377–404.

si presentate, pur considerevole, è comunque proporzionato alla capacità esplicativa che la teoria ottiene; ma certamente la robustezza di una teoria si misura sulla efficacia nel reggere l'impatto con nuovi dati di fatto che con la teoria vengano a confrontarsi.

L'ipotesi del Levy giunge alla costruzione di un «early archetype scenario»;<sup>4</sup> l'ipotesi, dunque, di un «authoritative noted archetype of the Frankish-Gregorian proper» già esistente alla fine del sec. VIII, caratterizzato da una «authoritative melodic formulation»,<sup>5</sup> che si sarebbe imposta all'uso liturgico-musicale dell'Impero. A mio avviso i punti di forza della ricostruzione di Levy sono soprattutto i seguenti:<sup>6</sup>

1. la constatazione della unità 'forte' del repertorio, fin dalle prime attestazioni manoscritte. Come osserva il Levy, è difficile pensare a un lungo periodo di trasmissione orale: supponendo che le nostre prime attestazioni scritte di manoscritti liturgici con musica (fine sec. IX) siano contemporanee alla effettiva diffusione della scrittura neumatica, e supponendo che la fissazione del repertorio romano-franco vada collocata nella seconda metà del secolo VIII, occorre supporre almeno 120 anni di trasmissione orale. Come spiegare una tale stabilità?<sup>7</sup>

<sup>4</sup> LEVY, *Gregorian chant and the Carolingians* cit., p. 13.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>6</sup> Riprendo qui alcuni argomenti avanzati da Levy e ne avanzo alcuni nuovi, o comunque modificati rispetto alla originaria formulazione.

<sup>7</sup> Non a caso dom Mocquereau e dom Gajard, in un classico opuscolo tuttora di grande interesse [ANDRÉ MOCQUEREAU - JOSEPH GAJARD, *La tradition rythmique dans les manuscrits*, Paris, Societé de Saint Jean l'Evangeliste, 1924 (Monographies gregoriennes, 4), pp. 10-11, 28-30] affermavano: «il exista au moyen âge, l'âge d'or du chant grégorien, une interprétation traditionnelle fixant dans le moindre détail l'expression à donner aux mélodies liturgiques». Si trattava di una «tradition universelle, qu'on retrouve dans tous les pays d'Occident; tradition primitive, qui, selon toutes vraisemblances, vient de Rome et remonte l'époque même de saint Grégoire» (per valutare storicamente questa «tesi romana» bisogna tenere conto del fatto che l'opuscolo venne scritto prima del sorgere del vero interesse per il canto antico-romano: ma in un'ottica 'post-Stäblein' anche questa ipotesi potrebbe riprendere vitalità, cfr. per esempio BONIFACIO BAROFFIO, *Il canto gregoriano nel secolo VIII*, in *Lateinische Kultur im VIII. Jahrhundert. Traube-Festschrift*, hrsg. v. Albert Lehner und Walter Berschin, St. Ottilien, Eos Verlag, 1989, pp. 9-23. Doveva dunque esistere una «interprétation traditionnelle» (non a caso l'espressione di Mocquereau e Gajard costituirà, trent'anni dopo, il titolo di un celebre contributo del p. Cardine: cfr. dom EUGÈNE CARDINE, *L'interprétation traditionnelle du Chant Grégorien*, «Revue grégorienne», XXIX, 1954, pp. 50-57). Si deve constatare l'indipendenza delle scuole grafiche: «ces manuscrits n'ont pas été copiés les uns sur les autres»; e ci deve essere una "SOURCE COMMUNE" (in maiuscolo nel testo) che i due studiosi identificavano, come già detto, con la tradizione romana. A questo punto sorgeva il problema di spiegare una così lunga stabilità, problema 'romanticamente' risolto ricorrendo a una tradizione orale che si sarebbe mantenuta grazie a «l'effort de volonté» degli antichi, che vedevano il canto sacro

2. la stabilità si estende sia al repertorio solistico sia a quello corale: per esso, evidentemente, «license for improvisatory input was limited»;<sup>8</sup> a me pare particolarmente significativa la stabilità del repertorio solistico, evindentissima a chiunque scorra i volumi 2 e 3 della *Paléographie Musicale*: sarebbe infatti il repertorio solistico quello più ovviamente esposto alla trasformazione di tipo oralista;
3. i riferimenti che Aureliano compie al repertorio liturgico presuppongono un canto «absolutely fixed and specific [...] with fixed details», con riferimento al numero delle sillabe, il che fa pensare a una «visual inspection of noted music»;<sup>9</sup>
4. la differenziazione delle grafie all'inizio del sec. X: «A common neumed model ca. 800 would leave time for the notational differences ca. 900 to develop. The relatively moderate pace of notational change during the tenth century suggests that the neumatic differences ca. 900 have a remote, earlier departure point»;<sup>10</sup>
5. la divisione dell'Impero, avvenuta prima della metà del sec. IX, fa pensare d una diffusione 'autorevole' di un repertorio unitario nei decenni precedenti l'840 circa.<sup>11</sup>

Questi argomenti, che Levy presenta con onesta prudenza,<sup>12</sup> portano a concludere che l'assenza di testimonianze neumatiche antiche «may reflect anything more than accidents of preservation».<sup>13</sup> Agli argomenti del Levy aggiungerei alcune considerazioni complementari, che anche io ritengo debbano essere considerate non decisive, ma comunque, spero, suggestive al punto giusto.

---

come «une chose sacre, un bien d'Eglise». Ma, a parte spiegazioni pie, ma certamente poco soddisfacenti come questa, la questione della stabilità del repertorio resta la difficoltà vera.

<sup>8</sup> LEVY, *Gregorian chant and the Carolingians* cit., p. 17; cfr. p. 207.

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 188, 192. Resta naturalmente il problema della cronologia dell'opera di Aureliano, che può andare dall'840-850 alla fine del secolo; ma, secondo quanto riferisce SUSAN RANKIN, *Carolingian music*, in *Carolingian culture: emulation and innovation*, ed. by Rosamond McKitterick, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 274–316: 291 n. 30, Lawrence Gushee, l'editore della *Musica disciplina* nel *Corpus scriptorum de musica* (vol. 21), riterrebbe necessario spostare la datazione al «first quarter of the ninth century», il che renderebbe ulteriormente importante la testimonianza di Aureliano per la valutazione dell'ipotesi del Levy.

<sup>10</sup> LEVY, *Gregorian chant and the Carolingians* cit., p. 243.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 112: «The evidence is spotty, and my results cannot pretend to be more than conjectures». L'unico argomento del Levy che non mi pare accettabile è quello relativo alla costituzione di scuole di canto (p. 214); ciò è vero e noto, ma non contrasta assolutamente con un possibile quadro di trasmissione oralista.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 242.

*La differenziazione delle grafie*

Quanto osserva Levy (qui sopra, punto n. 4) è rilevante e può essere completato con alcune ulteriori osservazioni. L'illusione che le scritture neumatiche nascano 'perfette' è fortemente seduttiva, e si origina anche dal fatto che i manoscritti più antichi in nostro possesso (per es. il *Cantatorium* sangallese, Sankt Gallen 359) sono innegabilmente esempi di scrittura *perfecta*, di un progetto grafico compiuto. Tuttavia, l'esame delle evidenze grafiche porta alla identificazione di segni sicuri dello sviluppo interno delle singole grafie avvenuto in epoca anteriore alla fine del IX secolo – inizio X. Propongo solo due esempi:

1. il ms. sangallese ora Napoli IV.G.68 (BOETHIUS, *Consolatio Philosophiae*), sec. IX, credo IX<sup>3/4</sup>.<sup>14</sup> La scrittura musicale dei carmi è sangallese,<sup>15</sup> e presenta aspetti grafici assolutamente *imperfecti*, ossia in via di evoluzione, se confrontati con la grafia del *Cantatorium* Sankt Gallen 359. Lo stato in cui si trova la grafia sangallese nel 359 deve considerarsi dunque come il risultato di una evoluzione grafica, probabilmente tutt'altro che breve;
2. i frammenti del Cantatorio metense (Laon 266), che va datato al sec. IX<sup>4/4</sup>, quindi circa mezzo secolo prima del celeberrimo Laon 239 (sec. X, inizio secondo quarto, circa 930):<sup>16</sup> la grafia è già sostanzialmente identica a quella del Laon 239, ma il *ductus* è meno angoloso, e in particolare la forma dell'*uncinus* è più arrotondata, lasciando ipotizzare che l'origine del cosiddetto *uncinus* sia da ravvisarsi una semplice calligrafizzazione del *tractulus*. La grafia del Laon 266, insomma, testimonia di una evoluzione della grafia metense: una evoluzione che era già molto avanzata intorno all'875-890.

<sup>14</sup> La datazione generica al sec. IX è indicata in FABIO TRONCARELLI, *Boethiana Aetas. Modelli grafici e fortuna manoscritta della "Consolatio Philosophiae" tra IX e XII secolo*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 1987, p. 235; oppure al sec. IX<sup>2</sup>, *ivi*, p. 277.

<sup>15</sup> Sulla questione del canto nei testi classici in generale cfr. SOLANGE CORBIN, *Notations musicales dans les classiques Latins*, «REL», XXXII, 1954, pp. 97–99; EAD., *Comment on chantait les classiques Latins au Moyen âge*, in *Mélanges [...] offerts à Paul-Marie Masson*, Paris, 1955, I pp. 107 sgg.; cfr. anche le osservazioni in RANKIN, *Carolingian music* cit., p. 300. Sulla grafia del manoscritto napoletano ritornerò in un altro studio in corso di realizzazione.

<sup>16</sup> La datazione proposta da PETER JEFFERY, *An Early Cantatorium Fragment Related to Ms Laon 239*, «Scriptorium», XXXVI, 1982, pp. 245–252: 248, dipende da Gamber e Bischoff. Si è altrove proposto un 'uso semiologico' del confronto tra Laon 239 e Laon 266 in GUIDO MILANESE, *Osservazioni sull'oriscus culminante*, «Studi gregoriani», II, 1986, pp. 57–103: 78, es. 26 (cfr. anche tav. 2).

Ambedue i dati, la cui oggettività è difficilmente contestabile, portano a concludere che nel corso del IX secolo deve essersi realizzata una serie di mutamenti ‘evolutivi’ delle grafie neumatiche di cui noi cogliamo, normalmente, solo il momento conclusivo.<sup>17</sup>

### *La diffusione del canto gregoriano e la corte carolingia*

L’ipotesi di un «authoritative noted archetype of the Frankish-Gregorian proper» avanzata dal Levy<sup>18</sup> si incontra perfettamente con il quadro culturale della corte carolingia presentato dal Bischoff.<sup>19</sup> La corte carolingia conosce una attività molto intensa come centro normalizzatore della trasmissione testuale. L’esempio più caratteristico riguarda sicuramente le ben note vicende delle tipologie del sacramentario in Francia nell’VIII-IX secolo:<sup>20</sup> ma di un possibile *authenticus* presso la corte si può parlare almeno per la *Canonum collectio Dionysio-Hadriana* (pervenuta alla corte carolingia nel 774) e per testi di interesse teologico e comunque religioso.<sup>21</sup> Ancora Hincmar poteva consultare presso la biblioteca di corte i *Libri carolini*:<sup>22</sup> un dato che testimonia, mi pare, la vitalità di una funzione di «reference books» svolta almeno da alcuni testi posseduti dalla biblioteca di corte.

Il quadro prospettato da Levy, di un testo autoritativo stabilito a corte, s’incontrerebbe con una tipologia testuale analoga a quella degli altri testi liturgici compilati appunto per volontà di Pipino prima e di Carlo Magno poi, con l’apporto decisivo di Alcuino, sia per quanto riguarda il lezionario sia per quanto riguarda ovviamente il sacramentario e prima di tutto l’edizione della

<sup>17</sup> Soggettivamente resto anzi stupito dalla velocità con cui si sarebbe pervenuti alla differenziazione grafica – che tuttavia presuppone, come vedremo tra breve, un archetipo dotato di alcune caratteristiche già ben fissate. Ma basta pensare al complesso e sempre risorgente problema paleografico dell’origine della minuscola carolina per concludere che l’epoca della quale ci stiamo occupando era dotata di tale inventività grafica, e di una tale capacità di *concentrare energie intellettuali* sui problemi relativi alla grafia, per produrre, in breve tempo, autentici capolavori di creatività e di efficacia scrittoria.

<sup>18</sup> LEVY, *Gregorian chant and the Carolingians* cit., p. 2.

<sup>19</sup> Faccio qui riferimento all’utile raccolta curata dal Gorman (BERNHARD BISCHOFF, *Manuscripts and libraries in the age of Charlemagne*, translated and edited by Michael Gorman, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 (Cambridge studies in palaeography and codicology, 1).

<sup>20</sup> Per quanto riguarda l’*Hadrianum*, non si vuole qui affrontare la questione, certo non irrilevante, del preciso significato dell’espressione *ex codice authentico libro bibliothecae cubiculi scriptum* (BISCHOFF, *Manuscripts and libraries* cit., p. 58 n. 15, presenta la dossografia in merito).

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 58 sgg.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 57 n. 7, 74.

Bibbia, che impegnò per anni il sapiente britannico.<sup>23</sup> L'archetipo gregoriano ipotizzato da Levy si troverebbe, dunque, all'interno di una numerosa e autorevole compagnia.

\*\*\*

Levy, si diceva poc'anzi, presenta le sue conclusioni con apprezzabile prudenza.<sup>24</sup> Nelle considerazioni precedenti si sono proposti alcuni argomenti complementari, ma di tipo analogo a quelli impiegati da Levy. Occorrerà compiere un passo avanti: esiste qualche *datum* indiscutibile che possa essere spiegato facendo ricorso al modello di Levy? Proprio a un tentativo di 'verifica di fatto' del genere sono dedicate le pagine seguenti del presente contributo: muovendo da un dato di modesta portata generale si cercherà di ricondurre il dato stesso a un quadro storico che lo renda comprensibile; e, come spero possa apparire, è appunto il 'modello' di Levy quello che offre, al *datum* che verrà qui esaminato, la possibilità di intelligenza più semplice, meno costosa in termini di ipotesi da utilizzare, e più soddisfacente dal punto di vista storico.

Esaminiamo dunque il fatto da cui partire. Chiunque si interessi del fenomeno della liquescenza<sup>25</sup> avrà avuto modo di osservare un comportamento apparentemente imprevedibile che riguarda la sillaba *che precede* la consonante *g*: nel caso per esempio di *legi* o di *legem* le sillabe *LEgi* e *LEgem* sono spesso marcate dalla liquescenza; nel caso invece per esempio di *legat* la sillaba *LEgat* non è mai liquescente. Un controllo effettuato sul materiale del *Graduale Triplex*, integrato con i versetti offertoriali e con i brani disgraziatamente omissi dall'edizione del 1974 del *Graduale*

---

<sup>23</sup> In merito alla tipologia del sacramentario, sono sempre interessanti, anche se un po' ripetitivi, i resoconti di Cyrille Vogel: cfr. tra gli altri CYRILLE VOGEL, *La réforme cultuelle sous Pepin le Bref et sous Charlemagne*, in *Die karolingische Renaissance*, hrsg. v. Erna Patzelt, Graz, Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1965, pp. 173–242; Id., *Saint Chrodegang et les débuts de la romanisation du culte en pays franc*, in *Saint Chrodegang. Communications présentées au colloque tenu à Metz à l'occasion du douzième centenaire de sa mort*, Metz, Le Lorrain, 1967, pp. 91–109.

<sup>24</sup> Si confronti, del resto, l'osservazione del massimo specialista di cultura carolingia nel sec. XX, BISCHOFF, *Manuscripts and libraries* cit., p. 75: «An examination like this, in which I have proceeded from hypothesis to another, is risky. Only some of steps in my argument can be proved, and even this is often difficult. Nevertheless, most details in the argument I have put forth here are very probable, and they provide us with further perspectives on Charlemagne's library».

<sup>25</sup> La bibliografia in merito è ormai assai considerevole: rinvio, per un esame d'insieme ancora valido, a JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL, *Il fenomeno semiologico ed estetico delle note liquescenti*, in *Il canto gregoriano oggi*, a cura di Domenico Cieri, Roma, 1984, pp. 97–152.

*Romanum*, ha condotto a questi risultati:<sup>26</sup>

Sillaba	Occorrenze	Liquescenti	Percentuale
ga	98	0	0
ge	272	16	5.88
gi	148	25	16.99
go	116	0	0
gu	67	0	0

Nessun caso di liquescenza, dunque, sulle sillabe che precedono *ga*, *go*, *gu*; non pochi casi, invece, sulle sillabe che precedono *g* + vocale palatale (*e-i*), soprattutto davanti a *i*. Una interpretazione del fenomeno venne proposta, molti anni orsono, dal Freistedt, autore di una dissertazione friburghese sulla liquescenza.<sup>27</sup> Egli individuò la ragione di questa così evidente discrepanza di comportamento ipotizzando una differenza nella pronuncia della *g*: velare nel caso dei gruppi *ga*, *go*, *gu*, «semivokalischer Zischlaut» se precedeva vocale palatale. Certamente è impossibile la descrizione fonologica del Freistedt – si tratta non di sibili, ma di affricate sonore;<sup>28</sup> ma la linea di fondo, cioè quella di ricondurre il diverso comportamento a una diversa realizzazione fonetica, è certamente corretta, e appare anzi l'unica ipotizzabile. Che non ci sia liquescenza (mai, in nessun caso, a quanto ho potuto constatare nel repertorio del *Graduale Triplex*) in corrispondenza di *ce* e di *ci* dipende dal fatto che l'uso della liquescenza presuppone la presenza di sonorizzazione, secondo la dottrina grammaticale tardo antica studiata dal Freistedt e da Kramer,<sup>29</sup> ma che andrebbe tutta ristiudiata con criteri più aggiornati, come mi propongo di fare in un altro contributo.

Da un punto di vista storico-linguistico, l'identificazione di decine di casi di liquescenza che confermano la pronuncia affricata della *g* in diverse aree

<sup>26</sup> *Graduale Triplex: seu, Graduale Romanum Pauli PP.VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum, neumis Laudunensibus (cod. 239) et Sangallensibus (Codicum Sangallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum. Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Solesmes, 1979.* Il *Graduale Triplex* è utilizzato come «testo campione» assai rappresentativo come in GUIDO MILANESE, *Concordantia et instrumenta lexicographica ad Graduale Romanum pertinentia*, Savona – Genova, Editrice Liguria, 1996 (Bibliotheca Gregoriana, 1).

<sup>27</sup> HEINRICH FREIESTEDT, *Die liqueszierenden Nöten des gregorianischen Chorals: ein Beitrag zur Notationskunde*, Freiburg (Schweiz), St. Paulusdruckerei, 1929 (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg, Heft 14), pp. 58-59.

<sup>28</sup> BERTIL MALMBERG, *Manuale di fonetica generale*, Bologna, Il Mulino, 1992 (Strumenti. Linguistica e critica letteraria), p. 195.

<sup>29</sup> JOHANNES KRAMER, *Literarische Quellen zur Aussprache des Vulgärlateins*, Meisenheim am Glam, 1976.

europee riveste già di per sé un notevole interesse. La pronuncia della *g*, infatti, tende a indebolirsi molto presto: già da documenti del VI secolo appare la raffigurazione della *g*, se seguita da vocali palatali, con la *i*:<sup>30</sup> questa pronuncia, certamente non velare, probabilmente già affricata, sia pure con esiti non sempre chiarissimi, si diffuse in tutta Europa, mentre l'area insulare doveva presumibilmente mantenere la pronuncia velare, come avvenuto nel caso della palatalizzazione della *c*.<sup>31</sup> In questo quadro, grande importanza rivestono gli studi di Roger Wright, che ha dimostrato come dalla tarda antichità all'età carolingia il latino venga a ritrovarsi in una situazione di diglossia in cui il testo scritto non corrispondeva più al parlato – in breve, si scriveva in 'latino' e si pronunciava in 'quasi-romanzo',<sup>32</sup> con una situazione di confu-

<sup>30</sup> Ad es. *iesta = gesta; eieris = egeris; nonienti = nongenti; septinientis = septingentis* [ANTONIO DE PRISCO, *Il Latino tardoantico e altomedievale* Roma, Jouvence, 1993 (Guide, 23), pp. 50-51]; molti altri esempi nella cit. opera del De Prisco, con bibliografia delle fonti e della letteratura in merito. Vanno consultate le opere classiche di linguistica latina tardoantica che informano su esiti romanzi [VEIKKO VÄÄNÄNEN, *Introduzione al latino volgare*, Bologna, 1982<sup>3</sup> (ed. orig. Paris 1967), p. 114], sulla palatalizzazione in generale [JÓZSEF HERMAN, *Vulgar Latin*, University Park, Pa., The Pennsylvania State University Press, 2000 (ed. orig. Paris 1967, transl. by Roger Wright), p. 114], su riscontri precisi nei testi tardoantichi (J. SVENNING, *Untersuchungen zu Palladius und zur lateinischen Fach- und Volkssprache*, Uppsala, 1935, p. 102). Interessante è l'estremo conservatorismo del sardo (BRUNO LUISELLI, *Aspetti della situazione linguistica latina nel passaggio dall'antichità al medioevo*, «Romanobarbarica», II, 1977, pp. 59-89: 68); per l'area italiana in particolare le pp. 159-160 della lunga trattazione ortografica del Löfstedt (B. LÖFSTEDT, *Studien über die Sprache der langobardischen Gesetze*, Stockholm, 1961, pp. 10-213). Le opere di riferimento sulla pronuncia del latino e le sue vicende sono attualmente MARIA BONIOLI, *La pronuncia del latino nelle scuole dall'antichità al Rinascimento*. I. Torino, 1962, su questo argomento, pp. 79-82; ALFONSO TRAINA, *L'alfabeto e la pronuncia del latino*, Bologna, Pàtron, 1973<sup>4</sup> (Testi e manuali per l'insegnamento universitario del latino, 1), pp. 58-59 e W. SIDNEY ALLEN, *Vox latina: a guide to the pronunciation of classical Latin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Utilissimi gli articoli di orientamento del Polara, ai quali rimando, oltre che per la lucida impostazione dei problemi, anche per la copiosa e organica informazione bibliografica: si vedano GIOVANNI POLARA, *Problemi di grafia del latino fra tardo antico e alto medioevo*, in *La cultura in Italia fra tardo antico e alto medioevo*, Atti del convegno (Roma, CNR, 12-16 Novembre 1979), Roma, Herder, 1981, I, pp. 475-519; ID., *Problemi di ortografia e di interpunzione nei testi latini di età carolingia*, in *Grafia e interpunzione del latino nel Medioevo*, a cura di Alfonso Maierù, Ateneo, 1987 (Lessico intellettuale europeo, 41), pp. 31-51.

<sup>31</sup> D'altra parte Patrick presuppone una pronuncia di tipo *Patrikiu(m)* (TRAINA, *L'alfabeto e la pronuncia* cit., p. 31). La fonte più utilizzata è Abbone di Fleury, PL 193, 528-9 (ELENA ZAFFAGNO, *La dottrina ortografica di Beda*, «Romanobarbarica», I, 1976, pp. 325-339: 335-336): le osservazioni di Abbone sono più chiare per documentare l'insularità della pronuncia velare della *c*, ma sono comunque utilizzabili anche per la *g* (BONIOLI, *La pronuncia del latino nelle scuole* cit., pp. 77, 81).

<sup>32</sup> L'analogia spesso addotta a proposito della ricostruzione del Wright è quella dell'inglese (sebbene si tratti, evidentemente, di una analogia 'al ribasso'): il suono dell'inglese di Cambridge e quello dell'inglese asiatico sono profondamente diversi, e si creano non poche volte problemi di comprensione; ma la rappresentazione grafica è comunque la medesima.

sione e di incomprendibilità che è ragionevolmente alla base dei celeberrimi testi carolingi sulla riforma del latino. L'intervento di Alcuino si spiegherebbe, secondo Wright, considerando il tipo di educazione linguistica anglosassone:<sup>33</sup> nelle isole britanniche latino era lingua straniera, e vigeva una pronuncia 'congelata', esente dalle vicende in area romanza, e in cui era sostanzialmente salva la corrispondenza biunivoca tra piano fonemico e piano grafemico; in sostanza, mentre nel latino merovingio «se poteva stare al posto di *si*, di *sed* o di *sit*»,<sup>34</sup> nel latino anglosassone si trattava non solo di sequenze grafiche, ma anche di sequenze foniche ben differenziate:

In presenza di una profonda divaricazione fra scrittura e pronuncia, la rivoluzione carolina intervenne per fissare regole di grafia e fonetica della lingua ufficiale, che segnarono il definitivo distacco fra quest'ultima e il romanzo, con il passaggio da una situazione di diglossia al vero e proprio bilinguismo. Al latino scritto fu attribuita una lettura artificiale modellata sulla pronuncia insulare che tendeva a istituire una corrispondenza biunivoca fra segno e suono; una pronuncia che non aveva più niente a che fare con le parlate romanze correnti, e queste, non riconoscendo più come propria trascrizione il latino, si diedero presto un nuovo sistema scritto; il latino – o almeno quello che si è comunemente inteso dire nell'ultimo millennio usando questo termine – è in realtà un'invenzione dell'età carolina, che può essere attribuita in gran parte ad Alcuino.<sup>35</sup>

La constatazione della presenza di segni di liquescenza che precedono la *g* solo in corrispondenza di possibili palatalizzazioni, e quindi di pronuncia affricata, è un forte indizio per affermare che la riforma del latino voluta da

<sup>33</sup> Si veda in particolare ROGER WRIGHT, *Late Latin and early romance in Spain and Carolingian France*, Liverpool, F. Cairns, 1982 (Classical and Medieval texts, papers and monographs, 8).

<sup>34</sup> POLARA, *Problemi di grafia del latino* cit., p. 31.

<sup>35</sup> ID., *Problemi di ortografia* cit., p. 33. L'episodio forse più interessante per comprendere la situazione non solo in Francia, ma anche in Italia, è costituito dalle visite di Wynfret (Bonifacio) a Gregorio II, prima della partenza del missionario per il Nord Europa (anni 719 e 722). Il Papa lo vuole 'interrogare' per conoscere le sue competenze teologiche, e Wynfret preferisce un 'esame scritto' perché, afferma, la *familiaritas* (cioè la lingua parlata) del Pontefice gli risulta di difficile comprensione, mentre non sorgono problemi con il testo scritto: «la latinità di Wynfret [...] era essenzialmente scritta e testuale, non era stata appresa da parlanti nativi». La grammatica di Wynfret è infatti ricca di dettagli morfologici, che egli dunque conosceva ma che «si udivano di rado nella normale parlata attiva del mondo romanzo»; cfr. ROGER WRIGHT, *Latino e Romanzo: Bonifazio e il Papa Gregorio II*, in *La preistoria dell'italiano*, atti della tavola rotonda di Linguistica Storica (Venezia, Università Ca' Foscari, 11-13 giugno 1998), a cura di József Herman e Anna Marinetti, Tübingen, Niemeyer, 2000, pp. 219–229: 220, 223.

Alcuino e dai suoi collaboratori non richiedeva la ritrasformazione a velare di *ge* e *gi*, ormai non più pronunciate velari da diversi secoli, almeno nel Continente. Che poi la pronuncia ‘originaria’ di Alcuino prevedesse la velare in tutti i casi<sup>36</sup> non è rilevante per il nostro discorso.<sup>37</sup> Ciò che molto di più importa è che Alcuino scrisse, come si sa, una *Orthographia*, un’opera che combinava l’interesse sia per la pronuncia del latino, sia per la realizzazione scritta.<sup>38</sup>

\*\*\*

E l’esemplare *authenticus* del canto gregoriano, ossia l’antico archetipo ipotizzato dal Levy? Che cosa c’entra, in tutto questo? La questione della pronuncia ci ha riportato a una situazione generale dell’epoca carolingia: dato interessante, ma che apparentemente nulla ci dice in merito alla questione, appunto, della diffusione originaria del canto gregoriano. Il controllo a campione sulle fonti manoscritte (che si è limitato ad alcune fonti ben note) ha portato invece a conclusioni piuttosto inattese.<sup>39</sup> Il controllo andrà esteso alla

<sup>36</sup> Cfr. nota n. 31.

<sup>37</sup> Vale appena il caso di dire che tutta la questione è complessa e che alcuni negano l’importanza degli interventi carolingi in queste materie: «La réforme carolingienne et ses effects tels qu’ils ont été décrits sont une légende» (PAUL TOMBEUR, *De polygraphia*, in *Grafia e interruzione* cit., pp. 69–101: 96). Un modello culturale differente da quello di Roger Wright, ma egualmente degno della massima considerazione, è quello proposto da Michel Banniard. In questa sede sarà sufficiente il rinvio a MICHEL BANNIARD, *La genesi culturale dell’Europa: V-VIII secolo*, Roma–Bari, Laterza, 1994 (ed. orig. Paris 1989), pp. 167–201.

<sup>38</sup> «Alcuin’s *De orthographia* was crucial for the production of written, not only spoken Latin (it was probably a text designed to assist scribes in the scriptoria when copying Latin texts from defective exemplars)»: ROSAMUND MCKITTERICK, *Latin and Romance: an historian’s perspective*, in *Latin and the Romance Languages in the Early Middle Ages*, ed. by Roger Wright, London, Routledge, 1991, pp. 130–145:132 (rist. in *The Frankish Kings and Culture in the Early Middle Ages*, Aldershot, Variorum, 1995).

<sup>39</sup> Segnatura dei manoscritti, in forma abbreviata poiché si tratta di documenti notissimi, e indicazione della riproduzione utilizzata: St. Gallen 359 (*Paléographie Musicale* II 1; *Monumenta Palaeographica Gregoriana* 3); Einsiedeln 121 (*Paléographie Musicale* I 4); Bamberg, Staatsbibliothek Lit. 6 (in fotografia); St. Gallen 376 (in fotografia); Laon 239 (*Paléographie Musicale* I 10); Chartres 47 (*Paléographie Musicale* I 11); Paris B.N. 776 (in fotografia); Paris B.N. 903 (*Paléographie Musicale* I 13); Benevento 33 (*Monumenta Palaeographica Gregoriana* 1); Benevento 40 (*Codices Gregoriani* 1); Benevento 34 (*Paléographie Musicale* I 15). Il metodo di lavoro è stato il seguente. Il *Graduale Triplex* (= *GT*) è stato esaminato totalmente. I casi in cui si fosse identificata liquescenza nella fonte sangallese utilizzata nel *GT* sono stati ricontrollati sulle altre fonti sangallesi qui sopra citate (e anche sul versicolario sangallese in casi di versetti salmodici). Chartres è stato controllato nei casi in cui Laon fosse presente nel *GT* e in più nel caso dell’*Alleluia Dulce lignum* (II mano in Laon, non riprodotta quindi nel *GT*); lo

totalità dei casi, ma non credo che si otterranno modifiche di struttura rispetto a quanto proposto nelle pagine che seguono.

In alcuni casi, si registra concordia tra Laon 239 e i sangallesi: per esempio (la liquescenza interessa la sillaba in grassetto):

Intr. <i>Exspecta dominum</i>	GT 126	Eins. 121, 169	Laon 79	viriliter <b>a-ge</b>
-------------------------------	--------	----------------	---------	-----------------------

In altri casi, molto più numerosi, le due tradizioni grafiche non si accordano: per esempio

Comm. <i>Dominus regit</i>	GT 365	–	Laon 76	<b>re-git</b>
----------------------------	--------	---	---------	---------------

in cui Laon presenta liquescenza e i sangallesi no; oppure questo caso, in cui presenza e assenza sono complementari del caso precedente:

Intr. <i>Dicit dominus ego cogito</i>	GT 366	Eins. 121, 163	Laon –	<b>co-gito</b>
---------------------------------------	--------	----------------	--------	----------------

In pochissimi casi si assiste ad accordi di maggiore estensione, che coinvolge molte tradizioni grafiche. Il caso più impressionante è riprodotto nella tavola 1.

Un altro caso riguarda un brano ‘marginale’ rispetto al repertorio classico, una composizione di probabile origine aquitana, l’Alleluia *Dulce lignum* (GT 598, assente nelle fonti sangallesi e nella prima mano di Laon),<sup>40</sup> in cui la sillaba *re* nella parola *regem* presenta liquescenza nella seconda mano di Laon, nei due aquitani e nei tre beneventani esaminati (ossia in tutte le fonti che conoscono il brano), nonché nella stessa edizione vaticana.

Quali conclusioni si possono trarre dall’esame di questo non piccolo materiale? Possiamo concludere (in attesa di riprendere la ricerca in modo più sistematico) che tutte le tradizioni grafiche più note conoscono, chi in modo più massiccio, come è il caso dei sangallesi, chi in modo sporadico, l’uso della liquescenza in presenza di situazioni in cui era evidentemente opportuno marcare la pronuncia affricata della consonante *g*. Esaminiamo

---

stesso vale per gli aquitani. Per i Beneventani, si è scelto come codice di riferimento il Benevento 40, e in caso di riscontro positivo si sono controllati anche il 33 e il 34.

<sup>40</sup> Ho identificato comunque un testimone di tradizione sangallese periferica che conosce il brano: Torino, B.N. G.V.20, Graduale-Tropario-Sequenziario da Bobbio, sec. XI, f. 138. Anche questo codice ha liquescenza sulla sillaba interessata.

ora alcuni singoli punti, prima di proporre qualche considerazione generale.

### *Il comportamento dei manoscritti sangallesi*

Non esiste un solo caso, tra quelli che ho esaminato, in cui si registri divergenza tra i testimoni sangallesi consultati. I casi in cui è possibile una comparazione sono in totale 13 (8 in cui si possono comparare San Gallo 359, Einsiedeln 121, Bamberg 6 e San Gallo 376; 5 in cui si può comparare Einsiedeln 121 con il versicolario sangallese 381).<sup>41</sup> Ora, non è economico pensare a una diffusione così omogenea di varianti di questo tipo così particolare in modo indipendente: la conclusione che si impone è che *debba essere esistito un esemplare dal quale sia derivata la trasmissione sangallese* e probabilmente delle aree circvicine. L'indagine andrà assolutamente estesa a un grande numero di codici anche tedeschi e di altre aree in qualche modo collegate con l'area sangallese. Ma per il momento la conclusione è, per riferirci nuovamente la terminologia di Levy, che deve essere esistito una sorta di subarchetipo sangallese nella trasmissione del repertorio cantato della messa romano-franca.

### *Beneventani ed aquitani*

I beneventani presentano solo due casi in cui appaia la liquescenza che stiamo studiando, e precisamente i casi qui sopra riferiti (cfr. tav. 1 e il caso dell'Alleluia *Dulce lignum*). In ambedue i casi i beneventani concordano tra di loro e con gli aquitani. Difficilmente può trattarsi di un caso, anche se la forza della prova è qui molto minore che nel caso dei sangallesi, ove si tratta di ben 13 occorrenze: ma è difficile pensare che si tratti di concidenze incidentali. È molto più probabile pensare che anche nel caso dei beneventani si debba presupporre un subarchetipo, e che l'antigrafo di questo subarchetipo, giunto dalla Francia, presentasse una redazione che ritroviamo anche negli aquitani. Del resto le coincidenze tra aquitani e beneventani sono ben note: ma ciò che vengo qui proponendo è che non si sia trattato di conservatorismo di aree laterali, come è comunemente affermato, ma di vera e propria dipendenza dallo stesso *esemplare*

---

<sup>41</sup> C'è un caso in cui ho dubbi sulla lettura di Bamberg, che forse presenta una leggera variante; ma si può anche trattare di una resa non chiara nella fotografia che ho consultato: Alleluia *Domine refugium* (GT 321), sulla sillaba *fu* (Bamberg Lit. 6, c. 69v). Anche il confronto con il graduale bobbiese ha confermato l'assoluta solidarietà del gruppo.

scritto.<sup>42</sup> Mi sembra necessario pensare in tal modo, poiché l'Alleluia *Dulce lignum* è un tipico brano postclassico, anche testualmente particolare (si tratta di un brano devozionale e metrico), assente dall'area sangallese e assente, è inutile dirlo, dal repertorio testimoniato dagli antichi manoscritti privi di neumi.<sup>43</sup>

### *Possibile luce sulle caratteristiche della prima scrittura neumatica*

Senza entrare per ora nel merito della questione delle 'due fasi' della trasmissione del canto gregoriano (a livello alto, ossia archetipale e subarchetipale) che pensa di individuare il Levy,<sup>44</sup> è comunque difficile pensare che il caso illustrato a tav. I sia spiegabile altrimenti che come la traccia di un «authoritative noted archetype». Ma altrettanto facile è chiedersi: per quale ragione solo in questo caso si sarebbe conservata la situazione originaria? E per quale ragione l'ipotetico subarchetipo sangallese avrebbe presentato un maggior numero di liquescenze, come testimoniato dall'impressionante accordo dei manoscritti superstiti più noti? Credo che si possa combinare quel po' di dati ottenuti attraverso questa indagine con un altro dato ben noto e ottenere il quadro che propongo.

L'archetipo del repertorio della messa doveva presentare segni per la liquescenza. La liquescenza è una caratteristica generale di tutte le grafie neumatiche, e si perderà massicciamente solo con il passaggio alla stampa. Anche piccolissimi inserti neumatici 'casuali', come i neumi paleofranchi aggiunti a un elenco di incipit dei canti del *Proprium* della messa presentato dal sacramentario Paris B.N. lat. 2291 (St. Amand, ca. 870)<sup>45</sup> presentano liquescenza; in questo caso i neumi servono a distinguere i due introiti *Exaudi domine* (GT 241 e 291). Nel secondo caso, la liquescenza sulla sillaba *au* è chiaramente tracciata, come accadrà anche, circa 60 anni più tardi, in Laon 239, f. 151, e, quasi 120 anni dopo, in Einsiedeln 121 (p. 317).

La liquescenza doveva essere una caratteristica della primissima scrittura gregoriana. L'esigenza di questo mezzo grafico va ricondotta al quadro linguistico e culturale che abbiamo sopra presentato a proposito di Alcuino e della riforma della pronuncia del latino: l'opportunità di distinguere aspetti fonetici nasceva dalla stessa spinta che portava il mondo carolingio ad appassionarsi alle grammatiche latine, al ristabilimento di una pronuncia standar-

<sup>42</sup> Il rinvio classico è a fr. JOSEPH GAJARD, *Les récitationes modales des 3e et 4e modes et les manuscrits bénéventains et aquitains*, "Études grégoriennes", I, 1954, pp. 9-45.

<sup>43</sup> RENÉ-JEAN HESBERT, *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Roma, Herder, 1935,

<sup>44</sup> LEVY, *Gregorian chant and the Carolingians* cit., p. 115.

<sup>45</sup> RANKIN, *Carolingian music* cit., p. 299, es. 15 e tav. 21.

dizzata del latino, a compiere, insomma, dai livelli più bassi del puro controllo fonetico a quelli più alti della preparazione dell'edizione della Bibbia, un lavoro di risistemazione della tradizione linguistica e concettuale latina. Non sarà un caso che il caso di assoluta coincidenza 'pantradizionale' che abbiamo su evidenziato riguardi la parola *rex* (*dico ego opera mea regi*), così come per l'alleluia aquitano (?) *Dulce lignum* (*sola fuisti digna sustinere regem caelorum*). Dom Cardine aveva osservato come i monosillabi *rex* e *cor* siano evidenziati, nel versicolario sangallese, attraverso l'episema; in questi casi ci si vuole evidentemente assicurare della corretta pronuncia di una parola così importante come, appunto, la parola *rex*.<sup>46</sup>

Se archetipo carolingio ci fu, esso fu opera di copisti e intellettuali certamente legati alla cultura anglosassone, come Alcuino e i suoi amici. Per essi aveva una ragione distinguere il suono di *ge/gi* dal suono di *ga/go/gu*.<sup>47</sup> Ma per un francese? Per un italiano? Se davvero ci furono lavori editoriali che prepararono una sorta di subarchetipi locali, tale operazione, nelle zone romanze, portò (due o tre generazioni dopo Alcuino) alla scomparsa di liquescenze inutili, o forse semplicemente alla loro non-moltiplicazione. Nel caso del subarchetipo sangallese, invece, esso doveva presentare molte liquescenze del tipo che ci interessano; per cantori di area tedesca la corretta pronuncia di queste situazioni fonetiche poteva essere non ovvia. Difficile dire se si sia trattato di una moltiplicazione di possibilità già suggerite da un archetipo «nuance-poor»<sup>48</sup> o se si tratti di mantenimento di una situazione già presentata dall'archetipo. Un'ipotesi da verificare sarebbe quella relativa al rapporto tra questi fenomeni di chiara articolazione subarchetipale e la *divisio imperii* (cfr. il punto n. 5).

<sup>46</sup> EUGÈNE CARDINE, *De l'importance donnée aux monosyllabes «cor» et «rex» et de l'attention portée à la copie des neumes dans le ms. 381 de S. Gall*, «Rivista internazionale di musica sacra», I, 1980, pp. 16–17. Quanto all'alleluia *Dulce lignum*, mi è difficile capire per quale ragione un brano così periferico presenti un così raffinato *device*: forse, davvero, si tratta solo della volontà di rilevare in qualche modo la parole *regi*. Affascinante ipotesi, ma quasi certamente ipercriticismo, sarebbe quella di ricondurre il fenomeno della liquescenza almeno all'influsso di prassi grafiche irlandesi; all'inizio del IX secolo, il sistema di distinzione fonematica dei copisti irlandesi poneva “points over nasals”, e il punto sovrapposto è uno dei modi (ad es. nella scrittura aquitana) di indicare liquescenza (M.B. PARKES, *The contribution of insular scribes of the seventh and eighth centuries to the «grammar of legibility»*, in *Grafia e interpunzione* cit., pp. 15–30: 19).

<sup>47</sup> Cfr. nota 31.

<sup>48</sup> LEVY, *Gregorian chant and the Carolingians* cit., 135.

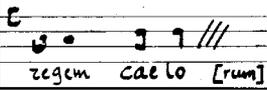
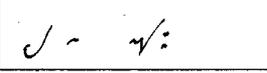
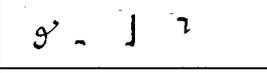
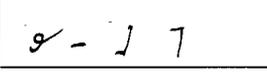
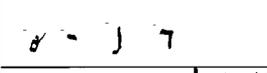
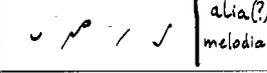
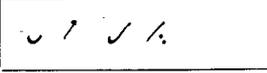
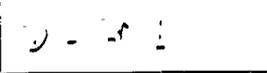
\*\*\*

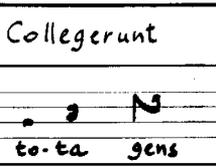
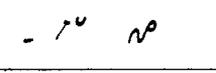
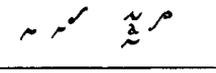
Il lavoro editoriale svolto nella seconda metà del sec. VIII sul canto liturgico latino va compreso, infine, come un caso particolarmente affascinante e ancora misterioso di quello straordinario sforzo di unificazione intellettuale, artistica, culturale, spirituale infine, che caratterizzò il mondo carolingio e in particolare la corte di Carlo Magno. E anche per il canto liturgico, non del tutto inaspettatamente, come nel campo della storia del testo biblico, delle vicende linguistiche tra latino e romanzo, della preparazione di nuovi testi liturgici, è a Magister Alcuinus che vanno probabilmente ricondotti impulsi decisivi e destinati a caratterizzare la civiltà europea.

## Tavola I

## ESEMPI DI SITUAZIONI NEUMATICHE

Avvertenza: In questa tavola si riporta solo una piccola scelta del materiale individuato, sufficiente, comunque, a livello di prima documentazione.

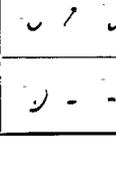
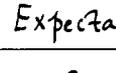
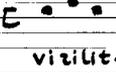
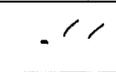
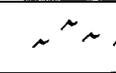
ALL. VIII	Dulce lignum
GT 599/1	
L <sup>2</sup> 6(2 <sup>v</sup> )	
Ben 40, 53 <sup>v</sup>	
Ben 33, 93 <sup>v</sup> b4	
Ben 34, 165 <sup>v</sup>	
Torino 940 138 <sup>r</sup>	
C <sup>2</sup> 19	
Y 174	

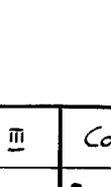
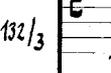
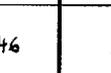
Intr. VII	Expecta dominum
GT 126/4	
E 169	
L 79	

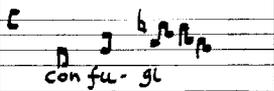
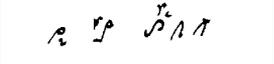
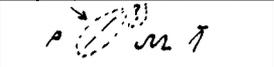
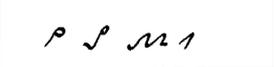
## Plate I

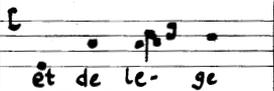
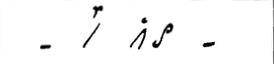
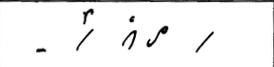
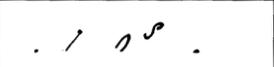
## EXAMPLES OF NEUMATIC SITUATIONS

N.B.: This plate contains a small amount of the selected material, as a preliminary presentation of the research.

II	Collegerunt
GT 136/4	
E 378	
L 86	
St Gallen 376 177	
Ben 34 106	
Y 118	

off. III	Constitues v1
Or 132/3	
E 278	
L 146	
Ch 77	
Ben 34, 206 <sup>v</sup>	

Off. III	Exi-te me ... Domine
GT 151/u	
E 187	
Bamberg 6 37	
St Gallen 376 182	

Off. III	Benedictus... Labris
OT 30/2	
E 89	
Bamberg 6 182	
St Gallen 376 134	



## Alcuin, the Latin Grammars, and the Transmission of the Gregorian Repertoire

The most interesting debate going on during the last decades in the field of Gregorian Chant research undoubtedly concerns the ‘prehistory’ of the chanted liturgical repertoire we normally label ‘Gregorian Chant’ or ‘Frankish-Roman Chant’. What happened in the 150 years between the age of the ‘composition’ of this repertoire, generated through the cooperation of Empire and papacy, and our earliest written evidence attesting the diffusion of neumatic scripts?<sup>1</sup> A number of answers are obviously possible, and various “scenarios” are offered by Levy in his splendid *Gregorian Chant and the Carolingians*. Levy’s proposal is not a simple return to an interpretative framework common before the great success of the theories focusing on ‘aurality’ (rather than ‘orality’, as recently pointed out).<sup>2</sup> While for a certain time these theories were regarded as a possible key to the riddle of the emergence of Gregorian Chant, Levy’s interpretation sets the problem of the transmission of the musical component of Roman-Frankish liturgy into the cultural framework of the Carolingian Age. A fascinating picture emerges from Levy’s work, and this picture is highly satisfying from a historical point of view, because the amount of necessary conjectures – though great indeed – is proportioned to the explanatory force of the theory. But the value of a theory lies essen-

---

<sup>1</sup> I follow the Roman–Frankish theory to explain the origins of Gregorian Chant, in the most recent formulation, i.e. regarding this repertoire as a basically Roman product, with substantial Frankish and also Hispanic integrations. On the Offertories, see the most recent research by KENNETH LEVY, “A New Look at Old Roman Chant”, *Early Music History*, 19, 2000, pp. 81–104, developing Baroffio’s and Ruth Steiner’s research and Levy’s own previous investigations: KENNETH LEVY, “Toledo, Rome, and the Legacy of Gaul”, *Early Music History*, 3, 1984, pp. 49–99 (= *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1998, pp. 31 ss.).

<sup>2</sup> PETER JEFFERY, *Re-envisioning past musical cultures: ethnomusicology in the study of Gregorian chant*, Chicago - London, University of Chicago Press, 1992 (Studies in ethnomusicology), p. 48. A bibliographic outlook in KENNETH LEVY, “On Gregorian Orality”, *Journal of the American Musicological Society*, 43, 1990, pp. 185–227 (= *Gregorian Chant and the Carolingians*, pp. 141 ff.). The seminal works I believe to be LEO TREITLER, “Homer and Gregory. The transmission of epic poetry and plainchant”, *Musical Quarterly*, 60, 1974, pp. 333–372; ID., “Reading and singing: on the genesis of Occidental music writing”, *Early Music History*, 3, 1984, pp. 135–208 and HELMUT HUCKE, “Toward a New Historical View of Gregorian Chant”, *Journal of American Musicological Society*, 33, 1980, pp. 437–467. Against these views see also DAVID G. HUGHES, “Evidence for the Traditional View of the Transmission of Gregorian Chant”, *Journal of the American Musicological Society*, 40, 1987, pp. 377–404.

tially in its capacity to give an explanation of the new historical data advanced by subsequent researchers.

Levy's "early archetype scenario"<sup>3</sup> implies the existence of an "authoritative noted archetype of the Frankish–Gregorian proper" already at the end of the 8th century; its "authoritative melodic formulation",<sup>4</sup> was imposed on the liturgical and musical usage of the Empire. I believe that the strongest points in Levy's demonstration are the following:<sup>5</sup>

1. The evidence of a "strong unity" of the repertoire, from the very earliest manuscript witnesses. As noticed by Levy, it is difficult to believe in a very long oral transmission. If we assume that the repertoire was "fixed" in the second half of the 8th century, and that our first written witnesses belong to the same age as the first neumatic manuscripts, we should conclude that for about 120 years the repertoire was subject to oral transmission. How can we explain such an unusual stability?<sup>6</sup>
2. This stability concerns both the choral and the solo repertoire: for the former, the "license for improvisatory input was limited";<sup>7</sup> it seems to me that

<sup>3</sup> LEVY, *Gregorian Chant and the Carolingians*, p. 13.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>5</sup> I am here reconsidering some of Levy's arguments and adding some new ones.

<sup>6</sup> Dom Mocquereau and Dom Gajard, in their "classic" booklet, even now a highly interesting piece of scholarship (ANDRÉ MOCQUEREAU and JOSEPH GAJARD, *La tradition rythmique dans les manuscrits*, Paris, Societé de Saint Jean l'Evangeliste, 1924 (Monographies gregoriennes, 4), pp. 10-11; 28-30) wrote: "il exista au moyen âge, l'âge d'or du chant grégorien, une interprétation traditionnelle fixant dans le moindre détail l'expression à donner aux mélodies liturgiques". It was a "tradition *universelle*, qu'on retrouve dans tous les pays d'Occident ; tradition *primitive*, qui, selon toutes vraisemblances, vient de Rome et remonte l'époque même de saint Grégoire". In order to evaluate historically this "Roman hypothesis" we must consider that this booklet was written before the rise of the interest in Old Roman Chant: but from a 'post-Stäblein' point of view even this hypothesis might find a new vitality (see e.g. BONIFACIO BAROFFIO, "Il canto gregoriano nel secolo VIII", in *Lateinische Kultur im VIII. Jahrhundert. Traube-Festschrift*, ed. by Albert Lehner and Walter Berschin, St. Ottilien, Eos Verlag, 1989, pp. 9–23). According to Dom Mocquereau, there must have been an "interprétation traditionnelle" – and actually, thirty years ago, these words were used by Dom Cardine as the title of a well known article: EUGÈNE CARDINE, "L'interprétation traditionnelle du Chant Grégorien", *Revue grégorienne*, 29, 1954, pp. 50–57. Another factual aspect is the independence of the graphical traditions: "ces manuscrits n'ont pas été copiés les uns sur les autres"; there must have been a "SOURCE COMMUNE" (small caps in the original text) that the two Solesmes scholars identify with the Roman tradition. But at this stage another problem was to be taken into account: how can we explain such a long stability. The answer was "romantically" found in the "l'effort de volonté" of the ancient musicians, who considered Church music as "une chose sacre, un bien d'Eglise". But, these pious but unsatisfying explanations apart, the issue of the stability of the repertoire remains the real problem.

<sup>7</sup> LEVY, *Gregorian Chant and the Carolingians*, p. 17; see also p. 207.

the stability of the solo repertoire (simply browse the 2nd and 3rd volumes of the *Paléographie Musicale*) is particularly impressive: while the choral repertoire is somehow more fixed, the solo repertoire would have been more open to transformations through oral transmission;

3. Aurelianus's quotation of liturgical repertoire imply a chant "absolutely fixed and specific [...] with fixed details"; Aurelianus points also to the number of syllables (e.g. "in syllable no. 12") which makes a "visual inspection of noted music" highly probable;<sup>8</sup>
4. The differences among neumatic scripts at the beginning of the 10th century: "A common neumed model ca. 800 would leave time for the notational differences ca. 900 to develop. The relatively moderate pace of notational change during the tenth century suggests that the neumatic differences ca. 900 have a remote, earlier departure point".<sup>9</sup>
5. The division of the Empire took place before 850 ca, and it is therefore reasonable to assume an authoritative source before 840.<sup>10</sup>

These proofs, very prudently regarded by Levy himself as "spotty evidence",<sup>11</sup> may lead us to the following conclusion: the lack of ancient neumatic evidence may not reflect anything more than "accidents of preservation".<sup>12</sup> To Levy's demonstration I would like to add some further remarks – none among them is a final word on the issue, but I hope they are stimulating and provocative enough to be considered interesting.

### *Notational differences*

Levy's remark (see above, no. 4) is important and may probably be integrated by some additional comments. Ancient neumatic scripts were not born

---

<sup>8</sup> Ibid., pp. 188, 192. There is also the problem of the date of Aurelianus's work (840-850 or end of the century?). However, according to SUSAN RANKIN, "Carolingian music", in *Carolingian culture: emulation and innovation*, ed. by Rosamond McKitterick, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 274–316: 291 n. 30, Lawrence Gushee, editor of *Musica disciplina* in the *Corpus scriptorum de musica* (vol. 21), believes that the date should be moved to the "first quarter of the ninth century". In this case, Aurelianus's evidence would be even more important for evaluating Levy's hypothesis.

<sup>9</sup> LEVY, *Gregorian Chant and the Carolingians*, p. 243.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> "The evidence is spotty, and my results cannot pretend to be more than conjectures" (Ibid., p. 112). The only item in Levy's demonstration which I believe to be not acceptable is what he says about chant schools (p. 214); there were chant and music schools, but this does not contrast with the hypothesis of oral transmission.

<sup>12</sup> Ibid., p. 242.

“perfect”, though this may be a seductive perspective, one of its reasons being the objective perfection of our most ancient witnesses, such as the Sankt Gallen *Cantatorium* (359). They are indeed instances of a script that may be called *perfecta*, an example of a graphical project that had reached its end. Nevertheless, a careful look at the history of neumatic scripts identify undoubtedly a development of the various scripts, which took place before the end of 9th century/beginning of 10th. Let me quote a couple of examples:

1. A manuscript from Sankt Gallen (now Naples IV.G.68: BOETHIUS, *Consolatio Philosophiae*, 9th century, maybe 3rd quarter).<sup>13</sup> The musical script of the poems is in the Saint Gall type,<sup>14</sup> with graphical features that are absolutely *imperfecti* if compared to the Sankt Gallen *Cantatorium* 359. The musical script of 359 must be regarded as the result of an evolution, and probably not a short one.
2. The fragments of the Laon *Cantatorium* (Laon 266), datable to the 9th century (4th quarter), about half a century before the well known Laon 239 (10th century, beginning of 2nd quarter, ca. 930 A.D.).<sup>15</sup> The script of Laon 266 is basically the same as that of Laon 239, but the ductus is less sharp, less angular, and in particular the shape of the uncinus is smoother – the uncinus must be just a calligraphic transformation of the tractulus. As a consequence, Laon 266 is the witness of a real evolution of the Metz script: an evolution already fairly advanced around the years 875-890.

Both these observations – pointing to facts, not theories – lead to this conclusion: during the 9th century a series of “evolutionary” changes must have taken place, and of this evolution we perceive just the conclusive stage.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Date: 9th century (FABIO TRONCARELLI, *Boethiana Aetas. Modelli grafici e fortuna manoscritta della “Consolatio Philosophiae” tra IX e XII secolo*, Alessandria, Edizioni Dell’Orso, 1987, p. 235) or second half of 9th century (ibid., p. 277).

<sup>14</sup> On chanting classical texts, see SOLANGE CORBIN, “Notations musicales dans les classiques Latins”, *REL*, 32, 1954, pp. 97–99; EAD., “Comment on chantait les classiques Latins au Moyen âge”, in *Mélanges [...] offerts à Paul-Marie Masson*, Paris, 1955, I, p. 107 ff.; see also Susan Rankin’s remarks (RANKIN, “Carolingian music”, p. 300). I will be studying the musical script of the Naples manuscript in a forthcoming paper.

<sup>15</sup> Jeffery’s date (PETER JEFFERY, “An Early Cantatorium Fragment Related to Ms Laon 239”, *Scriptorium*, 36, 1982, pp. 245–252: 248) relies on Gamber’s and Bischoff’s judgment. A “semiological use” of the Laon 239 – Laon 266 comparison [GUIDO MILANESE, “Osservazioni sull’*oriscus culminante*”, *Studi gregoriani*, 2, 1986, pp. 57–103: 78, ex. 26 (see also table 2)] was proposed years ago.

<sup>16</sup> From a personal point of view I am always quite surprised to notice *how fast* the process of graphical differentiation happened (even if this implies, as we are going to see, an archetype with some fixed characteristics. But it will be sufficient to rethink the old and always vital

*The spread of Gregorian Chant and the Carolingian Court*

Levy's hypothesis of an "authoritative noted archetype of the Frankish-Gregorian proper"<sup>17</sup> is highly compatible with the picture of the culture at the Carolingian court, as drawn by Bischoff.<sup>18</sup> The activity of the Carolingian court as a centre of 'standardization' of textual transmission seems to have been very important. The most characteristic example is undoubtedly the typology of the sacramentary in France in the 8th–9th century;<sup>19</sup> but probably also an authenticus of the *Canonum collectio Dionysio–Hadriana* (arrived at the Carolingian court in 774) was kept by the court, along with other texts of religious–theological interest.<sup>20</sup> The *Libri carolini* were kept at the court library still in Hincmar's age<sup>21</sup> – evidence, I believe, of an active function of "reference books" performed at least by some texts owned by the court library.

Levy's picture – an authoritative text established at court – makes sense within the general textual situation of other liturgical texts, compiled by order of Pippin and later Charlemagne, with Alcuin's decisive contribution, both for the sacramentary and for the lectionary, and particularly for the edition of the Bible, a task which occupied the learned Briton for years.<sup>22</sup> Under this perspective, the "Gregorian archetype" of Levy's hypothesis would find itself in great and authoritative company.

\*\*\*

---

problem of the origins of Carolingian minuscule to understand that the age had such a high degree of graphical creativity, and such a *concentration of intellectual energy* in matters concerning scripts, that they were able to produce, in a short time, real masterworks of writing imagination and efficacy.

<sup>17</sup> LEVY, *Gregorian Chant and the Carolingians*, p. 2.

<sup>18</sup> I refer to the useful collection of papers translated and edited by Michael Gorman [BERNHARD BISCHOFF, *Manuscripts and libraries in the age of Charlemagne*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 (Cambridge studies in palaeography and codicology, 1)].

<sup>19</sup> It is not relevant for this research to elucidate the exact meaning of the phrase *ex codice authentico libro bibliothecae cubiculi scriptum*. See BISCHOFF, *Manuscripts and libraries in the age of Charlemagne*, p. 58 n. 15, for more on this topic.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 58 ff.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 57 n. 7, 74.

<sup>22</sup> About the typology of the Sacramentary, Cyrille Vogel's reports are still interesting, even if a bit repetitive: see e.g. CYRILLE VOGEL, "La réforme culturelle sous Pépin le Bref et sous Charlemagne", in *Die karolingische Renaissance*, ed. by Erna Patzelt, Graz, Akademische Druck u. Verlagsanstalt, 1965, pp. 173–242; *Id.*, "Saint Chrodegang et les débuts de la romanisation du culte en pays franc", in *Saint Chrodegang. Communications présentées au colloque tenu à Metz à l'occasion du douzième centenaire de sa mort*, Metz, Le Lorrain, 1967, pp. 91–109.

As already noticed, Levy's prudence over his own demonstration is particularly commendable.<sup>23</sup> After introducing some observations complementary to Levy's ones, let us try to take a further step. Can we identify any unequivocal factual aspect that may be understood using Levy's "scenario"? The following pages of this article are devoted to such an attempt. Starting from evidence apparently of little moment, we shall try to understand this evidence within a general historic framework likely to make this evidence understandable. And I hope to show that Levy's model is the best at making this evidence easily meaningful, less demanding as far as working hypotheses are concerned, and more satisfying from a historical point of view.

Let us now see the evidence we are talking about. Any scholar interested in the issue of liquescence<sup>24</sup> may have noticed a very peculiar behavior of liquescence in the syllable *before* an instance of the consonant *g*: for example, in the words *legi* or *legem* the syllables *LEgi* or *LEgem* are often marked through a liquescence; in the word *legat* the first syllable (*LEgat*) is never liquescent. An investigation using the *Graduale Triplex*, with the addition of the Offertory verses and with the pieces of chant unfortunately omitted in the 1974 edition of the *Graduale Romanum* led to the following results:<sup>25</sup>

Syllable	Number of instances	Liquescent	Percentage
ga	98	0	0
ge	272	16	5.88
gi	148	25	16.99
go	116	0	0
gu	67	0	0

<sup>23</sup> Compare this statement by the greatest 20th-century specialist of Carolingian culture: "An examination like this, in which I have proceeded from hypothesis to another, is risky. Only some of steps in my argument can be proved, and even this is often difficult. Nevertheless, most details in the argument I have put forth here are very probable, and they provide us with further perspectives on Charlemagne's library": BISCHOFF, *Manuscripts and libraries in the age of Charlemagne*, p. 75.

<sup>24</sup> Bibliography on liquescence is quite large: see, for a comprehensive and still reliable presentation, JOHANNES BERCHMANS GÖSCHL, "Il fenomeno semiologico ed estetico delle note liquescenti", in *Il canto gregoriano oggi*, ed. by Domenico Cieri, Roma, 1984, pp. 97–152.

<sup>25</sup> *Graduale Triplex: seu, Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum, neumis Laudunensibus (cod. 239) et Sangallensibus (Codicum Sangallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum*. Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979. The *Graduale Triplex* is used as a very reliable sample texts as in GUIDO MILANESE, *Concordantia et instrumenta lexicographica ad Graduale Romanum pertinentia*, Savona – Genova, Editrice Liguria, 1996 (Bibliotheca Gregoriana, I).

No instance of liquescence on syllables before *ga, go, gu*; a substantial figure on syllables before *g* + palatal vowel (*e-i*), particularly before *i*. An explanation of this behavior was proposed, many years ago, by Heinrich Freistedt, in his Freiburg dissertation on liquescence.<sup>26</sup> He pointed to different pronunciation as the reason for this difference: *g* was pronounced velar in *ga, go, gu*, and as “semivokalischer Zischlaut” if *g* was before a palatal vowel. Certainly, Freistedt’s phonologic explanation is not possible – it is not a hiss, but a voiced affricate;<sup>27</sup> but the basic point – that is, explaining the difference as a different phonetic situation – is correct, and, what is more, the only explanation likely to be true.

There is no liquescence (never, if I checked correctly the *Graduale Triplex*) with *ce/ci*, because liquescence implies voiced phonemes, according to the teachings of the late antique grammarians studied by Freistedt and by Kramer;<sup>28</sup> but this tradition should be studied afresh, using up-to-date criteria, as I plan to do in a forthcoming study.

From the perspective of the history of language, the identification of such a proof of the affricate pronunciation of *g* in several European areas is noteworthy: the pronunciation of *g* was already weakened quite soon – evidence of the 6th century show *g* written as *i*, if followed by palatal vowels.<sup>29</sup> This

<sup>26</sup> HEINRICH FREISTEDT, *Die liqueszierenden Noten des gregorianischen Choral: ein Beitrag zur Notationskunde*, Freiburg (Schweiz), St. Paulusdruckerei, 1929 (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg; Heft 14), pp. 58-59.

<sup>27</sup> BERTIL MALMBERG, *Manuale di fonetica generale*, Bologna, Il Mulino, 1992 (Strumenti. Linguistica e critica letteraria), p. 195.

<sup>28</sup> JOHANNES KRAMER, *Literarische Quellen zur Aussprache des Vulgärlateins*, Meisenheim am Glam, 1976.

<sup>29</sup> For example: *iesta = gesta; eieris = egeris; nonienti = nongenti; septinientis = septingentis*: ANTONIO DE PRISCO, *Il Latino tardoantico e altomedievale*, Roma, Jouvence, 1993 (Guide, 23), pp. 50-51; many examples in De Prisco, with a bibliography of primary and secondary literature. Substantial information can be derived from standard works on late-antique Latin linguistics: on romance transformations (VEIKKO VÄÄNÄNEN, *Introduzione al latino volgare*, ed. by Alberto Limentani, Bologna, 1982<sup>3</sup> (orig. Paris 1967), p. 114), on palatalization (JÓZSEF HERMAN, *Vulgar Latin*, transl. by Roger Wright, University Park, Pa., The Pennsylvania State University Press, 2000 (= Paris 1967), p. 114), on late-antique texts featuring these phenomena (J. SVENNUNG, *Untersuchungen zu Palladius und zur lateinischen Fach- und Volkssprache*, Uppsala, 1935, p. 102). Sardinian is highly resistant to change (BRUNO LUISELLI, “Aspetti della situazione linguistica latina nel passaggio dall’antichità al medioevo”, *Romanobarbarica*, 2, 1977, pp. 59–89: 68); about Italy see in particular pp. 159-160 of the long chapter on orthography by B. LÖFSTEDT, *Studien über die Sprache der langobardischen Gesetze*, Stockholm, 1961, pp. 10-213. Standard reference works on Latin pronunciation are MARIA BONIOLI, *La pronuncia del latino nelle scuole dall’antichità al Rinascimento*. I, Torino, 1962, pp. 79-82, ALFONSO TRAINA, *L’alfabeto e la pronunzia del latino*, Bologna, Pàtron, 1973<sup>4</sup> (Testi e manuali per l’insegnamento universitario del latino, 1), pp. 58-59, and W. SIDNEY ALLEN, *Vox latina: a guide to the pronunciation of classical*

pronunciation, certainly not velar, probably already affricate, was spreading all over continental Europe, while in the British Isles the velar pronunciation was presumably preserved, along with the velar pronunciation of *c*.<sup>30</sup> Roger Wright's research succeeded in elucidating the very peculiar situation of Latin from Late Antiquity to the Carolingian age. There was a "gap" between *written* and *spoken* Latin – people used to write Latin and to pronounce a quasi-Romance language,<sup>31</sup> therefore generating a situation of confusion and unintelligibility that may be regarded as the basic need faced by Alcuin and Charlemagne's texts on the reform of Latin. According to Roger Wright's model, Alcuin's initiative can be understood within the framework of an insular, Anglo Saxon linguistic education:<sup>32</sup> in the British Isles Latin was a foreign language, with a "frozen" pronunciation, cut off from the Romance area events: in the British Isles the double correspondence between phonematic and graphematic levels never disappeared. If in Merovingian Latin "se poteva stare al posto di *si*, di *sed* o di *sit*",<sup>33</sup> in Anglo Saxon Latin the graphical sequence corresponded to well-differentiated phonetic sequences:

In presenza di una profonda divaricazione fra scrittura e pronunzia, la rivoluzione carolina intervenne per fissare regole di grafia e fonetica della lingua ufficiale, che segnarono il definitivo distacco fra quest'ultima e il romanzo, con il passaggio da una situazione di diglossia al vero e proprio bilinguismo. Al latino scritto fu attribuita una lettura artificiale modellata

---

*Latin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989. Very useful are Polara's articles, to be read not only for their very lucid approach to the problem, but also for the abundant bibliographic information offered: see GIOVANNI POLARA, "Problemi di grafia del latino fra tardo antico e alto medioevo", in *La cultura in Italia fra tardo antico e alto medioevo*. Atti del Convegno tenuto a Roma, CNR, 12 - 16 Novembre 1979, Roma, Herder, 1981, I, pp. 475–189, and ID., "Problemi di ortografia e di interpunzione nei testi latini di età carolingia", in *Grafia e interpunzione del latino nel Medioevo*, ed. by Alfonso Maierù, Ateneo, 1987 (Lessico intellettuale europeo, 41), pp. 31–51.

<sup>30</sup> *Patrick* implies a Latin pronunciation as *Patrikiu(m)*: TRAINA, *L'alfabeto e la pronunzia del latino*, p. 31. The most often quoted source is Abbo Floriacensis, PL 193, 528-529; ELENA ZAFFAGNO, "La dottrina ortografica di Beda", *Romanobarbarica*, 1, 1976, pp. 325–339: 335-336: his remarks are indisputable as far as the velar sound of *c* is concerned, but also usable about *g*: BONIOLI, *La pronunzia del latino nelle scuole*, pp. 77 and 81.

<sup>31</sup> A useful analogy, often used about Wright's theory, is with contemporary English (even taking this analogy literally one would lessen Wright's case): the *sound* of Oxford English and that of Asian English is of course very different, and this may also give some problems of mutual understanding, but the written version is normally the same.

<sup>32</sup> See above all ROGER WRIGHT, *Late Latin and early romance in Spain and Carolingian France*, Liverpool, F. Cairns, 1982 (ARCA. Classical and Medieval texts, papers and monographs, 8).

<sup>33</sup> POLARA, *Problemi di grafia del latino*, p. 31.

sulla pronunzia insulare che tendeva a istituire una corrispondenza biunivoca fra segno e suono; una pronunzia che non aveva più niente a che fare con le parlate romanze correnti, e queste, non riconoscendo più come propria trascrizione il latino, si diedero presto un nuovo sistema scritto; il latino – o almeno quello che si è comunemente inteso dire nell’ultimo millennio usando questo termine – è in realtà un’invenzione dell’età carolina, che può essere attribuita in gran parte ad Alcuino.<sup>34</sup>

The discovery of liquescent neumes with *g* only before palatal vowels (i.e. voiced affricate) is evidence of the kind of pronunciation required by Alcuin: he did not require a transformation of *ge/gi* back to their original velar sound, which by then had not been used on the Continent for several centuries. Whether Alcuin’s ‘original’ insular pronunciation required a velar sound in any position<sup>35</sup> is not relevant in our case.<sup>36</sup> Much more important is that Alcuin wrote an *Orthographia* that “was crucial for the production of written, not only spoken Latin (it was probably a text designed to assist scribes in the scriptoria when copying Latin texts from defective exemplars)”.<sup>37</sup>

\*\*\*

<sup>34</sup> POLARA, *Problemi di ortografia*, p. 33. Wynfreth’s (Bonifatius) visits Gregory II, before leaving as a missionary to Northern Europe (years 719 and 722), are very instructive on the linguistic situation not only in France but also in Italy. The Pope wished to examine Wynfreth’s knowledge of theology, and Wynfreth preferred a “written exam” because, he said, the *familiaritas* of the Pope (i.e. his spoken language) was difficult to understand, while there were no problems in the written text: “la latinità di Wynfreth [...] era essenzialmente scritta e testuale, non era stata appresa da parlanti nativi”. Wynfreth’s grammar was rich with morphological details he was aware of, but “si udivano di rado nella normale parlata attiva del mondo romanzo”: ROGER WRIGHT, “Latino e Romanzo: Bonifazio e il Papa Gregorio II”, in *La preistoria dell’italiano. Atti della Tavola Rotonda di Linguistica Storica* (Venezia, Università Ca’ Foscari, 11-13 giugno 1998), ed. by József Herman and Anna Marinetti, Tübingen, Niemeyer, 2000, pp. 219–229: 220 and 223.

<sup>35</sup> See above, note no. 31.

<sup>36</sup> It is worth adding that the whole problem is a complex one, and that some scholars deny the importance of Carolingian activity in this field: “La réforme carolingienne et ses effects tels qu’ils ont été décrits sont une légende” (PAUL TOMBEUR, “De polygraphia”, in *Grafia e interpunzione del latino*, pp. 69–101: 96). A theoretical model different from Wright’s, but again at high levels of scholarly imagination and historical force, is that proposed by Michel Banniard: see e.g. MICHEL BANNIARD, *La genesi culturale dell’Europa: V-VIII secolo*, Roma–Bari, Laterza, 1994 (= Paris 1989), pp. 167–201.

<sup>37</sup> ROSAMUND MCKITTERICK, “Latin and Romance: an historian’s perspective”, in *Latin and the Romance Languages in the Early Middle Ages*, ed. by Roger Wright, London, Routledge, 1991, pp. 130–145: 132, repr. in *The Frankish Kings and Culture in the Early Middle Ages*, Aldershot, Variorum, 1995.

And what has the *codex authenticus*, Levy's archetype, to do with all of this? The issue of pronunciation leads us back to a question of seminal importance in Carolingian culture – but apparently it does not inform us on anything that may be connected with the original dissemination of Gregorian Chant. However, a sample check on manuscripts, limited to well known sources, led to quite unexpected results.<sup>38</sup> The investigation has to be widened in order to cover all the possible instances, but I do not expect any structural change in comparison with the results that I am going to propose in the following pages.

In some instances Laon 239 and Saint Gall show a perfect agreement:

Intr. <i>Exspecta dominum</i>	GT 126	Eins. 121, 169	Laon 79	viriliter a-ge
-------------------------------	--------	----------------	---------	----------------

In other much more numerous instances the two graphical traditions do not agree: for example:

Comm. <i>Dominus regit</i>	GT 365	–	Laon 76	re-git
----------------------------	--------	---	---------	--------

where Laon is liquescent and S. Gall is not; or in this other instance, the opposite to the previous one:

Intr. <i>Dicit dominus ego cogito</i>	GT 366	Eins. 121, 163	Laon –	co-gito
---------------------------------------	--------	----------------	--------	---------

In a few instances there is a wider agreement, covering many other graphical traditions. For the most impressive instance, see Plate 1.

<sup>38</sup> Manuscripts used (library locations in short form, because they are all well-known documents), with printed or photographic reproductions used for this research: St. Gallen 359 (*Paléographie Musicale* II 1; *Monumenta Palaeographica Gregoriana* 3); Einsiedeln 121 (*Paléographie Musicale* I 4); Bamberg, Staatsbibliothek lit. 6 (photographic reproduction); St. Gallen 376 (phot. repr.); St. Gallen 381 (phot. repr.); Laon 239 (*Paléographie Musicale* I 10); Chartres 47 (*Paléographie Musicale* I 11); Paris B.N. 776 (phot. repr.); Paris B.N. 903 (*Paléographie Musicale* I 13); Benevento 33 (*Monumenta Palaeographica Gregoriana* 1); Benevento 40 (*Codices Gregoriani* 1); Benevento 34 (*Paléographie Musicale* I 15). Working strategy used: the *Graduale Triplex* (= GT), along with *Offertoriale* and *Neumé* were checked thoroughly. Whenever I found a liquescent neume in the Saint Gall source used by the GT, I also checked the above-mentioned St. Gallen sources. Chartres 47 was checked whenever a Laon 239 reading was used in the GT and additionally in the Alleluia *Dulce lignum* (Laon 2nd hand, not reproduced in the GT); the same as far as the Aquitans are concerned. For the Beneventan tradition, I used as a main source Benevento 40, and if there was liquescence I also checked Benevento 33 and 34.

Another interesting case has to do with a composition that may be called “marginal”, of possible Aquitanian origin, the Alleluia *Dulce lignum* (GT 598, not in Saint Gall and in the first hand of Laon 239). Here the syllable *re* in the word *regem* shows liquescence in the second hand of Laon, in the two Aquitanian and three Beneventan sources studied (i.e. in all of the manuscripts containing the piece), and also in the Vatican edition.<sup>39</sup>

What are the conclusions that may be drawn from the study of this manuscript evidence? We may infer – and this before a complete investigation – that all the manuscript traditions are aware of liquescences in situations where it was apparently commendable to signal the affricate *g*. Now let us consider some aspects of the problem before setting forth some general ideas on this issue.

### *The behavior of Saint Gall manuscripts*

There is not even a single instance, among the Saint Gall manuscripts I have taken into consideration. The instances where a comparison is possible are 13 (8 where the comparison involves Sankt Gallen 359, Einsiedeln 121, Bamberg 6 and Sankt Gallen 376; 5 where the comparison involves Einsiedeln 121 with the Sankt Gallen *versicolarium* no. 381).<sup>40</sup>

Such a particular kind of *loci variantes* is not likely to have originated independently in different manuscripts: the conclusion is that *there must have been an exemplar from which the Saint Gall transmission was derived, and probably also of the areas nearby*. The investigation is to be extended to a great number of manuscripts, from Germany and other areas somehow related to Sankt Gallen. But at the moment the conclusion – to refer again to Levy’s reconstruction – is that there must have been something like a Sankt Gallen subarchetype in the transmission of the chant repertoire of the Roman–Frankish Mass.

<sup>39</sup> A Northern Italian witness, in Saint Gall script, features this Alleluia: Torino, B.N. G.V.20, Gradual-Tropary-Sequentiar from Bobbio, 11th century, f. 138. Again this manuscripts has a liquescence above *RE(gem)*.

<sup>40</sup> In one instance I am doubtful about the Bamberg reading, but it may be a detail non clear in the photograph I used: Alleluia *Domine refugium* (GT 321), on the syllable *fu* (Bamberg lit. 6, c. 69v). Also the comparison with the Bobbio gradual was successful – the group looks very consistent.

*Beneventans and Aquitanians*

I identified only two instances of the particular kind of liquescence we are dealing with: the offertory verse studied at Table 1 and the Alleluia *Dulce lignum*, see p. 9). In both these instances Beneventan manuscripts agree among themselves and with the Aquitanian ones. It is hardly a hazardous coincidence, even if in this case the force of the demonstration is less powerful than in the case of the St. Gall manuscripts, where in 13 instances (all of the instances studied) the manuscripts agree. It is highly probable that also in the case of the Beneventans we have to assume one subarchetype, and that the antigraph of this subarchetype, which arrived from France, contained the same version found also in the Aquitanians. Otherwise, the high degree of textual intercourse between Beneventans and Aquitanians is well known; but what I am here setting forth is that this coincidence is not due to the typical conservative features of “lateral areas”, but to a true dependence on the same *written exemplar*.<sup>41</sup> I think this is the only possible explanation, because *Dulce lignum* is a most typical post-classical composition, very peculiar also from a textual point of view (it is a non-psalmic, devotional and metrical text), not listed also in the ancient neumeless manuscripts.<sup>42</sup>

*Possible light on the features of the early neumatic script*

Without taking a position on the issue of the “two stages” in the early transmission – at archetype-subarchetype level – of Gregorian chant,<sup>43</sup> it is anyhow difficult to assume that the instance of Table I can be explained otherwise than as the heritage of an “authoritative noted archetype”. But it is also easy to ask: why would the original situation be preserved only in this instance? And why would the (hypothetical) St. Gall subarchetype contain more liquescent neumes, as shown by the impressive cumulative evidence? I think we could try to combine the evidence gained in this research with a well-known piece of scholarly information, in order to compose the following picture.

The archetype of the Mass chants had particular neumes for liquescent situations. Liquescence is a general feature of all the neumatic scripts, and will be lost in a massive way only in the printed edition. Liquescence is present even in small neumatic insertions, such as the paleo-Frankish neumes in

---

<sup>41</sup> The seminal work is still JOSEPH GAJARD, “Les récitations modales des 3e et 4e modes et les manuscrits bénéventains et aquitains”, *Études grégoriennes*, 1, 1954, pp. 9–45.

<sup>42</sup> RENÉ-JEAN HESBERT, *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Rome, Herder, 1935.

<sup>43</sup> LEVY, *Gregorian chant and the Carolingians*, p. 115.

the Sacramentary Paris B.N. lat. 2291 (St. Amand, ca. 870;<sup>44</sup> in this case the neumes are used to distinguish the two Introits *Exaudi domine* (GT 241 and 291). In the second instance the liquescence on the syllable *au* is clearly drawn, as done, about 60 years later, by Laon 239, f. 151, and, almost 120 years later, by Einsiedeln 121, p. 317.

Liquescence must have been a feature of the very early stages of Gregorian neumatic script. The need of this graphic tool must be understood within the linguistic and cultural framework outlined above, concerning Alcuin and the reform of the pronunciation of Latin: the need to distinguish between phonetic features was originated by the same impulse that was leading the Carolingian world to a passionate interest in Latin grammars, and to restore a standardized pronunciation of Latin. It was a highly unified cultural movement, from the low level (phonetic control) to the highest (the critical edition of the Bible), that reshaped the Latin linguistic and conceptual tradition.

It is hardly hazardous that the example of a complete traditional agreement concerns the word *rex* (*dico ego opera mea regi*), as well as in the Aquitanian (?) Alleluia *Dulce lignum (sola fuisti digna sustinere regem caelorum)*.

The instance of a complete traditional agreement we noticed before is a liquescence over the word *rex* (*dico ego opera mea regi*) as well as in the other instance, the Aquitanian (?) Alleluia *Dulce lignum (sola fuisti digna sustinere regem caelorum)*. Dom Cardine noticed that the two monosyllables *rex* and *cor* are emphasized, in the Saint Gall *versicolorium*, by an episema; in these instances the aim is to make sure of the correct pronunciation of such an important word as *rex*.<sup>45</sup>

If there was really a Carolingian archetype, this was the work of copyists and intellectuals tied to an Anglo-Saxon culture, like Alcuin and his friends. For them, it was reasonable to distinguish between the sound of *ge/gi* from the sound of *ga/go/gu*.<sup>46</sup> But to an Italian or a French ear, the situation was different and the needs were different. If there really was editing work aimed

<sup>44</sup> RANKIN, *Carolingian Music*, p. 299, ex. 15 and tab. 21.

<sup>45</sup> See EUGÈNE CARDINE, "De l'importance donnée aux monosyllabes *cor* et *rex* et de l'attention portée à la copie des neumes dans le ms. 381 de S. Gall", *Rivista internazionale di musica sacra*, 1, 1980, pp. 16–17. I cannot understand why in the Alleluia *Dulce lignum*, a very peripheral piece of chant, such a refined device as the liquescence we are studying is used. The reason might simply be the need to emphasize the important word *regem*. A fascinating hypothesis (but almost certainly hypercriticism) could identify some influence of Irish graphical traditions: at the beginning of the 9th century, the system of phonemic distinction of the Irish scribes used to add "points over nasals", and the point over the neume is one of the systems used to show a liquescence: M.B. PARKES, "The contribution of insular scribes of the seventh and eighth centuries to the 'grammar of legibility'", in *Grafia e interpunzione del latino nel Medioevo*, ed. by Alfonso Maierù, pp. 15–30: 19.

<sup>46</sup> See note 31.

at preparing local subarchetypes, this activity, in the romance areas, led (two or three generations after Alcuin) to the disappearance of useless liquescences, or, perhaps, simply to an avoidance of their multiplication.

In the Saint Gall subarchetype, there were many liquescences of the kind we are interested in; for chanters of the German area the correct pronunciation of these phonetic elements may have been far from obvious. It is difficult to say whether this situation was due to a multiplication of the possibilities already suggested by a “nuance-poor” archetype<sup>47</sup> or if this subarchetype was simply maintaining a textual situation already presented by the archetype. A working hypothesis to be tested is the relationship between these phenomena, to be understood at subarchetype level, and the *divisio imperii*.

\*\*\*

The editorial work performed in the 2nd half of the 8th century in Latin liturgical chant must be understood as a particularly fascinating and still highly enigmatical of the extraordinary effort towards intellectual, artistic, cultural effort – a spiritual one, in the end – that distinguished Carolingian civilization and particularly Charlemagne’s Court. And also in the field of liturgical chant, quite unsurprisingly, as in the history of the Bible text, of the linguistic interrelations between Latin and Romance, it is again to Magister Alcuinus’ influence that we may safely credit decisive impulses, destined to characterize European civilization.

(Engl. trans. Guido Milanese and Hung Ward-Perkins)

---

<sup>47</sup> LEVY, *Gregorian chant and the Carolingians*, p. 135.

RODOBALDO TIBALDI

## Lo stile 'osservato' nella Milano di fine Cinquecento: alcune osservazioni preliminari

L'interesse verso la musica sacra italiana del periodo compreso nella seconda metà del Cinquecento, per lo più coincidente con i decenni successivi alla conclusione del Concilio di Trento, è purtroppo ancora oggi condizionato da pregiudizi di varia natura, di cui non è il caso di fare ulteriormente menzione, e da un'impostazione storiografica ancora largamente diffusa, sebbene sempre di più vi siano studi capaci di superarla completamente. Eppure, la varietà di soluzioni che i compositori adoperano per 'conciliare' nuove istanze solo in parte riconducibili alle discussioni tridentine (e delle quali, ribadiamo, quasi non vi è traccia nei decreti ufficiali) e abitudini compositive più 'tradizionali' sarebbe tale da invogliare allo studio e all'esecuzione di autori come Vinci o Ponzio o Asola o Porta, quest'ultimo tra tutti apparentemente il meno trascurato. Uno sguardo più ampio e disincantato alle singole realtà ci permetterebbe, ugualmente, di rivedere alcuni luoghi comuni tuttora imperanti: stile a cappella come sinonimo di esecuzione a voci sole (che rappresenta soltanto uno dei significati che il termine ha ancora nel XVIII secolo) tipico dell'ambiente romano, composizione contrappuntistica come segno di conservatorismo, stile osservato come sinonimo di stile 'alla Palestrina', e così via.

Uno degli ambienti che maggiormente ha risentito (e in parte risente ancora) di questi giudizi è senza dubbio Milano, vista come la roccaforte della controriforma grazie all'opera di san Carlo Borromeo e alle 'imposizioni', in campo musicale, a cui il maestro di cappella del duomo Vincenzo Ruffo dovette sottostare. San Carlo, però, muore nel 1584, e il suo primo degno successore, Federico, salito alla cattedra arcivescovile nel 1595 dopo la parentesi non particolarmente significativa di Gaspare Visconti, pur influenzato dall'opera del cugino, aveva una diversa formazione culturale e una diversa sensibilità, che incisero nell'atteggiamento verso l'arte sacra nel suo complesso; bisogna, quindi, considerare le diversità esistenti nella musica scritta a e per Milano a seconda di chi sia l'arcivescovo. Non bisogna poi dimenticare che il duomo non è l'unica realtà musicale cittadina, seppur la più rappresentativa, e che le prassi consolidate per la sua cappella musicale (come l'impiego dell'organo come unico strumento accanto alle voci) non hanno valore coercitivo per le altre. Gli ultimi anni del secolo, inoltre, costituiscono un periodo di particolare sperimentazione nell'ambito della musica sacra sia strumentale sia vocale sia mista, nella composizione a due e più cori, in cui i musicisti milanesi trovano soluzioni diverse da quelle indicate in ambito veneto, ma anche nel più tradizionale componimento a quattro, cinque e sei voci, in cui

lo stile contrappuntistico viene recuperato in maniera quanto mai diversa e mutevole, senza nulla concedere alla declamazione costantemente omoritmica alla Ruffo: si scrive in stile osservato 'puro' avendo come punto di riferimento ora Lasso, ora Palestrina, si utilizzano andamenti ritmici di stampo più propriamente strumentale, si giustappungono scritture vocali e stili strumentali in quel genere particolare rappresentato dalla canzone-mottetto. Ed è proprio il mottetto la forma principale di questa sperimentazione, il genere che meglio della messa e delle composizioni salmodiche o innodiche permette di trovare soluzioni sempre nuove, anche per il suo essere sempre in bilico tra impiego liturgico e utilizzo devozionale.

L'argomento è quanto mai ampio e problematico, anche per la mancanza di sufficiente bibliografia a cui fare riferimento, nonché per l'assenza quasi totale di edizioni moderne. Nel prossimo numero della rivista apparirà un mio contributo che riprenderà i punti sopra esposti e cercherà di mettere a fuoco alcuni degli aspetti che l'analisi del repertorio musicale milanese offre alla riflessione dello studioso, indagato alla luce di una raccolta particolarmente importante (o, almeno, tale è sembrata) costituita dai mottetti a quattro voci di Giovanni Paolo Cima del 1599; come anticipo di tale contributo, e come messaggero della qualità che tale musica offre, presento un piccolo florilegio costituito da cinque mottetti completi, accomunati dall'uso dello stile osservato, differenziati dalle soluzioni tecniche adoperate. I compositori scelti sono, oltre Cima, il maestro di cappella del duomo Giulio Cesare Gabussi, e Benedetto Binaghi, successore di Orfeo Vecchi alla direzione della cappella musicale di Santa Maria della Scala, dopo essere stato organista a Settala (paese nelle immediate vicinanze di Milano) e a Novara; le stampe da cui i brani sono tratti sono le seguenti:

- *Iulii Caesaris Gabutii bononiensis, Ecclesiae Maioris Mediolani magistri musices, motectorum liber primus, quae partim quinque, partimque senis vocibus concinuntur*, Venezia, Angelo Gardano, 1586 (n. 1 *Sperent in te omnes*);
- *Libro primo delli motetti a quattro voci, di Gio. Paolo Cima organista della Madonna presso S. Celso*, Milano, Agostino Tradate, 1599 (n. 2 *O crux benedicta* e n. 3 *Hodie Christus natus est*);
- *Illustrissimo reverendissimoque D. D. Federico Borromaeo Sanctae Romanæ Ecclesiae presbytero cardinali, & Sanctae Mediolanensis Ecclesiae Archiepiscopo vigilantissimo. Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae ad vespervas musicali concertui accomodata. Libri quatuor*, Milano, Giorgio Rolla, 1619 (n. 4 *Pater noster*);
- *Benedicti Binaghi in ecclesiae s. Ambrosii capite plebis Septalae organistae. Sacrarum cantionum quinque vocum liber primus*, Milano, Agostino Tradate, 1598 (n. 5 *Tres sunt*).

Per concludere, una breve nota sull'edizione delle musiche. Diverse considerazioni hanno consigliato di mantenere i valori originali con i segni relativi: in primo luogo il *tactus* reale a cui fanno riferimento le musiche è quello alla semibreve, pur con tutte le oscillazioni suggerite dalla notazione, ma anche dalla funzionalità liturgica del brano (e, all'occorrenza, anche dalle caratteristiche acustiche del luogo in cui si eseguono). In secondo luogo viene così rispettato "il principio semantico espresso da una semiografia evidentemente legata al concetto di vocalità sacra "a cappella".<sup>1</sup> Ricordando che il termine "a cappella" indica uno stile compositivo, quello osservato, oltre che una prassi (che non necessariamente fa a meno dell'organo o di altri strumenti),<sup>2</sup> la notazione bianca, la misura di breve e l'indicazione  $\phi$  sono gli elementi esterni, ma non per questo meno importanti, che indicano immediatamente quella tipologia compositiva, e a cui, per altro verso, non si rinuncia quando si vuole adoperare quello stile; basterebbe ricordare tutti i casi in cui Bach fa uso del  $\phi$  nella Messa in si minore o nell'Offerta musicale o nell'Arte della fuga, o anche Brahms in *Ein deutsches Requiem* (per limitarci a qualche esempio famoso).

La semiografia non presenta problemi particolari; si segnala però, come elemento di interesse, l'uso esteso del *color temporis* nel mottetto *Hodie Christus natus est* come alternativa a un'indicazione ternaria e con significato difficilmente assimilabile alla tradizionale sesquialtera, quanto, piuttosto, più vicino a quello della tripla;<sup>3</sup> più correttamente, si tratta di una indicazione di andamento ternario piuttosto mosso, non rapportabile in senso proporzionale 'tradizionale' con la sezione binaria, pur nell'impiego di una semiografia, questa sì, di stampo tradizionale calcolata sul *tactus* alla breve, ma il cui significato va rapportato al *tactus* alla semibreve.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> FRANCESCO LUISI, *Nota all'edizione*, in CLAUDIO MONTEVERDI, *Missa "In illo tempore" a 6 (7) voci miste (1610)*, trascrizione e premessa a cura di Francesco Luisi, Arezzo-Roma, Fondazione Guido d'Arezzo - Pro Musica Studium, 1984 (*Musica Rinascimentale in Italia*, 10), p. 7.

<sup>2</sup> Su questo punto mi sono intrattenuto brevemente nel saggio, a cui mi permetto rimandare, 'Alla Palestrina': una Messa di Giacomo Gozzini autografa di Giovanni Simone Mayr, in *La recezione di Palestrina in Europa fino all'Ottocento*, a cura di Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999 (*Strumenti della ricerca musicale - Società Italiana di Musicologia*, 6), pp. 127-155: 152-155.

<sup>3</sup> Cfr. l'ampia indagine di UWE WOLF, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, 2 voll., Kassel, Merseburger, 1992, soprattutto vol. I, pp. 102-105 e 112-127.

<sup>4</sup> Un punto di vista simile è espresso in DANIELE SABAINO, *Ancora sul dilemma 'tripla' o 'sesquialtera' nel repertorio tardo-rinascimentale. Nuove osservazioni tra ecdotica, semiografia e prassi esecutiva*, in *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, a cura di Stefano Campagnolo, Lucca, LIM - Una cosa rara, 2000 (*Didattica della filologia musicale*, 2), pp. 69-83.

1.  
GIULIO CESARE GABUSSI  
Sperent in te omnes

*Motectorum liber primus*  
Venezia 1586

5

Cantus  
Spe - rent in te om - - - nes, qui no - ve - runt no - men

Altus  
Spe - rent in te om - - - -

Tenor

Quintus  
Spe -

Bassus

10

tu - um, Do - mi - ne, qui

nes, qui no - ve - runt no - men tu - - tum, Do - mi - ne,

Spe - rent in te om -

rent in te om - - - nes, qui no - ve - runt no - men

Spe - rent in te om - - - - nes,

15

no - ve - runt no - men tu - um, Do - spe - rent in te om - nes, nes, qui no - ve - runt qui no - ve - runt no - tu - um, Do - mi - ne, spe - rent in qui no - ve - runt no - men tu - um, qui

20

mi - ne, qui no - ve - runt qui no - ve - runt no - men tu - um qui no - ve - runt no - men tu - um, Do - mi - ne, qui no - ve - runt qui no - ve - runt no - men te om - nes qui no - ve - runt no - men tu - no - ve - runt no - men tu - um, Do - mi - ne,

25

no - men tu - um, Do - mi - ne, men tu - um, Do - mi - ne, tu - um, Do - mi - ne, quo - ni - am non de - re - lin - um, Do - mi - ne, quo - ni - am non de - re - lin - quo - ni - am non de - re - lin -

30

quo - ni - am non de - re - lin - - - - quis quae - ren - - - - tes te;

quo - ni - am non de - re - lin - - - - quis quae - ren - tes te quae -

quis quo - ni - am non de - re - lin - - - - quis quae - ren -

quis quae - ren - tes te quae - - - ren - - - - tes te;

quis quae - ren - tes te quae - ren -

35

psal - li - te Do - mi - no, psal - li -

ren - tes te; psal - li - te Do - mi - no, psal - li - te Do - mi - no, psal -

tes te; psal - li - te Do - mi - no, psal - li - te

psal - li - te Do - mi - no, psal - li - te Do - - - mi - no,

tes te; psal - li - te Do - mi - no, psal -

40

te psal - li - te Do - mi - no, qui ha - bi - tat in Sy -

li - te Do - - - mi - no, qui ha - - - bi - tat in Sy - on,

Do - mi - no, qui ha - bi - tat in Sy - - - on,

psal - li - te Do - mi - no, qui ha - bi - tat in Sy -

li - te Do - mi - no, qui ha - bi - tat in Sy -





10

di - - - - cta be - - - - ne-di - - - - -

cta, o crux be - ne-di - cta, o crux be - ne-

be - - - - - ne-di - cta be - ne - di - - - - cta,

o crux be - ne - di - - -

15

cta, o crux be - ne - di - - -

di - - - - - cta,

o crux be - ne - di - - - - - cta be - ne-

cta, o crux be - - ne - di - - cta

20

cta be - - - - - ne-di -

quae so - la fu - i - - - - - sti di - gna di -

di - - - - cta, quae so - la fu -

be - ne - di - cta,

25

cta, quae so -  
 gna por - ta - - - -  
 i - - - sti di - - gna por - ta - re, quae  
 quae so - la fu - i - - - - sti

30

la fu - i - - - - sti di - - - - gna, quae so - la  
 re, quae so - la fu - i - - - - sti  
 so - la fu - i - - - - sti di - - -  
 di - gna por - ta - - - - re,

fu - i - - - - sti di - - - -  
 di - gna por - ta - re, quae so - la fu -  
 gna por - ta - - - re, quae so - la fu - i -  
 quae so - la fu - i - sti di -

35

gna por - ta - - - - re por - ta - re

i - sti di - gna por - ta - - - - re

sti di - gna por - ta - re re -

gna por - ta - - - - re

40

re - gem coe - lo - - - -

re - gem coe - lo - - - -

gem coe - lo - - - - rum coe - lo - rum,

re - gem coe -

45

rum, re - gem coe - lo - - - -

rum, re - gem coe - lo - - - -

re - gem coe - lo - - - - rum coe -

lo - - - - rum, re -

50

rum. A - le-lu - ia al - le-lu - ia al - le-lu -  
 rum coe-lo - - - rum.  
 lo - - - rum. Al - le-lu-ia al - le-lu-ia al -  
 gem coe-lo - - - rum. Al - le-lu - ia al - le-lu - ia al - le-lu -

55

ia al - le-lu - ia al - le-lu - - -  
 Al - le-lu - ia al - le-lu - ia al - le-lu - - - -  
 le-lu - ia al - le-lu - ia al - le-lu - - - -  
 ia al - le-lu - ia

60

ia al - - - - le-lu ia.  
 ia al - le-lu - ia al - le-lu - ia.  
 ia al - le-lu - - - ia al - le-lu - ia.  
 al - le-lu - ia al - le-lu - ia al - le-lu - ia.

3.

GIOVANNI PAOLO CIMA

Hodie Christus natus est

*Libro primo delli motetti a quattro voci*

Milano 1599

Musical score for the first system, featuring four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The Cantus part begins with the lyrics "Ho - di - e Chri - stus na - tus". The Altus part begins with "Ho - di - e Chri - stus na - tus est, ho - di - e Chri -". The Tenor and Bassus parts are shown as empty staves with a few initial notes.

Musical score for the second system, continuing the four vocal parts. The Cantus part continues with "est, ho - di - e Chri - stus na - tus est Chri - stus na - tus est, ho -". The Altus part continues with "stus na - tus est, ho - di - e Sal - va - tor ap - pa - ru - it, ho -". The Tenor part continues with "Ho - di - e Chri - stus na - tus est, Chri - stus na - tus est, ho -". The Bassus part continues with "Ho - di - e Chri - stus na - tus est, ho -".

di - e Sal - va - tor ap - pa - ru - it, ho - di - e Sal - va - tor ap -  
 di - e Sal - va - tor ap - pa - ru - it, ho - di - e Sal - va - tor ap -  
 di - e Sal - va - tor ap - pa - ru - it, ho - di - e Sal - va - tor ap -  
 di - e Sal - va - tor ap - pa - ru - it, ho - di - e Sal - va - tor ap -

pa - ru - it, ho - di - e in  
 pa - ru - it, ho - di - e in ter - ra ho - di - e in ter -  
 pa - ru - it, ho - di - e in ter - ra ho - di - e in  
 pa - ru - it, ho - di - e in ter - ra ho - di - e in

ter - ra ca - nunt an - ge - li ca - nunt an - ge - li, lae - tan - tur lae -  
 ra ca - nunt an - ge - li, lae - tan - tur lae -  
 ter - ra ca - nunt an - ge - li, lae - tan - tur lae -  
 ter - ra ca - nunt an - ge - li, lae - tan - tur lae -

20

tan-tur lae-tan - tur lae-tan-tur ar - chan - - - ge - li,  
 tan-tur lae - tan - tur lae-tan-tur ho - di - e  
 tan-tur lae-tan - tur lae-tan-tur ar - - - chan - - - ge-li, ho -  
 lae-tan - tur lae-tan-tur ar - chan - ge - li, ho -

25

ho - di - e ex-ul-tant iu -  
 ho - di - e ex - ul-tant iu - sti di-cen - tes, ho - di - e ex-ul-tant iu -  
 di - e ex-ul-tant iu - sti di-cen - tes, ho - di - e ex-ul-tant iu -  
 di - e ex-ul-tant iu - sti di-cen - tes, ho - di - e ex-ul-tant iu -

sti di-cen - tes, ho - di - e ex - ul-tant iu - sti di cen - tes:  
 sti di-cen - tes, ho - di - e ex - ul-tant iu - sti di-cen - tes:  
 sti di-cen - tes, ho - di - e ex - ul-tant iu - sti di-cen - tes:  
 sti di-cen - tes, ho - di - e ex - ul-tant iu - sti di-cen - tes:

30

Glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,  
 Glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,  
 Glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,  
 Glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,

35

glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,  
 glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,  
 glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,  
 glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,

40

glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De -  
 glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De -  
 glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De -  
 glo - ri - a glo - ri - a in ex - cel - sis De -

45

o. Al-le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le -  
 o. Al-le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia  
 o. Al-le - lu - ia al - - - le - lu - ia al - le - lu - ia  
 o. Al - le - lu - ia al - le - lu - - - ia

50

lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu -  
 al - le - lu - - - ia  
 al - le - lu - - - ia al - le - lu - ia al - le - lu - - -  
 al - le - lu - ia al - le - lu - - -

ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.  
 al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.  
 ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.  
 ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia al - le - lu - ia.

4.

GIULIO PAOLO CIMA

Pater noster

*Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae*

Milano 1619

Musical score for the first system of 'Pater noster'. It features five vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The lyrics are: Pa - - - ter no - ster, qui es in coe - Pa - ter no - - - - - ster, qui es Pa - - ter no - Pa - ter no - ster, qui

Qui

Musical score for the second system of 'Pater noster'. It features five vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, Quintus, and Bassus. The lyrics are: lis, san - cti - fi - ce - - - - tur no - in coe - - - - - lis, san - cti - fi - ce - - - - tur ster, qui es in coe - lis, san - cti - fi - ce - - - - tur es in coe - - - - - lia, no - men es in coe - - - - - lis, san - cti - fi - ce -

10

men tu - - - - - um: fi - at vo - lun - tas tu - - - - -  
 no - men tu - - - - - um:  
 ad - ve - ni - at re - gnum tu - um tu - - - - -  
 tu - - - - - um, ad - ve - ni - at re - gnum tu - - - - -  
 tur no - men tu - um, fi - at vo -

15

a sic - ut in coe - - - - - lo et in ter - - - - -  
 sic - ut in coe - - - - - lo.  
 um, sic - ut in coe - lo et in ter -  
 um, sic - ut in coe - lo et in ter -  
 lun - tas tu - a et in ter -

20

ra. Pa - nem no - strum quo - ti - - - - - di - a - num  
 Pa - nem no - strum quo - ti - di - a - num da  
 ra. Pa - nem no - strum quo - ti - di - a - num da no - bis  
 ra. Pa - nem no - strum quo - ti - di - a - num  
 ra. Pa - nem no - strum quo - ti - di - a - num da no - bis

25

et di - mit - te no - bis  
 no - bis ho - di - e, et di - mit - te no - bis  
 ho - di - e, de - bi - ta no - bis  
 et di - mit - te no - bis de -  
 ho - di - e de - bi - ta no -

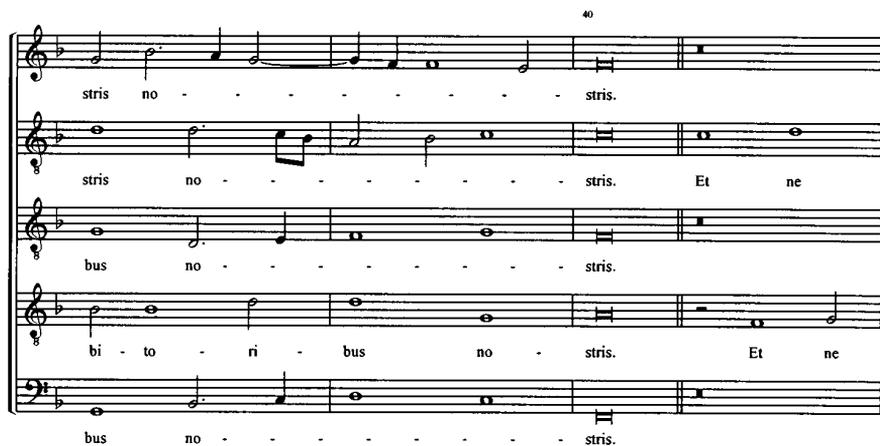
30

de - bi - ta no - stra sic -  
 de - bi - ta no - stra sic - ut et  
 stra sic - ut et nos di - mit - ti -  
 bi - ta no - stra sic - ut et nos di - mit - ti -  
 stra no - stra

35

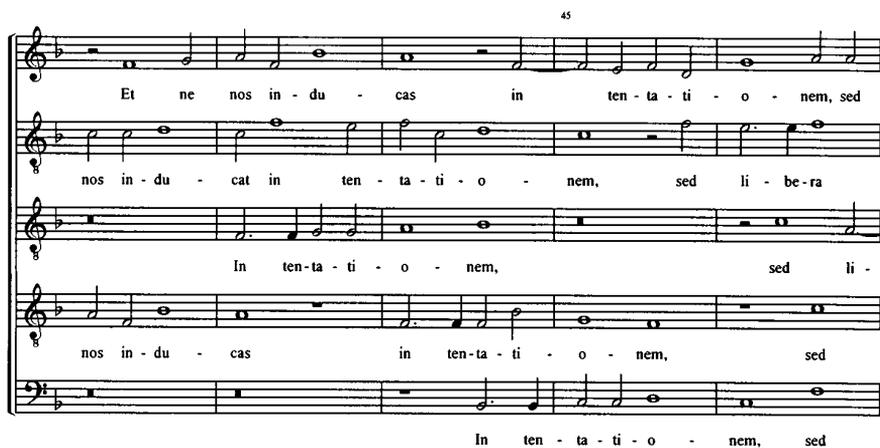
ut et nos di - mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus no -  
 nos di - mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus no -  
 mus de - bi - to - ri - bus no - stris de - bi - to - ri -  
 mus de - bi - to - ri - bus no - stris de -  
 sic - ut et nos di - mit - ti - mus be - bi - to - ri -

40



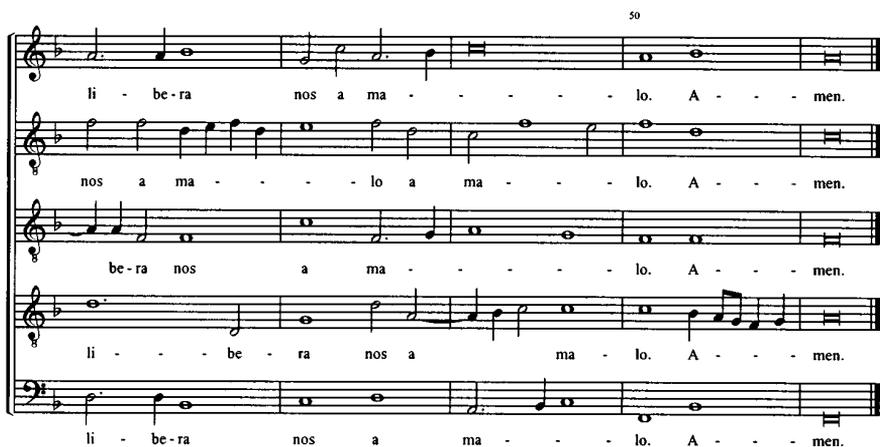
stris no - - - - - stris. Et ne bus no - - - - - stris. bi - to - ri - bus no - stris. Et ne bus no - - - - - stris.

45



Et ne nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem, sed nos in - du - cat in ten - ta - ti - o - nem, sed li - be - ra In ten - ta - ti - o - nem, sed nos in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem, sed In ten - ta - ti - o - nem, sed

50



li - be - ra nos a ma - - - - - lo. A - - - - - men. nos a ma - - - - - lo a ma - - - - - lo. A - - - - - men. be - ra nos a ma - - - - - lo. A - - - - - men. li - - - - be - ra nos a ma - lo. A - - - - - men. li - be - ra nos a ma - - - - - lo. A - - - - - men.

5.

BENEDETTO BINAGHI

Tres sunt, qui testimonium dant

*Sacrarum cantionum quinque vocum liber primus*

Milano 1598

Cantus  
Tres sunt, qui

Altus  
Tres sunt qui te - sti - mo - ni -

Tenor

Quintus

Bassus

5  
te - sti - mo - ni - um dant in coe - - - - -

um dant in coe - - - - -

Tres

10

lo, qui te - sti - mo - ni - um dant in coe - - - - -

lo, tres sunt qui te - sti - mo - ni - um dant

sunt qui te - sti - mo - ni - um dant in coe - - - - -

15

lo,

in coe - - - - - lo,

lo,

Pa - - - - - ter, Ver - - - - -

Pa - - - - - ter, Ver - - - - -

Pa - - - - - ter, Ver - - - - -

Pa - - - - - ter, Ver - - - - - bum, Pa - - - - - ter,

Pa - - - - - ter, Ver - - - - - bum,

bum, Pa - - - - - ter, Ver - - - - -

bum, Pa - - - - - ter, Ver - - - - - bum,







## The 'stile osservato' in Milan in the late 16th century: some preliminary observations

The interest in Italian sacred music in the second half of the 16th century, and particularly in the decades after the conclusion of the Council of Trent, is unfortunately still today plagued by prejudices of various kinds (which I will not go into here) and by a historiographical approach that is still widely followed, in spite of the increasing number of studies that have totally undermined it. And yet, the variety of solutions that the composers adopted to 'conciliate' the new requirements (only partially derived from the Tridentine debate, of which – it is worth repeating – there is hardly a trace in the official decrees) with the more 'traditional' compositional habits should by itself be a sufficient inducement to study and perform the works of composers such as Vinci, Ponzio, Asola and finally Porta (the least neglected of the group). Moreover, a broader and less prejudiced vision of the individual situations, would enable us to revise (if not eradicate altogether) certain commonplaces that still exert a strong hold: for example, the idea that the *a cappella* style is synonymous with voices-only performance typical of the Roman environment (just one of the meanings the term still retained in the 18th century); contrapuntal composition with conservatism; the 'stile osservato' with the 'Palestrina style'; and so on.

One of the environments still strongly affected by such opinions is unquestionably Milan, widely viewed as the stronghold of the Counter-Reformation, thanks to the work of Cardinal Carlo Borromeo and the musical 'demands' imposed on the cathedral's *maestro di cappella*, Vincenzo Ruffo. Borromeo, however, died in 1584, and his first worthy successor was Federico Borromeo, who became archbishop in 1595, after a rather insignificant interlude with Gaspare Visconti. Though influenced by the work of his cousin, Cardinal Federico had a different cultural formation and a different taste, which influenced his attitude to sacred art as a whole. We need, therefore, to consider the diversity existing in the music composed at and for Milan according to who was archbishop at the time. And we must also remember that the cathedral, though the most important venue, was not the only place where music was performed, and that the practices consolidated for its musical chapel (e.g. the use of the organ as the only instrument alongside the voices) were not binding for the others. Finally, the last years of the century were a period of particular experimentation in the field of sacred music (instrumental, vocal and mixed): not only in works for two or more choirs (in which the Milanese musicians adopted different solutions from those of the Venet-

ian ambit), but also in the more traditional forms of composition for four, five and six voices. In these we find a wide variety of contrapuntal styles, without no concessions to the consistently homorhythmic declamation in the Ruffo manner. The works are written in the pure ‘stile osservato’, taking as models either Lasso or Palestrina; rhythmic figures of a more specifically instrumental quality are used; vocal textures and instrumental styles are juxtaposed in that particular genre, the *canzone-mottetto*. And it is precisely the motet that is the principal vehicle of this experimentation: compared to the Mass and the works based on psalms or hymns, the motet allowed more scope for creating ever-new solutions, also because it was a form that always wavered between the liturgical and devotional contexts.

The subject is extremely wide and problematic, partly also because of the absence of an adequate bibliography on the subject, not to mention the almost complete lack of modern editions. The next issue of this journal will include a contribution that develops the points outlined here and, more particularly, focuses on some of the results of an analysis of the *Milanese* music repertory, with reference to a particularly important collection (or at least so it seemed): the four-voice motets by Giovanni Paolo Cima of 1599. As a foretaste of this paper, and as an anticipation of the quality of this music, I present here a small selection of five complete motets. All use the ‘stile osservato’, yet each adopts a different technical approach. Apart from Cima, the composers chosen are the *maestro di cappella* of the cathedral Giulio Cesare Gabussi, and Benedetto Binaghi, Orfeo Vecchi’s successor as director of the chapel of Santa Maria della Scala, after having been organist at Settala (a small town close to Milan) and Novara. The pieces are drawn from the following editions:

- *Iulii Caesaris Gabutii bononiensis, Ecclesiae Maioris Mediolani magistri musices, motectorum liber primus, quae partim quinque, partimque senis vocibus concinuntur*, Venezia, Angelo Gardano, 1586 (no. 1 *Sperent in te omnes*);
- *Libro primo delli motetti a quattro voci, di Gio. Paolo Cima organista della Madonna presso S. Celso*, Milano, Agostino Tradate, 1599 (no. 2 *O crux benedicta* e no. 3 *Hodie Christus natus est*);
- *Illustrissimo reverendissimoque D. D. Federico Borromaeo Sanctae Romanæ Ecclesiae presbytero cardinali, & Sanctae Mediolanensis Ecclesiae Archiepiscopo vigilantissimo. Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae ad vespertas musicali concertui accomodata. Libri quatuor*, Milano, Giorgio Rolla, 1619 (no. 4 *Pater noster*);
- *Benedicti Binaghi in ecclesiae s. Ambrosii capite plebis Septalae organistae. Sacrarum cantionum quinque vocum liber primus*, Milano, Agostino Tradate, 1598 (no. 5 *Tres sunt*).

To conclude, a short note on the edition of the music. The original note values and their respective signs have been retained for various reasons. First, the real pulse governing the music is a semibreve tactus, though obviously we must allow for all the variants suggested by not only the notation, but also the liturgical function of the piece (and also, if necessary, the acoustics of the building in which they are performed). Second, in this way one respects “the semantic principle expressed by a semiography evidently linked to the concept of ‘a cappella’ sacred vocal practice”<sup>1</sup>. Remembering that the term ‘a cappella’ indicates a compositional style (the ‘stile osservato’) as well as a practice (that does not necessarily do without the organ or other instruments),<sup>2</sup> the external (though not necessarily least important) elements used to indicate this compositional typology are: the white notation, the breve bar, and the indication  $\emptyset$ . In that respect they are always used when this style is intended. Here we need only mention the many times Bach makes use of  $\emptyset$  in the B minor Mass of the *Musical Offering* or the *Art of Fugue*, or even Brahms in the *German Requiem* (just to cite a few illustrious examples).

The semiography does not present particular problems. But one element of interest worth mentioning is the extensive use of *color temporis* in the motet *Hodie Christus natus est* as an alternative to the standard indications of triple time. And with that meaning it applies not so much to the traditional *sesquialtera*, but rather to the *tripla*;<sup>3</sup> more correctly, it indicates a somewhat brisk triple time that cannot be related to the duple section in the ‘traditional’ proportional way (so though the semiography it uses is of the traditional type, calculated on the breve tactus, its meaning should be related to the semibreve).<sup>4</sup>

(Engl. trans. Hugh Ward-Perkins)

<sup>1</sup> FRANCESCO LUISI, “Nota all’edizione”, in CLAUDIO MONTEVERDI, *Missa “In illo tempore” a 6 (7) voci miste (1610)*, transcription and preface by Francesco Luisi, Arezzo-Roma, Fondazione “Guido d’Arezzo”-Pro Musica Studium, 1984 (Musica Rinascimentale in Italia, 10), p. 7.

<sup>2</sup> On this point I dwell briefly in my article (to which I refer), “‘Alla Palestrina’: una Messa di Giacomo Gozzini autografa di Giovanni Simone Mayr”, in *La recezione di Palestrina in Europa fino all’Ottocento*, ed. Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999 (Strumenti della ricerca musicale – Società Italiana di Musicologia, 6), pp. 127-155: 152-155.

<sup>3</sup> See the broad study in UWE WOLF, *Notation und Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift und Notenbild in italienischen Musikdrucken der Jahre 1571-1630*, 2 vols., Kassel, Merseburger, 1992, above all vol. 1, pp. 102-105 and 112-127.

<sup>4</sup> A fairly similar point of view is expressed in DANIELE SABAINO, “Ancora sul dilemma ‘tripla’ o ‘sesquialtera’ nel repertorio tardo-rinascimentale. Nuove osservazioni tra ecdotica, semiografia e prassi esecutiva”, in *Problemi e metodi della filologia musicale. Tre tavole rotonde*, ed. Stefano Campagnolo, Lucca, LIM-Una cosa rara, 2000 (Didattica della filologia musicale, 2), pp. 69-83.



## I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche

*Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi*

Il panorama degli interventi segnalati in questo volume, aggiornamento su quanto è uscito di recente nelle riviste elencate in appendice, seppur parziale, offre spunti di riflessione su questioni di interesse generale per il mondo della coralità – musicologi, musicisti e musicofili compresi –; e insieme continua a registrare assenze e disattenzioni nei riguardi di questo settore da parte dell'editoria musicale.

Partendo da queste ultime, va ribadita la noncuranza nelle riviste musicali e musicologiche in generale verso determinati repertori quali la polifonia romantica e moderna, e verso generi diversi da quello colto, le tradizioni etniche, il jazz, la *popular music*, per i quali si rimanda a riviste specializzate nel settore (ma è da verificare quanto spazio si dia in questi contesti a temi quali vocalità e coralità). È da segnalare a questo proposito l'unico articolo reperito su tali argomenti, relativo alla tradizione afroamericana degli *spirituals*, di cui Roberto Beccaria offre, nella rivista «La Cartellina», un panorama introduttivo sulle origini (ma si tratta solo di una prima parte, ché l'articolo, come di frequente in questa rivista, è pubblicato a puntate). Dispiace inoltre che pubblicazioni a elevata diffusione in ambito musicale in Italia, quali «Amadeus» e «Il Giornale della musica», si disinteressino di argomenti legati a coralità e vocalità, fatta eccezione per la vocalità lirica. L'unico intervento di «Amadeus» inserito in questa rassegna – di Valerio Cappelli, *Un canto per gli italiani* – è dedicato all'inno nazionale italiano, sollecitato da una giornata di studi (*Il canto degli Italiani di Goffredo Mameli e Michele Novaro*) organizzata dall'Associazione Il Saggiatore musicale a Bologna nel maggio scorso.

Tra gli argomenti attualmente più discussi in ambito musicologico va evidenziato quello dei rapporti tra filologia e prassi esecutiva, tra testo scritto e realizzazione sonora. Su questo tema si è incentrata la sessione *Medioevo e Rinascimento: problemi di filologia musicale e prassi esecutiva* dell'ottavo convegno annuale della Società italiana di musicologia (Palermo, 26-28 ottobre 2001).

Le relazioni tra filologia e prassi esecutiva sono aspetti ricorrenti in tutti gli interventi che Marina Toffetti cura per la rubrica *Filologia in pillole*, nel trimestrale di informazione sulla musica antica «Hortus musicus», spiegando di volta in volta concetti e termini di uso corrente in ambito specialistico, con un linguaggio facilmente accessibile. In particolare l'intervento del numero 7 (*Filologia musicale e prassi esecutiva: parallelismi o convergenze?*) presenta nei contenuti essenziali gli interventi letti alla tavola rotonda *Tradizione, interpretazione, prassi esecutiva*, tenutasi nell'aprile di quest'anno presso la

Facoltà di musicologia di Cremona. Al termine, prendendo atto della distanza che separa musicologi ed esecutori, Toffetti registra la necessità di una più stretta collaborazione che, se per i musicologi è un'esigenza sempre più sentita, incontra ancora la diffidenza degli esecutori. Su quest'ultimo aspetto la stessa autrice era già intervenuta nel numero 5 della rivista (*Edizioni troppo critiche? Impariamo a leggerle poi ne parliamo*), in cui ribadiva l'importanza della cura filologica di un testo musicale rilevando le accuse rivolte dagli esecutori alle edizioni critiche: di difficile lettura e impiego, troppo costose. Per tali motivi gli specialisti in esecuzioni di musica antica preferiscono talvolta rivolgersi direttamente alle fonti originali. D'altro canto è indispensabile un'apertura anche da parte dei filologi: osserva Marina Toffetti nell'ultimo numero della rubrica (*Pane, Urtext e fantasia: per una difesa del consumatore di edizioni musicali*), e sembrerebbe affermazione scontata, ma non sempre lo è: «La musicologia, in definitiva, esiste in funzione della musica, e non viceversa» (p. 37).

Su specifici aspetti della prassi esecutiva mi piace segnalare alcuni interventi di sicuro interesse. In relazione all'interpretazione della notazione mensurale l'articolo di Rob C. Wegman (*Different strokes for different folks? On tempo and diminution in fifteenth-century music*), in cui l'autore indaga sul significato della barra nel segno di notazione mensurale  $\emptyset$ , generalmente interpretata come diminuzione del tempo perfetto, ma secondo Margaret Bent recante una gamma di significati ben più ampi; e inoltre lo studio di Anna Maria Vacchelli (*Teoria e pratica della 'Resolutio' fra Quattrocento e Cinquecento*), in cui si esaminano ruolo e significato tra fine Quattrocento e Cinquecento delle *resolutiones*, ovvero le esplicitazioni necessarie per l'esecuzione musicale dei caratteristici enigmi di tradizione fiamminga; vi si nota l'esigenza, nel XVI secolo, di una loro semplificazione dal punto di vista mensurale, soprattutto per la progressiva perdita di significato dei segni di *tactus* rimasti in uso. Infine, sulle relazioni tra prassi esecutiva e teoria musicale il saggio a quattro mani di Mariamichela Russo e Dale Bonge (*Musica Ficta in thirteenth-century hexacordal theory*) e l'intervento di Giovanni Acciai, ventitreesimo di una serie dedicata alla prassi esecutiva nella polifonia rinascimentale, in cui partendo dal trattato manoscritto di Gaspar Stoquerus (sec. XVI), riflette dapprima sulle diverse prassi della solmizzazione quindi sulle norme che regolano la collocazione del testo sopra le note e, per estensione, sulle relazioni tra parola e musica nella prassi compositiva ed esecutiva coeva.

## The monodic and polyphonic repertoires in the musical and musicological journals

*A column of bibliographical information drawn up by Cecilia Luzzi*

The range of the contributions cited in this volume (the result of a partial trawl through the journals listed below) offers plenty of scope for reflection on matters of general interest for the world of choral music (for musicologists, musicians and music lovers alike). At the same time, however, it continues to expose the negligence and numerous omissions of music publishers in this sector.

Particularly striking is the neglect, in the musical and musicological journals in general, shown not only towards specific classical repertoires (e.g. Romantic and modern polyphony), but also towards other musical genres (e.g. ethnic, jazz, pop), for which one can only refer to the specialized periodicals (though it remains to be seen how much space they actually give to choral and choral music). The only article tracked down on such topics is Roberto Beccaria's introductory survey of the origins of the Afro-American tradition of the spiritual, published in the choral-music periodical *La Cartellina* (though it is only a first part of a series of instalments). It is also a pity that the most widely distributed music publications in Italy, such as *Amadeus* and *Il Giornale della musica*, take so little interest in subjects connected with choral and vocal music, except in connection with opera. The only article from *Amadeus* included in this survey – Valerio Cappelli's "Un canto per gli italiani" – is devoted to the Italian national anthem, prompted by a day of studies on the theme *Il canto degli Italiani di Goffredo Mameli e Michele Novaro* organized by the Saggiatore musicale association in Bologna last May.

Among the subjects most assiduously debated in the musicological field in recent times, one that particularly deserves mention is that of the relationship between textual authenticity and performance practice, between written text and musical execution. This theme was the subject of the session *Medioevo e Rinascimento: problemi di filologia musicale e prassi esecutiva* at the eighth annual conference of the Società italiana di musicologia (Palermo, 26-28 October 2001).

The link between textual authenticity and performance practice also recurs in all of Marina Toffetti's contributions to the column "Filologia in pillole" in *Hortus musicus*, the quarterly bulletin of information on early music. Here, in easily accessible language, she explains the various concepts and terms currently used by specialists in the field. In particular her article in issue no. 7 ("Filologia musicale e prassi esecutiva: parallelismi o convergenze?") presents a broad summary of the round table "Tradizione, interpretazione,

prassi esecutiva” held in April this year at the Faculty of musicology in Cremona. After taking stock of the distance that separates musicologists and performers, Toffetti concludes by observing that she finds the need for a closer collaboration among the musicologists, but still a certain amount of diffidence among performers. She had already tackled this subject in no. 5 of the journal (“Edizioni troppo critiche? Impariamo a leggerle poi ne parliamo”), where she reasserts the importance of philological attention in musical texts. At the same time, she cites the accusations generally levelled by performers against critical editions (difficulty of reading and use, excessive cost), which often prompt the early music specialists to turn directly to the original sources. Equally indispensable however, is a more open attitude on the part of the musicologist. In the final issue of the column (“Pane, Urtext e fantasia: per una difesa del consumatore di edizioni musicali”), Marina Toffetti makes a statement that might seem obvious, but in fact it isn’t by any means always: “When it comes down to it, musicology is there to serve music, and not vice versa” (p. 37).

On specific aspects of performance practice I am pleased to be able to recommend some articles of sure interest. The first is the article by Rob C. Wegman (“Different Strokes for Different Folks? On Tempo and Diminution in Fifteenth-Century Music”) concerning the interpretation of mensural notation, in which the writer investigates the meaning of the stroke in the mensuration sign  $\emptyset$ , generally interpreted as a diminution of *tempus perfectum*, but which according to Margaret Bent carries a much wider range of meanings. Another is the study by Anna Maria Vacchelli (“Teoria e pratica della ‘Resolutio’ fra Quattrocento e Cinquecento”), which examines the role and significance of the *resolutiones*, i.e. the explanations required for the musical performance of the characteristic enigmas of the Flemish tradition; here one notes that in the 16th century they needed to be simplified from the mensural point of view, above all owing to the gradual loss of significance of the *tactus* signs that remained in use. Finally, on the relations between performance practice and musical theory there is an essay jointly written by Mariamichela Russo and Dale Bonge (“Musica Ficta in Thirteenth-Century Hexacordal Theory”) and one by Giovanni Acciai, the 23rd in a series dedicated to performance practice in Renaissance polyphony. Acciai’s article takes its cue from the manuscript treatise by Gaspar Stoquerus (16th century), and goes on to reflect first on the different practices of solmization, then on the rules that regulate the placing of the text above the notes, and finally, by extension, on the relations between word and music in contemporary compositional and performance practice.

(Engl. trans. Hugh Ward-Perkins)

## Rassegna bibliografica / *Bibliographical survey*

- GIACOMO BAROFFIO, *Tropi e tropari: spigolando tra codici e frammenti italiani*, «Musica e storia», VIII, 2, 2000, pp. 303-324.
- ROBERTO BECCARIA, *La musica della tradizione afroamericana: appunti e considerazioni generali*, «La Cartellina», XXV, 134, 2001, pp. 27-33.
- MARGARET BENT, *On the interpretation of Ø in the fifteenth century: a response to Rob Wegman*, «Journal of the American Musicological Society», LIII, 3, 2000, pp. 597-612.
- ANDREA BORNSTEIN, *Il duo in Italia (1521-1744)*, «Hortus musicus», II, 5, 2001, pp. 42-51.
- ID. (a cura di), *Musiche a due voci*, inserto musicale, «Hortus musicus», II, 5, 2001, s.p.
- ID., *I duo vocali. Parte I: la Chanson*, «Hortus musicus», II, 7, 2001, pp. 96-102.
- ID., *I duo vocali. Parte II: i Madrigali*, «Hortus musicus», II, 8, 2001, pp. 98-103.
- MARCO BOSCHINI, *Informatica e musica corale: la videoscrittura musicale al servizio del direttore di coro*, «La Cartellina», XXV, 134, 2001, pp. 55-59 [I parte: XXIV, 127, 2000, pp. 37-44].
- VALERIO CAPPELLI, *Un canto per gli italiani*, «Amadeus», XIII, 5 (138), 2001, pp. 48-51.
- LUCIA CILIBERTI, *Tracce di tradizione orale nel Laudario 'Cortona 91'*, «Musica e storia», VIII, 1, 2000, pp. 257-297.
- GIANLUCA D'AGOSTINO, *Note sulla carriera napoletana di Johannes Tinctoris*, «Studi musicali», XXVIII, 2, 1999, pp. 327-362.
- LUCA DELLA LIBERA, *Repertori ed organici vocali-strumentali nella basilica di Santa Maria Maggiore a Roma: 1557-1624*, «Studi musicali», XXIX, 1, 2000, pp. 3-57.
- CARLO FIORE, *Percorsi di lettura per la musica rinascimentale*, «La Cartellina», XXV, 132, 2001, pp. 36-41 [I parte]; XXV, 133, 2001, pp. 31-37 [II parte].
- MICHELANGELO GABBRIELLI, *La produzione sacra di Giovanni Pierluigi da Palestrina: le messe*, «La Cartellina», XXV, 134, 2001, pp. 47-53 [II parte]; [I parte: XXIV, 129, 2000, pp. 57-64].
- ID., *Canti devozionali della Controriforma*, «Hortus musicus», II, 8, 2001, pp. 86-89.
- PIERRE GUILLOT, *'Vater unser im Himmelreich': une transcendance de la faute?*, «Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales», XVI, 2001, pp. 181-194.
- METODA KOKOLE, *Venetian influence on the production of early-baroque*

- monodic motets in the Inner-Austrian Provinces*, «Musica e storia», VIII, 2, 2000, pp. 477-507.
- JAMES LYON, *La place du Kirchengesangbuch dans la pensée et l'œuvre de Johann Sebastian Bach*, «Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales», XVI, 2001, pp. 125-146.
- LUCIA MARCHI, ELVIRA DI MASCIA, 'Le temps verrà tamtoust après': una proposta di attribuzione ad Antonio Zacara da Teramo, «Studi musicali», XXX, 1, 2000, pp. 3-32.
- WALTER MARZILLI, *Problematiche relative all'intonazione nell'esecuzione della musica corale*, «La Cartellina», XXV, 132, 2001, pp. 27-34.
- GIORGIO MONARI, *Il ritmo della monodia medievale. Tra interpretazione ed edizione moderna*, «Hortus musicus», II, 6, 2001, p. 66-67.
- ID., *Il ritmo della monodia medievale. Interpretazione, analisi ed edizione multimediale*, «Hortus musicus», II, 7, 2001, p. 48-49.
- BRUNO MOYSAN, *L'image de la mort et de la résurrection du Christ dans la Cantate BWV 4 de Jean-Sébastien Bach*, «Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales», XVI, 2001, pp. 147-180.
- CLAUDIO NUZZO, *John Dowland e l'Ayre. Origini e sviluppo di una forma poetico-musicale*, «Hortus musicus», II, 6, 2001, pp. 14-19.
- SAMANTHA OWENS, *Professional women musicians in early eighteenth-century Württemberg*, «Music & Letters», LXXXII, 1, 2001, pp. 32-50.
- ANDREA PARISINI, *Note in margine alla drammaturgia dell'Amfiparnaso di Orazio Vecchi*, «La Cartellina», XXV, 133, 2001, pp. 39-43 [I parte]; XXV, 134, 2001, pp. 35-46 [II parte].
- LIONEL PIKE, *Purcell's 'Rejoice in the Lord', all ways*, «Music & Letters», LXXXII, 3, 2001, pp. 391-420.
- WILLIAM F. PRIZER, *The music Savonarola burned: the Florentine carnival song in the late 15th century*, «Musica e storia», IX, 1, 2001, pp. 5-33.
- BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMINSKA, *Stabile, Marenzio, Gabussi e Pacelli, i primi maestri di cappella italiani alla corte polacca*, «Hortus musicus», II, 6, 2001, pp. 89-91.
- MARIAMICHELIA RUSSO, DALE BONGE, *Musica ficta in thirteenth-century hexacordal theory*, «Studi musicali», XXVIII, 2, 1999, pp. 309-326.
- LUCA SALA, *Il rinascimento italiano in Polonia. Uno studio di Anna e Zygmunt Szweykowski*, «Hortus musicus», II, 5, 2001, p. 88-89.
- MARIA LUISA SÁNCHEZ CARBONE, *Voci e cantanti: ventotto capitoli di considerazioni generali sulla voce e sull'arte del canto di Heinrich Panofka*, «La Cartellina», XXV, 132, 2001, pp. 20-26 [I parte]; XXV, 133, 2001, pp. 16-22 [II parte].
- HELGA SCHAUERTE-MABOUET, *La singularité des «Manieren» chez J. S. Bach à travers le choral 'O Mensch, bewein dein Sünde gross' BWV 622*, «Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales», XVI, 2001, pp. 111-124.

- THOMAS SCHMIDT-BESTE, *Verse metre, word accent and rhythm in the polyphonic hymn of the fifteenth century*, «Studi musicali», XXVIII, 2, 1999, pp. 363-396.
- ROBERT M. STEVENSON, GRAYSON WAGSTAFF, *Franciscan mission music in California, c.1770-1830: chant, liturgical and polyphonic traditions*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXVI, 1, pp. 54-82.
- ANNE STONE, *A singer at the fountain: homage and irony in Ciconia's 'Sus une Fontayne'*, «Music & Letters», LXXXII, 3, 2001, pp. 361-390.
- RUBY REID THOMPSON, *Francis Tregian the Younger as music copyist: a legend and an alternative view*, «Music & Letters», LXXXII, 1, 2001, pp. 1-31.
- GIOVANNI TOFFANO, *Musica antica in rete*, «Hortus musicus», II, 7, 2001, pp. 103-105; II, 8, 2001, pp. 104-106.
- MARINA TOFFETTI, *Filologia in pillole. Edizioni troppo critiche?*, «Hortus musicus», II, 5, 2001, p. 96-97.
- EAD., *Edizioni anastatiche. Fedeli ad ogni costo?*, «Hortus musicus», II, 6, 2001, p. 90-91.
- EAD., *Filologia musicale e prassi esecutiva: parallelismi o convergenze?*, «Hortus musicus», II, 7, 2001, p. 32-33.
- EAD., *Pane, Urtext e fantasia (per una difesa del consumatore di edizioni musicali)*, «Hortus musicus», II, 8, 2001, pp. 36-37.
- ANNA MARIA VACCHELLI, *Teoria e pratica della 'Resolutio' fra Quattrocento e Cinquecento*, «Studi musicali», XXX, 1, 2001, pp. 33-57.
- ROB C. WEGMAN, *Different strokes for different folks? On tempo and diminution in fifteenth-century music*, «Journal of the American Musicological Society», LIII, 3, 2000, pp. 461-505.

### Riviste / Journals

1. «Amadeus» [[www.amadeusonline.net/indexit.htm](http://www.amadeusonline.net/indexit.htm)]
2. «Analitica» [[www3.muspe.unibo.it:8080/gatm/Ita/indici.htm](http://www3.muspe.unibo.it:8080/gatm/Ita/indici.htm)]
3. «Bollettino di analisi e teoria musicale» [[www.muspe.unibo.it](http://www.muspe.unibo.it)]
4. «La Cartellina. Rivista trimestrale di musica e canto corale» [e-mail: [la.cartellina@libero.it](mailto:la.cartellina@libero.it)]
5. «Current Musicology» [[music.columbia.edu/~curmus/](http://music.columbia.edu/~curmus/)]
6. «Diastema. Rivista di cultura e informazione musicale» [[www.ensemble900.it/Diastema/Rivista/rivista.htm/](http://www.ensemble900.it/Diastema/Rivista/rivista.htm/)]
7. «Ethnomusicology Online» [[www3.muspe.unibo.it:8080/eol//eol.html](http://www3.muspe.unibo.it:8080/eol//eol.html)]
8. «Fontes Artis Musicae. Journal of the International Association of music Libraries» [[www.cilea.it/music/iaml/iamlener.htm#Fontes](http://www.cilea.it/music/iaml/iamlener.htm#Fontes)]
9. «Fonti musicali italiane» [[bbcc.unile.it/Sidm.htm](http://bbcc.unile.it/Sidm.htm)]

10. «Hortus musicus» [e-mail: [info@hortusmusicus.com](mailto:info@hortusmusicus.com)]
11. «Il Giornale della musica» [[www.giornaledellamusica.it](http://www.giornaledellamusica.it)]
12. «The Journal of Musicology. A Quarterly Review of Music History, Criticism» [[www.ucpress.edu/journals/jm/toc/contents.htm](http://www.ucpress.edu/journals/jm/toc/contents.htm)]
13. «Journal of Seventeenth-Century Music», online [[www.sscm-jscm.org/jscm](http://www.sscm-jscm.org/jscm)]
14. «Journal of the American Musicological Society» [[www.journals.uchicago.edu/JAMS/home.html](http://www.journals.uchicago.edu/JAMS/home.html)]
15. «Journal of the Royal Musical Association» [[www3.oup.co.uk/roy-mus/](http://www3.oup.co.uk/roy-mus/)]
16. «Music & Letters» [[www3.oup.co.uk/musicj/](http://www3.oup.co.uk/musicj/)]
17. «Music Analysis»  
[[www.blackwellpublishers.co.uk/asp/journal.asp?ref=0262-5245](http://www.blackwellpublishers.co.uk/asp/journal.asp?ref=0262-5245)]
18. «Music Theory Online» [[www.societymusictheory.org/mto](http://www.societymusictheory.org/mto)]
19. «Musica e storia» [[www.provincia.venezia.it/levi/riviste.html](http://www.provincia.venezia.it/levi/riviste.html)]
20. «The Musical Quarterly» [[www3.oup.co.uk/musqtl/](http://www3.oup.co.uk/musqtl/)]
21. «Notes» [[www.musiclibraryassoc.org/](http://www.musiclibraryassoc.org/)]
22. «Nuova rivista musicale italiana»
23. «Ostinato rigore. Revue internationale d'études musicales»  
[[www.jmplace.com/revues.cfm?ID\\_Revue=3](http://www.jmplace.com/revues.cfm?ID_Revue=3)]
24. «Rassegna veneta di studi musicali» [[www.maldura.unipd.it/artemusica/documenti/centri/rassven/rassven2.htm](http://www.maldura.unipd.it/artemusica/documenti/centri/rassven/rassven2.htm)]
25. «Revue de Musicologie» [[www.sfm.culture.fr/sfm/sfmrevue.htm](http://www.sfm.culture.fr/sfm/sfmrevue.htm)]
26. «Rivista italiana di musicologia» [[bbcc.unile.it/Sidm.htm](http://bbcc.unile.it/Sidm.htm)]
27. «Il Saggiatore musicale»  
[[www.muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm](http://www.muspe.unibo.it/period/saggmus/index.htm)]
28. «Studi musicali» [[www.santacecilia.it/italiano/pubblicazioni/periodici/schede/studi\\_musicali.htm](http://www.santacecilia.it/italiano/pubblicazioni/periodici/schede/studi_musicali.htm)]

Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo  
*News from the Guido d'Arezzo Foundation*



L Concorso Polifonico Internazionale  
“Guido d’Arezzo”  
2002

Arezzo, 19 - 25 Agosto 2002

Il concorso è riservato a complessi di cantori non professionisti. Questa specificazione non riguarda i direttori né gli eventuali strumentisti richiesti dal programma.

La manifestazione è articolata nelle seguenti categorie:

1 - CANTO MONODICO CRISTIANO

*(Concorso e Rassegna a premi)*

2 - POLIFONIA

*(Concorso e Rassegna a premi)*

3 - POLIFONIA PER VOCI BIANCHE

*(Concorso)*

4 - COMPETIZIONE STRAORDINARIA

*(premio speciale)*

5 - FESTIVAL CORALE INTERNAZIONALE DI CANTO POPOLARE

*(premio del pubblico)*

Oltre alle suddette categorie, la manifestazione prevede l’assegnazione del  
GRAN PREMIO CITTÀ DI AREZZO

1 - CANTO MONODICO CRISTIANO

Gruppi di non oltre 12 esecutori e non meno di 6.

La categoria prevede l’esecuzione di un repertorio riferito alle seguenti tradizioni:

A - Canto gregoriano (Graduale Triplex)

B - Tradizione romana antica e beneventana

C - Tradizione ambrosiana

D - Tradizione di area ispanica

E - Tradizione gallicana

F - Tradizione dell’Europa orientale

G - Forme di amplificazione polifonica di tradizione orale.

*Concorso: prova eliminatoria*

Ogni gruppo dovrà presentare un programma come segue:

- a) un brano appartenente alla tradizione A
  - b) almeno due brani scelti da una o più delle tradizioni B, C, D, E, F, G.
- Durata complessiva di circa 10 minuti.

Espletata la prova eliminatoria, la Giuria selezionerà i gruppi da ammettere alla prova finale e/o alla Rassegna.

#### *Concorso: prova finale*

Ogni gruppo ammesso dovrà presentare un programma diverso da quello eseguito nella prova eliminatoria, come segue:

- a) almeno due brani scelti da una o più delle tradizioni B, C, D, E, F, G.
- Durata complessiva di circa 12 minuti.

#### *Rassegna a premi*

Ogni gruppo ammesso alla Rassegna dovrà eseguire brani appartenenti alle tradizioni per le quali è stato prescelto.

L'ammissione alla Rassegna avverrà indipendentemente dall'ammissione alla prova finale e verrà decisa dalla Giuria tenendo conto dei risultati ottenuti dal gruppo anche in una sola delle tradizioni presentate.

Il programma dovrà avere una durata di circa 15 minuti.

## 2 - POLIFONIA

Cori misti, maschili, femminili e gruppi vocali di non oltre 40 esecutori e non meno di 4.

La categoria prevede l'esecuzione di un repertorio riferito ai seguenti periodi storici:

A - Polifonia modale o mensurale fino al 1450

B - Polifonia a cappella dal 1450 al 1600 da 4 a 8 voci

C - Polifonia a cappella o con basso continuo dal 1600 al 1750

D - Polifonia classico-romantica con o senza strumenti

E - Polifonia dall'impressionismo ai giorni nostri con o senza strumenti

Le formazioni a voci miste dovranno presentare repertori a 4 o più voci.

Le formazioni a voci pari (maschili e femminili) dovranno presentare repertori a 3 o più voci.

I gruppi che eseguiranno brani del periodo A, potranno presentare repertori a 2 o più voci.

*Concorso: prova eliminatoria*

Ogni gruppo dovrà presentare un programma come segue:

a) uno dei seguenti brani appartenenti al periodo storico B:

*Responsori* di T.L. DE VICTORIA

Cori misti	<i>Amicus meus</i>
	<i>Caligaverunt oculi mei</i>
Cori femminili	<i>Una hora</i>
	<i>Jesum tradidit impius</i>
Cori maschili	<i>Tenebrae factae sunt</i>
	<i>Aestimatus sum</i>

b) brani a scelta appartenenti ad almeno tre periodi storici scelti tra A, B, C, D, E.

Durata complessiva di circa 15 minuti.

Espletata la prova eliminatoria, la Giuria selezionerà i gruppi da ammettere alla prova finale e/o alla Rassegna.

L'ammissione alla Rassegna avverrà indipendentemente dall'ammissione alla prova finale e verrà decisa dalla Giuria tenendo conto dei risultati ottenuti dal coro anche in uno solo dei periodi storici presentati.

*Concorso: prova finale*

Ogni gruppo ammesso dovrà presentare un programma diverso da quello eseguito nella prova eliminatoria, con brani a scelta appartenenti ad almeno tre dei suddetti periodi storici, per una durata complessiva di circa 20 minuti.

*Rassegna a premi*

Ogni gruppo ammesso alla Rassegna dovrà eseguire brani appartenenti al periodo o ai periodi storici per i quali è stato prescelto.

Il programma dovrà avere una durata di circa 20 minuti.

### 3 - POLIFONIA PER VOCI BIANCHE

Cori di bambini di ambo i sessi, nati non prima del 1987, di non oltre 40 esecutori.

### *Prova unica*

Ogni coro dovrà presentare un programma come segue:

- a) un brano a scelta appartenente al repertorio del Cinque-Seicento
- b) altri brani di qualsiasi epoca e scuola e/o elaborazioni di canti popolari, a 2 o più voci, con o senza strumenti.

Durata complessiva di circa 15 minuti.

## 4 - COMPETIZIONE STRAORDINARIA

La competizione è aperta a tutti i cori e gruppi misti iscritti ad almeno una delle categorie 1 e 2 del concorso.

Ogni coro o gruppo dovrà eseguire la composizione vincitrice del XXVIII Concorso Internazionale di Composizione "Guido d'Arezzo" 2001:

- LUCA ANTIGNANI (1976): *Die Worte des Engels*, per 16 voci soliste e 2 voci bianche *ad libitum*, opera vincitrice del secondo premio.

## 5 - FESTIVAL CORALE INTERNAZIONALE DI CANTO POPOLARE

Il Festival è aperto a tutti i cori iscritti ad almeno una delle categorie 1, 2, 3 e 4 del concorso.

Ciascun gruppo dovrà presentare canti popolari nella loro espressione originaria e/o amplificazioni polifoniche di melodie appartenenti alla tradizione popolare, comunque non assimilabili alla produzione artistica.

Ove possibile, sarà gradito il ricorso a strumenti tipici e a movimenti ritmici che esprimano la tradizione autentica della propria regione.

Nella domanda d'iscrizione dovranno essere indicati almeno 4 brani (con la durata di ciascuno), allegando le relative partiture e i testi letterari originali corredati dalla traduzione in lingua italiana o inglese.

Ogni brano presentato dovrà essere corredato da una scheda descrittiva; nei casi di amplificazione polifonica appartenenti ad usi e tradizioni popolari, dovranno anche essere evidenziati i temi originari.

La Commissione artistica selezionerà e comunicherà i brani da eseguire.

Non è prevista nessuna classifica di merito.

Sarà assegnato un premio unico al coro che otterrà il miglior gradimento da parte del pubblico.

*Si raccomanda ai cori di presentarsi nei costumi tradizionali del proprio Paese.*

## GRAN PREMIO CITTÀ DI AREZZO

Tenuto conto delle norme stabilite nel regolamento del Gran Premio Europeo di Canto Corale, non possono partecipare al Gran Premio Città di Arezzo i gruppi vocali con meno di 12 componenti.

La partecipazione alla competizione per l'assegnazione del Gran Premio "Città di Arezzo" è *obbligatoria*:

- per il coro vincitore del primo premio nella categoria *Polifonia*
- per il coro vincitore del primo premio nella categoria *Polifonia per voci bianche*
- per i cori vincitori dei premi speciali conseguiti nella Rassegna annessa alla categoria Polifonia.

Ogni gruppo dovrà presentare un programma, concordato con la Commissione artistica, rappresentativo della categoria o del periodo storico in cui è risultato vincitore, preferibilmente non eseguito in concorso, per una durata complessiva di circa 20 minuti.

Il vincitore del Gran Premio "Città di Arezzo" dovrà partecipare al Gran Premio Europeo di Canto Corale del 2003.

### Modalità d'iscrizione al Concorso

1 - Le domande d'iscrizione dovranno essere redatte sull'apposito modulo allegato.

Esse dovranno pervenire *entro il 28 febbraio 2002* unitamente all'attestazione dell'avvenuto pagamento della tassa d'iscrizione di Lit. 200.000 (Euro 103,29).

La tassa d'iscrizione non è restituibile.

Il versamento dell'importo, intestato alla Fondazione Guido d'Arezzo, dovrà essere effettuato utilizzando una delle seguenti modalità di pagamento:

- vaglia postale
- assegno internazionale
- bonifico bancario sul c/c n. 1101675 presso la Banca Popolare dell'Etruria e del Lazio, sede centrale Corso Italia 179, Arezzo (coordinate bancarie: ABI 05390 - CAB 14100).

Domande e versamenti (con la causale: "Tassa per il Concorso Polifonico

Internazionale”) dovranno essere inviati alla  
Fondazione “Guido d’Arezzo”  
Corso Italia, 102  
52100 AREZZO (Italia)

*La domanda d’iscrizione comporta la piena accettazione di tutte le norme del Concorso.*

2 - Ogni gruppo corale dovrà allegare alla domanda la seguente documentazione:

- a) *ricevuta di versamento* della tassa d’iscrizione di Lit. 200.000 (Euro 103,29);
- b) *elenco nominativo* dei componenti con indicazione della professione da ciascuno esercitata; i cori di bambini dovranno, inoltre, indicare la data di nascita e il sesso di ciascun componente;
- c) detto elenco dovrà essere sottoscritto dal Presidente o dal Direttore del coro che si renderà così responsabile delle informazioni fornite;
- d) *curriculum* del coro e del direttore in triplice copia, con l’indicazione di eventuale partecipazione ad altri concorsi e relativa classificazione;
- e) *foto* a colori del coro e del direttore;
- f) un esemplare, possibilmente a stampa ovvero in copia calligrafica, delle *partiture di ciascun brano* scelto per le competizioni e per il Festival corale internazionale di canto popolare;
- g) *traduzione* in lingua italiana o inglese dei testi letterari di ciascun brano di libera scelta, compresi quelli in dialetto italiano. Non è richiesta la traduzione per i brani con testo latino;
- h) *registrazione* recente su nastro magnetico o su CD contenente esecuzioni inerenti alle categorie cui il coro intende partecipare (non si accettano videocassette);
- i) *elenco* dettagliato delle composizioni registrate.

3 - Ciascun coro dovrà indicare nella domanda d’iscrizione i brani che intende eseguire.

Per ciascun brano dovranno essere forniti i seguenti dati:

- a) nome, cognome, luogo e data di nascita ed eventualmente di morte dell’autore e/o trascrittore;
- b) traduzione in lingua italiana o inglese del titolo, compresi quelli in dialetto italiano (non è richiesta la traduzione per i testi in latino);
- c) durata;
- d) casa editrice.

Le partiture inedite dei brani d’obbligo possono essere richieste alla Fondazione “Guido d’Arezzo”.

*La Commissione artistica si riserva la facoltà di chiedere la sostituzione dei brani di libera scelta proposti.*

4 - L'ammissione o l'esclusione sarà comunicata ai cori entro 40 giorni dalla scadenza del termine per l'iscrizione.

5 - Ciascun coro ammesso al concorso dovrà inviare nel termine di 30 giorni dalla comunicazione dell'ammissione, pena l'esclusione dal concorso, *nove partiture* di ciascuna delle composizioni prescelte ai fini del concorso. Saranno sufficienti *tre partiture* dei brani selezionati per il Festival corale internazionale di canto popolare. Le partiture non saranno restituite e rimarranno agli atti del concorso.

6 - I gruppi corali vincitori dei primi premi nelle categorie *Polifonia* e *Polifonia per voci bianche*, nonché quelli vincitori dei premi speciali delle relative *Rassegne*, dopo la proclamazione dei risultati, dovranno presentare alla Commissione artistica le partiture dei brani da eseguire nella competizione finale per l'attribuzione del Gran Premio Città di Arezzo.

7 - L'organizzazione declina ogni responsabilità per eventuali riproduzioni di partiture coperte da copyright internazionale.

Per qualsiasi informazione rivolgersi alla  
Segreteria del Concorso  
c/o Fondazione "Guido d'Arezzo"  
Corso Italia, 102  
52100 AREZZO (Italia).  
Tel. +39/0575/356 203 oppure: 23 835  
Fax. +39/0575/324 735  
e-mail: [fondguid@nots.it](mailto:fondguid@nots.it)  
sito internet: [www.polifonico.org](http://www.polifonico.org)

## Regolamento

### *Concorso*

*Art. 1* - I gruppi corali devono partecipare ad almeno due delle cinque categorie previste dal bando di Concorso.

Tale obbligo non sussiste per i cori iscritti alla Categoria *Canto monodico cristiano* e alla Categoria *Polifonia per voci bianche*.

*Art. 2* - Le Categorie indicate ai numeri 1 e 2 prevedono una prova eliminatoria che consentirà di selezionare i cori ai fini della partecipazione alla prova finale per l'assegnazione del primo, secondo e terzo premio e/o alla Rassegna per l'assegnazione dei premi speciali.

*Art. 3* - Alla Rassegna parteciperanno i cori che si sono distinti nell'esecuzione di uno o più brani appartenenti alle tradizioni di area europea o ai periodi storici indicati nelle rispettive Categorie 1 e 2.

L'ammissione alla Rassegna avverrà indipendentemente dagli esiti delle prove eliminatorie.

*Art. 4* - Nella Rassegna relativa alla Categoria 1 - *Canto monodico cristiano* saranno eseguiti brani pertinenti alle tradizioni di area europea indicate dalle lettere A, B, C, D, E, F, G con assegnazione finale di un premio speciale unico.

*Art. 5* - Nella Rassegna relativa alla Categoria 2 - *Polifonia* saranno eseguiti brani pertinenti ai periodi storici indicati dalle lettere A, B, C, D, E con assegnazione finale di cinque premi speciali, uno per ciascun periodo storico.

*Art. 6* - La competizione della Categoria 3 - *Polifonia per voci bianche* non prevede la prova eliminatoria e si svolgerà in un'unica fase con l'assegnazione del primo, secondo e terzo premio.

*Art. 7* - La scelta dei repertori per le Categorie 1, 2 e 3, sia in ordine alla difficoltà esecutiva che al livello estetico che rappresenta, potrà essere oggetto di valutazione da parte della Giuria.

*Art. 8* - La Categoria 4 - *Competizione straordinaria* è aperta a tutti i gruppi corali misti iscritti al Concorso. Essa prevede l'esecuzione del brano vincitore del secondo premio nel XXVIII Concorso Internazionale di Composizione 2001. Verrà assegnato il premio speciale per la migliore esecuzione.

*Art. 9* - La Categoria 5 - *Festival corale internazionale di canto popolare* è aperta a tutti i cori iscritti al Concorso. Essa prevede l'esecuzione di canti di tradizione popolare nella forma originale e con eventuale ausilio di strumenti tipici, nonché in forma amplificata polifonicamente all'interno della stessa tradizione popolare. L'esibizione dei cori dovrà ricreare, anche attraverso elementi suggestivi coreografici e di costume, il senso della festa e dello spettacolo popolare autentico, per una maggiore incisività sul giudizio del pubblico che sarà chiamato ad assegnare il premio speciale.

*Art. 10* - L'eventuale partecipazione strumentale alle esecuzioni che lo richiedano sarà oggetto di giudizio da parte della Giuria. Gli strumentisti impiegati, anche professionisti, giungeranno al seguito del coro. Il pianoforte, l'organo e il clavicembalo saranno messi a disposizione dall'Organizzazione.

*Art. 11* - Qualora non vi sia un congruo numero di cori ammessi alle categorie o competizioni previste dal bando, la Commissione artistica potrà valutarne la soppressione, fermo restando il diritto del coro a partecipare all'altra o alle altre categorie a cui era stato ammesso.

*Art. 12* - I componenti dei cori di bambini dovranno presentarsi al concorso muniti di un documento di identità con foto, rilasciato dalla competente autorità. Tale documento dovrà essere esibito al personale incaricato prima dell'entrata in palcoscenico.

*Art. 13* - I componenti di ciascun coro, o sezione di esso, non potranno partecipare al concorso con altri complessi corali di diversa denominazione, né essere sostituiti durante le varie competizioni.

*Art. 14* - Uno stesso complesso corale potrà presentare le diverse formazioni richieste dal programma, anche con direttori diversi.

*Art. 15* - Nell'ambito dell'organico del coro sono consentite formazioni variate in rapporto al carattere delle composizioni, purché non si scenda al di sotto del numero minimo di componenti richiesto per la partecipazione alle categorie.

*Art. 16* - Tutte le competizioni saranno sottoposte al giudizio di una Giuria internazionale composta da esperti, in maggioranza stranieri (v. successivi Art. 21 e 22).

*Art. 17* - Tutte le manifestazioni del Concorso saranno aperte al pubblico.

*Art. 18* - Durante il Concorso potranno essere organizzati concerti corali in Provincia e in Regione, con programmi da stabilire, alle quali i cori ammessi al Concorso saranno tenuti a partecipare, secondo il calendario che verrà stabilito compatibilmente alle esigenze del Concorso.

*Art. 19* - La presenza in Arezzo dei cori e la loro partecipazione alle manifestazioni è regolata come segue:

- a) Durante il soggiorno in Arezzo, i complessi corali godranno dell'alloggio e del vitto (i due pasti principali, senza prima colazione). Ai cori di bambini sarà offerta anche la prima colazione.

- b) I cori saranno ospitati a partire dalla cena del giorno precedente alla prima prestazione, fino alla mattina seguente all'ultima prestazione (competizione o concerto).
- c) I viaggi di andata e ritorno sono a carico dei complessi stessi, così come restano a carico dei partecipanti le spese di trasporto per l'alloggio e per i luoghi della manifestazione.
- d) Il mancato arrivo del coro al momento del concorso prevede l'esclusione del medesimo per i due anni successivi.
- e) Per motivi di organizzazione, durante il periodo del concorso i complessi corali non potranno partecipare ad altre manifestazioni, né allontanarsi da Arezzo, senza preventiva autorizzazione.

*Art. 20* - La Fondazione "Guido d'Arezzo" si riserva ogni diritto di registrazione anche ai fini radiofonici, televisivi, discografici e di diffusione in Italia e all'estero delle musiche eseguite durante le competizioni, durante il Festival e nei concerti, senza alcun compenso ai complessi.

Le migliori esecuzioni saranno inserite nel *compact disc* realizzato a scopo di documentazione dalla Fondazione.

### *Giuria*

*Art. 21* - Le Giurie, una per la competizione Canto monodico cristiano (e relativa Rassegna) e un'altra per le competizioni di Polifonia (e relativa Rassegna), sono composte da note personalità del mondo musicale internazionale. Le Giurie nominano il Presidente, eleggendolo fra i propri componenti.

*Art. 22* - Per ciascuna competizione la Giuria è composta da un numero di membri con diritto di voto non inferiore a sette, in maggioranza stranieri con non più di due aventi la cittadinanza dello stesso Stato (cfr. Presidenza del Consiglio dei Ministri, circ. n. 10 del 5 dicembre 1994 - G.U. n. 16 del 20 gennaio 1995).

*Art. 23* - Il giudizio è espresso al termine di ogni prova in punteggio aritmetico quale risulta dalla media dei voti formulati dai singoli giurati, escludendo il voto più alto e quello più basso.

I giudizi sono resi pubblici mediante affissione ad apposito albo al termine di ciascuna prova (cfr. circolare citata all'Art. 22).

*Art. 24* - La Giuria deve formulare il proprio giudizio alla fine di ogni prova. Nella valutazione analitica vengono tenuti presenti i seguenti elementi:

- a) *qualità tecnica;*

b) *qualità interpretativa.*

Ogni singolo giurato assegna per l'intera prova il punteggio espresso in centesimi in relazione ad ognuno dei fattori valutativi di cui alle lettere precedenti a) e b). Deve altresì esprimere un giudizio analitico per ogni singolo brano, barrando le caselle predisposte sulla scheda di votazione e redigere un giudizio sintetico globale.

*Art. 25* - Le graduatorie delle competizioni sono determinate dal computo del punteggio conseguito da ciascun gruppo, risultando pertanto in duecentesimi per la somma dei voti (medie in centesimi) assegnati da ciascun giurato in relazione ai due parametri valutativi di cui all' art. 24.

La Giuria ha facoltà di non assegnare i premi ai complessi corali che non abbiano ottenuto complessivamente almeno il punteggio di  
180/200 per i primi premi;  
160/200 per i secondi premi;  
140/200 per i terzi premi.

*Art. 26* - Tutte le operazioni della Giuria sono verbalizzate da un Segretario, nominato dalla Commissione artistica della Fondazione.

*Art. 27* - La valutazione numerica ottenuta è sottoposta alla verifica e all'approvazione della Giuria al termine delle operazioni relative ad ogni competizione.

*Art. 28* - La composizione della Giuria può essere variata nel corso di ciascuna competizione solo per cause di forza maggiore.  
In tal caso potrà essere integrata anche con un membro della Commissione artistica.

*Art. 29* - Il giudizio della Giuria è inappellabile e definitivo.

*Art. 30* - La Giuria terrà una riunione prima delle competizioni, al fine di uniformare i criteri di valutazione riferiti ai parametri di giudizio.

### *Normativa generale*

*Art. 31* - La Fondazione "Guido d'Arezzo" si riserva di apportare al bando e al regolamento qualunque modifica che condizioni di forza maggiore dovessero imporre.

*Art. 32* - Ogni eventuale reclamo dovrà essere presentato immediatamente e

per iscritto alla Presidenza della Fondazione, che lo prenderà in esame avvalendosi dei propri organi competenti.

*Art. 33* - Specifici reclami attinenti il bando e il regolamento dovranno far riferimento al testo in lingua italiana.

*Art. 34* - Per qualsiasi controversia è competente il Foro di Arezzo.

## Premi

(Al lordo di imposte e tasse)

### GRAN PREMIO "CITTÀ DI AREZZO"

Lit 5.000.000 (Euro 2582,28) e assegnazione del "Guido d'Arezzo", scultura in bronzo di Venturino Venturi.

Diritto di partecipazione al "Gran Premio Europeo di Canto Corale" del 2003.

### CATEGORIA CANTO MONODICO CRISTIANO

Primo di Lit. 4.000.000 (Euro 2065,83)

Secondo di Lit. 2.000.000 (Euro 1032,91)

Terzo di Lit. 1.000.000 (Euro 516,46)

Premio speciale della Rassegna annessa alla Categoria

Canto Monodico Cristiano:

Lit. 2.500.000 (Euro 1291,14)

### CATEGORIA POLIFONIA

Primo di Lit. 4.000.000 (Euro 2065,83)

Secondo di Lit. 2.000.000 (Euro 1032,91)

Terzo di Lit. 1.000.000 (Euro 516,46)

Premi speciali della Rassegna annessa alla Categoria Polifonia:

Sez. A: Lit. 2.500.000 (Euro 1291,14)

Sez. B: Lit. 2.500.000 (Euro 1291,14)

Sez. C: Lit. 2.500.000 (Euro 1291,14)

Sez. D: Lit. 2.500.000 (Euro 1291,14)

Sez. E: Lit. 2.500.000 (Euro 1291,14)

### CATEGORIA POLIFONIA PER VOCI BIANCHE

Primo di Lit. 4.000.000 (Euro 2065,83)

Secondo di Lit. 2.000.000 (Euro 1032,91)

Terzo di Lit. 1.000.000 (Euro 516,46)

**COMPETIZIONE STRAORDINARIA**

Premio speciale di Lit. 2.000.000 (Euro 1032,91) per l'esecuzione della composizione vincitrice del secondo premio del XXVIII Concorso Internazionale di Composizione Guido d'Arezzo 2001.

**FESTIVAL CORALE INTERNAZIONALE DI CANTO POPOLARE**

Premio speciale di Lit. 1.000.000 (Euro 516,46) assegnato dal pubblico.



50th “Guido d’Arezzo”  
International Polyphonic Competition  
2002  
from 19 to 25 August 2002 in Arezzo (Italy)

The event is funded by the Italian government, the region of Tuscany and the province and city of Arezzo

The competition is reserved for amateur choral ensembles. The “amateur” requirement does not apply either to the conductors or to any instrumentalists required by the programme.

The competition is divided into the following categories:

1 - CHRISTIAN PLAINCHANT

*(Competition and Festival Competition)*

2 - POLYPHONY

*(Competition and Festival Competition)*

3 - POLYPHONY FOR CHILDREN’S VOICES

*(Competition)*

4 - SPECIAL COMPETITION

*(Special Prize)*

5 - INTERNATIONAL CHORAL FESTIVAL OF FOLKSONG

*(Public’s Prize)*

In addition to the above categories, the Competition will also award the “CITTÀ DI AREZZO” GRAND PRIZE

1 - CHRISTIAN PLAINCHANT

Ensembles of no more than 12 and no fewer than 6 performers

The category requires the performance of a repertory drawn from the following traditions:

A - Gregorian chant (*Graduale Triplex*)

B - The Old Roman and Beneventan tradition

C - The Ambrosian tradition

D - The tradition of the Hispanic area

E - The Gallican tradition

F - The Eastern European tradition

G - Oral traditions of polyphonic expansion

*Competition: preliminary round*

Each ensemble must present a programme that consists of:

a) one piece from tradition A

b) at least two pieces chosen from one or more of traditions B, C, D, E, F, G.

Overall duration of the performance: about 10 minutes.

After the preliminary round has been completed, the jury will select the ensembles to be admitted to the final round and/or the Festival Competition.

*Competition: final round*

Each ensemble admitted to the final round must present a different programme from that of the preliminary round. It must consist of:

a) at least two pieces chosen from one or more of the traditions B, C, D, E, F, G.

Overall duration of the performance: about 12 minutes.

*Festival Competition*

Each ensemble admitted to the Festival Competition must perform pieces from the period or traditions for which it has been chosen.

The jury's decision to admit a choir to the Festival Competition is made independently of admission (or otherwise) to the final round. It will take into account the ensemble's results even in only one of the traditions presented.

The programme must have a duration of about 15 minutes.

## 2 - POLYPHONY

Mixed and equal-voice choirs and vocal ensembles of no more than 40 and no fewer than 4 performers.

The category requires the performance of a repertory from the following historical periods:

A - Modal and mensural polyphony until 1450

B - *A cappella* polyphony from 1450 to 1600 for four to eight voices

C - Polyphony from 1600 to 1750, either *a cappella* or with continuo

D - Classical-Romantic polyphony with or without instruments

E - Polyphony from Impressionism to the present day, with or without instruments.

The mixed-voice ensembles must present repertories for four or more voices.

The equal-voice ensembles (male and female) must present repertoires for three or more voices.

The ensembles performing pieces from period A may present repertoires for two or more voices.

*Competition: preliminary round*

Each ensemble must present a programme that consists of:

a) one of the following pieces from historical period B:

*Responsori di T.L. DE VICTORIA*

Mixed choirs	<i>Amicus meus</i>
	<i>Caligaverunt oculi mei</i>
Female choirs	<i>Una hora</i>
	<i>Jesum tradidit impius</i>
Male choirs	<i>Tenebrae factae sunt</i>
	<i>Aestimatus sum</i>

b) pieces from at least three historical periods, chosen from A, B, C, D and E  
Overall duration of the performance: about 15 minutes.

After the preliminary round has been completed, the jury will select the ensembles to be admitted to the final round and/or the Festival Competition. The jury's decision to admit a choir to the Festival Competition is made independently of admission (or otherwise) to the final round. It will take into account the choir's results even in only one of the historical periods presented.

*Competition: final round*

Each ensemble admitted to the final round must present a different programme from that of the preliminary round. The programme must consist of pieces chosen from at least three of the above historical periods, with an overall duration of about 20 minutes.

*Festival Competition*

Each ensemble admitted to the Festival Competition must perform pieces from the historical period or periods for which it has been selected. The programme must have a duration of about 20 minutes.

### 3 - POLYPHONY FOR CHILDREN'S VOICES

Children's choirs of both sexes and of not more than 40 performers, whose members were born no earlier than 1987.

### *Single round*

Each ensemble must present a programme that consists of:

- a) one piece chosen from the repertory of the 16th and 17th centuries
- b) other pieces of any period or school and/or elaborations of folk songs, for two or more voices, with or without instruments.

Overall duration of the performance: about 15 minutes.

## 4 - SPECIAL COMPETITION

The competition is open to all the mixed choirs and ensembles enrolled in at least one of Categories 1 and 2 of the competition.

Each choir or ensemble must perform the following second prize-winning composition from the 28th “Guido d’Arezzo” International Composition Competition 2001:

- LUCA ANTIGNANI (1976): *Die Worte des Engels* for 16 solo voices and 2 children voices *ad libitum*, second-prize winner

## 5 - INTERNATIONAL CHORAL FESTIVAL OF FOLKSONG

The competition is open to all the choirs enrolled in at least one of Categories 1, 2, 3 and 4 of the competition.

Each ensemble must present their folksongs in their original expressions and/or in polyphonic expansions, provided that the arrangements are part of the folk tradition and do not belong to the domain of artistic production.

Where possible, choirs are recommended to use typical instruments and rhythmic movements that express the authentic tradition of their region.

In their applications the choirs must propose at least 4 pieces (indicating the duration of each), and must include the respective scores and original texts, accompanied by translations into Italian or English.

Each piece presented must be accompanied by a descriptive note. In the case of polyphonic expansions that respect folk customs and traditions, the original themes must also be clearly indicated.

The artistic committee will select the pieces to be performed and will inform the choirs of its decision.

A single prize will be awarded to the choir that wins the greatest favour with the public. There will be no other placings.

*The choirs will be expected to perform in the traditional costumes of their native countries.*

## “CITTÀ DI AREZZO” GRAND PRIZE

In compliance with the regulations of the European Grand Prize for Choral Singing, choral ensembles of fewer than 12 members may not participate in the “Città di Arezzo” Grand Prize.

Participation in the competition for the “Città di Arezzo” Grand Prize is *obligatory*

- for the choir winning first prize in the *Polyphony* category
- for the choir winning first prize in the *Polyphony for children's voices* category
- for the choirs winning the special prizes awarded in the Festival Competition associated with the *Polyphony* category.

Each ensemble, in accord with the artistic committee, must present a programme that is representative of the category or historical period in which it was the winner, preferably consisting of works not performed during the competition, with an overall duration of about 20 minutes.

The winner of the “Città di Arezzo” Grand Prize must participate in the European Grand Prize for Choral Singing year 2003.

### How to enter the competition

1 - Applications must be made on the special form included.

They must arrive by 28 February 2002, together with a receipt attesting payment of the registration fee of Lire 200,000 (Euro 103,29).

The registration fee is non-refundable.

Payment must be made to the “*Fondazione Guido d'Arezzo*” by one of the following methods:

- international money order
- bank draft
- bank transfer to account no. 1101675 at the Banca Popolare dell'Etruria e del Lazio, Corso Italia 179, Arezzo (sorting codes: 05390 - 14100)

The application and payments (to be specified as: “Registration fee for the International Polyphonic competition”) must be sent to the following address:

Fondazione “Guido d'Arezzo”  
Corso Italia, 102  
52100 AREZZO (Italia)

*An application for enrolment implies complete acceptance of all the rules of the competition.*

2 - Each choral group must include the following with the application:

- a) *receipt of payment* of the registration fee of Lire 200.000 (Euro 103,29);
- b) *list of names* of the choir's members, indicating the profession of each; the children's choirs must also indicate the date of birth and sex of each member.
- c) This list must be signed by the choir's president or conductor, who will thus be responsible for the information given.
- d) a *curriculum vitae* of the choir and conductor (three copies), indicating (where applicable) their participation and achievements at other competitions;
- e) a colour *photograph* of the choir and conductor;
- f) a copy (preferably printed or in manuscript) of the *scores of each piece* chosen for the competitions and for the International Choral Festival of Folk-song;
- g) *translations* into Italian or English of the texts of each piece of the choir's choice; songs in Italian dialects must also be translated. No translation is required for texts in Latin;
- h) a recent *recording* on tape or CD containing performances relevant to the categories in which the choir wishes to participate (videos not accepted);
- i) a detailed *list* of the works recorded.

3 - Each choir must clearly indicate in its application what pieces it intends to perform.

For each piece the following data must be supplied:

- a) name, surname, place and date of birth (and where applicable, death) of the composer and/or transcriber;
- b) translation into Italian or English of the title, including those in Italian dialect (no translation is required for texts in Latin);
- c) duration;
- d) publisher.

The unpublished scores of the compulsory pieces may be obtained from the *Fondazione "Guido d'Arezzo"*.

The artistic committee reserves the right to ask the choir to replace any of the pieces it proposes.

4 - Choirs will learn whether they have been admitted or excluded within 40 days of the deadline for enrolment.

5 - Within 30 days of the notification of acceptance, each choir admitted to the competition must send *nine scores* of each of the pieces selected for the competition. Non-compliance will lead to exclusion from the competition.

In the case of the International Choral Festival of Folksong, it is sufficient to send *three scores* of the selected pieces.

The scores will not be returned and will remain among the records of the competition.

6 - After the announcement of the results, the choral ensembles winning first prizes in the *Polyphony* and *Polyphony for children's voices* categories, together with the winners of the special prizes of the respective Festival Competitions, must present to the artistic committee the scores of the pieces they wish to perform in the final competition for the "Città di Arezzo" Grand Prize.

7 - The organisation declines all responsibility for the reproduction of scores covered by international copyright.

For all information contact:  
Segreteria del Concorso  
c/o Fondazione "Guido d'Arezzo"  
Corso Italia, 102  
52100 AREZZO (Italy).  
Tel. +39/0575/356 203 or: 23 835  
Fax. +39/0575/324 735  
e-mail: [fondguid@nots.it](mailto:fondguid@nots.it)  
web site: [www.polifonico.org](http://www.polifonico.org)

## Regulations

### *The Competition*

*Art. 1* - The choirs must participate in at least two of the five categories listed in the competition announcement.

This requirement does not apply to the choirs enrolled in the *Christian plainchant* category and *Polyphony for Children's Voices* category.

*Art. 2* - Categories 1 and 2 include a preliminary round, during which juries will select the choirs allowed to participate in the final round for first, second and third prizes and/or in the Festival Competition for the special prizes.

*Art. 3* - The Festival Competition will feature the choirs that distinguish themselves in the performance of one or more pieces from the "European traditions" or "historical periods" indicated in Categories 1 and 2.

Admission to the Festival Competition is decided independently of the out-

come of the preliminary rounds.

*Art. 4* - The Festival Competition associated with Category 1 (*Christian Plainchant*) will feature pieces from the European traditions indicated by letters A, B, C, D, E, F and G. One special prize will be awarded.

*Art. 5* - The Festival Competition associated with Category 2 (*Polyphony*) will feature pieces from the historical periods indicated by letters A, B, C, D and E. Five special prizes will be awarded, one for each historical period.

*Art. 6* - The competition of Category 3 (*Polyphony for Children's Voices*) has no preliminary round. It consists of a single round and will award a first, second and third prize.

*Art. 7* - In Categories 1, 2 and 3 the jury may also evaluate the performing difficulties and aesthetic qualities of the repertoires chosen.

*Art. 8* - Category 4 (*Special competition*) is open to all the mixed choral ensembles enrolled in the Competition. It requires the performance of the second prize-winning piece of the 28th "Guido d'Arezzo" International Composition Competition 2001. One special prize will be awarded.

*Art. 9* - Category 5 (*International Choral Festival of Folksong*) is open to all the choirs enrolled in the competition. It requires the performance of songs from the folk tradition in their original form, accompanied by characteristic instruments if desired, and/or in polyphonic expansions consonant with the folk tradition. The choirs are also expected to include an effective use of choreographic and costume elements – both to recreate a sense of festivity and genuinely traditional spectacle and to make an impact on the public which will be judging the competition and awarding the special prize.

*Art. 10* - The participation of instruments (if required) will also be assessed by the jury. Any instrumentalists (who may be professionals) must come with the choir. The Organisation will provide a piano, organ and harpsichord.

*Art. 11* - If there should be an insufficient number of choirs admitted to any one of the categories or competitions advertised, the artistic committee may decide to suppress it, while reserving the choir's right to participate in the other category or categories to which it has been admitted.

*Art. 12* - The members of the children's choirs must come to the competition equipped with a document of identification (including a photograph) issued

by a competent authority. This document must be shown to the designated officer before appearing on stage.

*Art. 13* - The individual members of any given choir, or sections of the same, may not participate in the competition with other choirs of different name, nor be substituted during the various competitions.

*Art. 14* – The same choir may appear even with different conductors in the different formations required by the programme.

*Art. 15* - To adapt its forces to the different characters of the works performed, the choirs may use different formations, provided that the number of singers is never below the minimum required for participation in that category.

*Art. 16* - All the competitions will be judged by an international jury composed of experts, the majority of whom are non-Italian (see below, Art. 21 and 22).

*Art. 17* - All the competition events are open to the public.

*Art. 18* - Choral concerts may be organised during the period of the competition in the province of Arezzo and in the region of Tuscany. The choirs admitted to the competition will be expected to participate. The calendar of these events will be drawn up in such a way as to be compatible with the requirements of the competition. The programmes will be established in due course.

*Art. 19* - The presence in Arezzo of the choirs and their participation in the events are regulated as follows:

- a) During their stay in Arezzo, the choirs will be offered meals and accommodation (two main meals, without breakfast). The children's choirs will also be given breakfast.
- b) Meals and accommodation will be offered from dinner of the day before the choir's first performance until the morning after its last performance (competition or concert).
- c) The choirs must bear the travelling expenses to and from Arezzo, as well as those of transportation to and from the places of accommodation and the events.
- d) Any choir not arriving in time for the competition will be excluded for the following two years.
- e) For organisational reasons, during the period of the competition the choirs may neither take part in other events nor leave Arezzo without prior autho-

risation.

*Art. 20* - The *Fondazione "Guido d'Arezzo"* reserves all recording and broadcasting rights in Italy and abroad for the music performed during the competitions, during the Festival and at the concerts, without any obligation to remunerate the participating ensembles.

The best performances will be included on a compact disc made by the *Fondazione* for documentary purposes.

### *The Jury*

*Art. 21* - The juries, one for the *Christian Plainchant* competition (and associated Festival Competition) and another for the *Polyphony* competitions (and associated Festival Competition), will be made up of well-known personalities of the international music world.

The juries nominate their president, who is elected from among their number.

*Art. 22* - For each competition the jury will be made up of no fewer than seven members with the right to vote. The majority will be non-Italian, and of these no more than two will be citizens of the same nation [in compliance with Italian government circular no. 10 of 5 December 1994 - published in the Italian Official Gazette, no. 16, 20 January 1995].

*Art. 23* - At the end of each round, judgement is expressed as a numerical score resulting from the average of the various scores given by the individual judges, excluding the highest and the lowest.

The results will be posted on a special notice board at the end of each round [in compliance with the government circular; see above, Art. 22].

*Art. 24* - The jury must make its judgement at the end of every performance. In its analytical assessment the following factors are considered:

a) *technical quality*;

b) *quality of interpretation*.

In assessing the whole performance each judge will give a score (in hundredths) for each of the above two factors. The judges must also express an analytical judgement for each piece, by completing their voting cards and drawing up a short overall judgement.

*Art. 25* - The results of the various competitions will be determined from the scores attained by each ensemble. The scores will be expressed in two-hundredths, after averaging the combined scores of each judge for the two factors

of assessment (see art. 24).

The jury reserves the faculty not to assign prizes to choral ensembles that fail to reach the following scores:

180/200 for first prizes;

160/200 for second prizes;

140/200 for third prizes.

*Art. 26* – The minutes of all the jury's operations are recorded by a secretary appointed by the artistic committee of the *Fondazione*.

*Art. 27* - The numerical scores obtained are subjected to the verification and approval of the jury at the end of the procedures of each competition.

*Art. 28* - Changes in the composition of the jury in the course of each competition may be due only to force majeure. In that case a member of the artistic committee may also be called in to complete the jury.

*Art. 29* - The decisions of the jury are final.

*Art. 30* - The jury will hold a meeting before the competitions, with the aim of harmonising the criteria for assessing the parameters of judgement.

### *General rules*

*Art. 31* - the *Fondazione* reserves the right, in conditions of force majeure, to make any changes to the official competition announcement and to the regulations.

*Art. 32* - Complaints must be presented immediately, and in writing, to the President's office of the *Fondazione*, which will examine them with the assistance of its competent organs.

*Art. 33* - Specific complaints regarding the competition announcement and the regulations must refer to the original Italian text.

*Art. 34* - The competent court for any legal dispute is that of Arezzo.

## Prizes

(the figures are inclusive of taxes)

### “CITTÀ DI AREZZO” GRAND PRIZE

Lire 5,000,000 (Euro 2582,28) and the “Guido d’Arezzo”, a bronze sculpture by Venturino Venturi.

The right to participate in the “European Grand Prize for Choral Singing” of the year 2003.

### CHRISTIAN PLAINCHANT CATEGORY

First prize of Lire 4,000,000 (Euro 2065,83)

Second prize of Lire 2,000,000 (Euro 1032,91)

Third prize of Lire 1,000,000 (Euro 516,46)

Special prize of the *Festival Competition* associated with the “Christian Plainchant” category:

Lire 2,500,000 (Euro 1291,14)

### POLYPHONY CATEGORY

First prize of Lire 4,000,000 (Euro 2065,83)

Second prize of Lire 2,000,000 (Euro 1032,91)

Third prize of Lire 1,000,000 (Euro 516,46)

Special prizes of the *Festival Competition* associated with the “Polyphony” category:

Section A: Lire 2,500,000 (Euro 1291,14)

Section B: Lire 2,500,000 (Euro 1291,14)

Section C: Lire 2,500,000 (Euro 1291,14)

Section D: Lire 2,500,000 (Euro 1291,14)

Section E: Lire 2,500,000 (Euro 1291,14)

### POLYPHONY FOR CHILDREN’S VOICES CATEGORY

First prize of Lire 4,000,000 (Euro 2065,83)

Second prize of Lire 2,000,000 (Euro 1032,91)

Third prize of Lire 1,000,000 (Euro 516,46)

### SPECIAL COMPETITION

Special prize of Lire 2,000,000 (Euro 1032,91) for the performance of the composition winning second prize at the 28th “Guido d’Arezzo” International Composition Competition 2001.

### INTERNATIONAL CHORAL FESTIVAL OF FOLKSONG

Special prize of Lire 1,000,000 (Euro 516,46) awarded by the public.

XXIX Concorso Internazionale di Composizione  
“Guido d’Arezzo”  
2002

*Il Concorso si svolge sotto l’egida e con la determinante sovvenzione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.*

*Bando e regolamento del concorso*

La Fondazione “Guido d’Arezzo” bandisce per l’anno 2002 il XXIX CONCORSO INTERNAZIONALE DI COMPOSIZIONE “GUIDO D’AREZZO”.

Gli autori dovranno presentare composizioni corali per

- *Coro “a cappella”* (coro misto, maschile, femminile, complesso solistico in qualsiasi formazione, fino a un massimo di 16 voci);
- *Coro e strumenti* (coro come sopra e strumenti a scelta, da uno fino ad un massimo di quattro esecutori).

1 - Le composizioni dovranno avere una durata non superiore a 10 minuti primi e non inferiore a 3 e dovranno essere inedite e mai eseguite.

2 - A ciascuna partitura dovrà essere allegata copia del testo letterario originale e la relativa traduzione in lingua italiana o inglese. Non è richiesta la traduzione per i brani con testo Latino.

3 - Il concorso è dotato di premi (Al lordo di imposte e tasse) per un totale di Lit. 15.000.000 (quindici milioni, Euro 7746,85):

Primo premio, unico e indivisibile, di Lit. 10.000.000 (dieci milioni), Euro 5164,57;

Secondo premio, unico e indivisibile, di Lit. 5.000.000 (cinque milioni), Euro 2582,28.

I premi, a giudizio insindacabile della Giuria, potranno non essere assegnati. *Le composizioni vincitrici saranno assunte come brani d’obbligo nella Competizione straordinaria del 51° Concorso Polifonico Internazionale “Guido d’Arezzo” del 2003.*

4 - Ciascuna partitura - in dieci esemplari - dovrà pervenire alla Fondazione “Guido d’Arezzo”, entro e non oltre il *15 marzo 2002*, a mezzo raccomandata, unitamente all’attestazione dell’avvenuto pagamento della tassa d’iscrizione di Lit. 150.000 (Euro 77,47).

La tassa d’iscrizione non è restituibile.

Il versamento dell’importo, intestato alla Fondazione “Guido d’Arezzo”,

dovrà essere effettuato utilizzando una delle seguenti modalità di pagamento:

- vaglia postale
- assegno internazionale
- bonifico bancario sul c/c n. 1101675 presso la Banca Popolare dell'Etruria e del Lazio, sede centrale Corso Italia 179, Arezzo (coordinate bancarie: ABI 05390 - CAB 14100).

Partiture e versamenti (con la causale: "Tassa per il Concorso Internazionale di Composizione") dovranno essere inviati alla

Fondazione "Guido d'Arezzo"  
Corso Italia, 102  
52100 AREZZO (Italia)

Ai fini del mantenimento dell'anonimato di cui all'art. 5, il versamento della tassa dovrà essere effettuato indicando il solo motto della composizione e il relativo attestato di versamento *non dovrà* essere inserito nella busta sigillata.

5 - Ciascuna partitura dovrà essere anonima e contraddistinta da un breve motto di riconoscimento, da riportare su busta sigillata, recante all'interno l'indicazione delle generalità e l'indirizzo del compositore (cognome, nome, luogo e data di nascita, domicilio, residenza, nazionalità, recapito telefonico, fax, e-mail) e una dichiarazione, a firma del compositore stesso, attestante che il lavoro non è stato né pubblicato né eseguito.

L'eventuale non rispondenza al vero della predetta attestazione avrà per effetto la non assegnazione del premio.

Sulla partitura dovrà essere indicata anche la durata della composizione stessa.

6 - Le composizioni saranno valutate da una Giuria composta da note personalità del mondo musicale internazionale, in numero non inferiore a sette, in maggioranza stranieri.

La Giuria nomina il presidente eleggendolo fra i propri componenti.

7 - Il giudizio della Giuria è inappellabile e definitivo.

8 - I risultati del Concorso verranno resi noti, salvo impedimenti di forza maggiore, entro il 30 giugno 2002.

9 - La Fondazione si riserva il diritto di pubblicazione, anche discografica, delle composizioni vincitrici e di quelle eventualmente segnalate dalla Giuria.

10 - Otto dei dieci esemplari delle partiture presentate saranno restituiti, a Concorso espletato, agli autori che ne faranno richiesta entro il 31 dicembre 2002.

11 - Per quanto non espressamente previsto dal presente bando di Concorso, valgono le disposizioni del Codice Civile e delle leggi speciali in materia. Specifici reclami dovranno far riferimento al testo in lingua italiana.

12 - Per qualsiasi controversia è competente il Foro di Arezzo.

Per ulteriori informazioni rivolgersi a:  
Segreteria del Concorso  
c/o Fondazione "Guido d'Arezzo"  
Corso Italia, 102  
52100 AREZZO (Italia)  
Tel. +39/0575/356 203 oppure 23 835  
Fax. +39/0575/324 735  
e-mail: [fondguid@nots.it](mailto:fondguid@nots.it)  
sito internet: [www.polifonico.org](http://www.polifonico.org)



29th International Composition Contest  
“Guido d’Arezzo”  
2002

*The Contest takes place under the auspices and with the determinant financial support of the Ministry for the Arts*

Contest announcement and regulations

The “Guido d’Arezzo” Foundation announces for the year 2002 the XXIX INTERNATIONAL COMPOSITION CONTEST “Guido d’Arezzo”.

Each composer should send choral compositions which may be written for:

- *Choir “a cappella”* (mixed, male, female, or vocal ensemble up to a maximum of 16 voices);

or:

- *Choir with instruments* (choir as above, and free-chosen instruments from one, up to a maximum of four instrumentalists by choice).

1 - Compositions must be unpublished and never performed; their length must not exceed 10’ and last less than 3’.

2 - A copy of the original literary text must be enclosed with each score; translation into Italian or English language is required. No translation is required for Latin texts.

3 - The Contest is endowed with prizes (The figures are inclusive of taxes) for total Lit. 15,000,000 (fifteen million, Euro 7746,85):

First prize (a unique prize that cannot be shared): Lit. 10,000,000 (ten million), Euro 5164,57;

Second prize (a unique prize that cannot be shared): Lit. 5,000,000 (five million), Euro 2582,28;

Prizes may not be awarded in unappealable opinion of the Jury.

*The winning compositions will be indicated as compulsory pieces in the special competition of the 51st International Polyphonic Contest “Guido d’Arezzo”2003.*

4 - The scores of each the work - ten copies - must be received by the Fondazione “Guido d’Arezzo” - Concorso Internazionale di Composizione - Corso Italia, 102 - 52100 AREZZO (Italy), by registered mail, within and not later than *March 15, 2002*, together with the application fee of Lit. 150,000 (Euro 77,47), that cannot be returned.

Payment must be made to the *Fondazione "Guido d'Arezzo"* by one of the following methods:

- international money order
- bank draft
- bank transfer to account no. 1101675 at the Banca Popolare dell'Etruria e del Lazio, Corso Italia, 179, Arezzo (Sorting codes: 05390 - 14100)

The scores and payments (to be specified as: "Registration fee for the International Composition Competition") must be sent to the following address:

Fondazione "Guido d'Arezzo"  
Corso Italia, 102  
52100 AREZZO (Italia)

In order to remain anonymous (see art. n. 5), the tax must be paid indicating the only "motto" of the composition, and the receipt of payment *must not* be enclosed in the sealed envelope.

5 - Each score must be anonymous and marked only by a distinguishing short motto or phrase, which must also be copied on the outside of a sealed envelope containing within the indication of personal identity and address of the composer (surname, first name, place and date of birth, domicile, residence, nationality, telephone number, eventual fax number, e-mail) and a statement signed by the composer himself to testify that the work has never been published or performed. If the above mentioned declaration does not conform to truth, the prize will not be awarded.

Duration of the composition itself must be specified on each score.

6 - Compositions will be judged by an international Jury composed of well-known musicians (no less than seven, the majority non Italian).

The Jury will elect its president among its own members.

7 - The decision of the Jury is final and irrevocable.

8 - Contest results will be announced - barring circumstances beyond the Organization's control - within June 30, 2002.

9 - The Foundation reserves publication rights, even for recording, of winning compositions and of those eventually mentioned by the Jury.

10 - Eight of the ten copies of scores presented will be sent back at the close

of the Contest to those composers who will ask for them back within December 31st, 2002.

11 - Any questions not expressly provided for by the present Contest announcement will be covered by Civil Code provisions and any applicable special laws.

Specific complaints must refer to the original Italian text.

12 - For any dispute the only place of jurisdiction is Arezzo Law Court.

For further information contact:  
Contest Secretariat  
c/o Fondazione "Guido d'Arezzo"  
Corso Italia, 102  
52100 AREZZO (Italy)  
Tel. ++39/0575/356 203 or 23 835  
Fax ++39/0575/324 735  
e-mail: [fondguid@nots.it](mailto:fondguid@nots.it)  
web site: [www.polifonico.org](http://www.polifonico.org)



XIX Concorso Polifonico Nazionale  
“Guido d’Arezzo”  
2002

Arezzo, 19 Agosto 2002

Bando, regolamento e premi

La Fondazione “Guido d’Arezzo” bandisce *il* XIX Concorso Polifonico Nazionale “Guido d’Arezzo”.

Il Concorso avrà luogo in Arezzo il 19 agosto 2002 ed è riservato a complessi corali italiani non professionisti (tale specificazione non riguarda i direttori).

Il Concorso è articolato in una sola categoria comprendente cinque periodi storici a cui si dovrà far riferimento per la scelta del repertorio.

Le varie formazioni vocali possibili sono di conseguenza determinate dalla scelta del periodo storico.

#### CATEGORIA POLIFONIA

Cori misti, maschili, femminili e gruppi vocali di non oltre 40 esecutori e non meno di 4.

La categoria prevede l’esecuzione di un repertorio riferito ai seguenti periodi storici:

A - Polifonia modale o mensurale fino al 1450

B - Polifonia a cappella dal 1450 al 1600 *da 4 a 8 voci*

C - Polifonia a cappella o con basso continuo dal 1600 al 1750

D - Polifonia classico-romantica con o senza strumenti

E - Polifonia dall’impressionismo ai giorni nostri con o senza strumenti

Le formazioni a voci miste dovranno presentare repertori a 4 o più voci.

Le formazioni a voci pari (maschili e femminili) dovranno presentare repertori a 3 o più voci.

I gruppi che eseguiranno brani del periodo A, potranno presentare repertori a 2 o più voci.

#### *Prova unica*

Ogni gruppo dovrà presentare un programma come segue:

a) un brano appartenente al periodo storico B

b) brani a scelta appartenenti ad almeno tre periodi storici scelti tra A, B, C, D, E.

Durata complessiva di circa 15 minuti.

## Premi

(al lordo di imposte e tasse)

### CATEGORIA POLIFONIA

Primo di Lit. 2.000.000 (Euro 1032,91)

Secondo di Lit. 1.000.000 (Euro 516,46)

Terzo di Lit. 500.000 (Euro 258,23)

Lit. 1.000.000 (Euro 516,46) in buoni acquisto per materiale musicale, offerto dalla Federazione Nazionale Italiana delle Associazioni Regionali Corali (Fe.N.I.A.R.Co.) al complesso ritenuto dalla Giuria meritevole di menzione specifica.

Diplomi ed eventuali targhe saranno consegnati ai cori vincitori.

Diplomi di partecipazione saranno consegnati a tutti i gruppi corali intervenuti.

### Modalità d'iscrizione al Concorso

1 - Le domande d'iscrizione dovranno essere redatte sull'apposito modulo allegato.

Esse dovranno pervenire *entro il 28 febbraio 2002* unitamente all'attestazione dell'avvenuto pagamento della tassa d'iscrizione di Lit. 150.000 (Euro 77,47).

La tassa d'iscrizione non è restituibile.

Il versamento dell'importo, intestato alla Fondazione "Guido d'Arezzo", dovrà essere effettuato utilizzando una delle seguenti modalità di pagamento:

- vaglia postale

- assegno

- bonifico bancario sul c/c n. 1101675 presso la Banca Popolare dell'Etruria e del Lazio, sede centrale Corso Italia 179, Arezzo (coordinate bancarie: ABI 05390 - CAB 14100)

Domande e versamenti (con la causale: "Tassa per il Concorso Polifonico

Nazionale”) dovranno essere inviati alla  
Fondazione “Guido d’Arezzo”  
Corso Italia, 102  
52100 AREZZO

*La domanda d’iscrizione comporta la piena accettazione di tutte le norme del Concorso.*

2 - Ogni gruppo corale dovrà allegare alla domanda la seguente documentazione:

- a) *ricevuta di versamento* della tassa d’iscrizione di Lit. 150.000 (Euro 77,47);
- b) *elenco nominativo* dei componenti con indicazione della professione da ciascuno esercitata;
- c) detto elenco dovrà essere sottoscritto dal Presidente o dal Direttore del coro che si renderà così responsabile delle informazioni fornite;
- d) *curriculum* del coro e del direttore in triplice copia, con l’indicazione di eventuale partecipazione ad altri concorsi e relativa classificazione;
- e) *foto* a colori del coro e del direttore;
- f) un esemplare, possibilmente a stampa ovvero in copia calligrafica, delle *partiture di ciascun brano* scelto per la competizione;
- g) *traduzione* in lingua italiana dei testi letterari di ciascun brano di libera scelta, compresi quelli in dialetto italiano. Non è richiesta la traduzione per i brani con testo latino;
- h) *registrazione* recente su nastro magnetico o su CD di repertorio polifonico (non si accettano videocassette);
- i) *elenco* dettagliato delle composizioni registrate.

3 - Ciascun coro dovrà indicare nella domanda d’iscrizione i brani che intende eseguire.

Per ciascun brano dovranno essere forniti i seguenti dati:

- a) nome, cognome, luogo e data di nascita ed eventualmente di morte dell’autore e/o trascrittore;
- b) traduzione in lingua italiana del titolo, compresi quelli in dialetto italiano (non è richiesta la traduzione per i testi in latino);
- c) durata;
- d) casa editrice.

Le partiture inedite dei brani d’obbligo possono essere richieste alla Fondazione “Guido d’Arezzo”.

*La Commissione artistica si riserva la facoltà di chiedere la sostituzione dei brani di libera scelta proposti.*

4 - L’ammissione o l’esclusione sarà comunicata ai cori entro 40 giorni dalla scadenza del termine per l’iscrizione.

5 - Ciascun coro ammesso al concorso dovrà inviare nel termine di 30 giorni dalla comunicazione dell'ammissione, pena l'esclusione dal concorso, *sette partiture* di ciascuna delle composizioni prescelte ai fini del concorso. Le partiture non saranno restituite e rimarranno agli atti del concorso.

6 - L'organizzazione declina ogni responsabilità per eventuali riproduzioni di partiture coperte da copyright internazionale.

Per qualsiasi informazione rivolgersi alla  
Segreteria del Concorso  
c/o Fondazione "Guido d'Arezzo"  
Corso Italia, 102  
52100 AREZZO  
Tel. 0575/356 203 oppure: 23 835  
Fax. 0575/324 735  
e-mail: [fondguid@nots.it](mailto:fondguid@nots.it)  
sito internet [www.polifonico.org](http://www.polifonico.org)

## Regolamento del Concorso

### *Concorso*

*Art. 1* - La Competizione si svolge in un' unica fase.

*Art. 2* - La scelta del repertorio, sia in ordine alla difficoltà esecutiva che al livello estetico che rappresenta, potrà essere oggetto di valutazione da parte della Giuria.

*Art. 3* - L'eventuale partecipazione strumentale alle esecuzioni che lo richiedano sarà oggetto di giudizio da parte della Giuria. Gli strumentisti impiegati, anche professionisti, giungeranno al seguito del coro. Il pianoforte, l'organo e il clavicembalo saranno messi a disposizione dall'Organizzazione.

*Art. 4* - Qualora non vi sia un congruo numero di cori ammessi alla competizione, la Commissione artistica potrà valutarne la soppressione.

*Art. 5* - I componenti di ciascun coro, o sezione di esso, non potranno partecipare al concorso con altri complessi corali di diversa denominazione, né essere sostituiti durante le varie competizioni.

*Art. 6* - Uno stesso complesso corale potrà presentare le diverse formazioni

richieste dal programma, anche con direttori diversi.

*Art. 7* - Nell'ambito dell'organico del coro sono consentite formazioni variate in rapporto al carattere delle composizioni, purché non si scenda al di sotto del numero minimo di componenti richiesto per la partecipazione alla Categoria.

*Art. 8* - Tutte le competizioni saranno sottoposte al giudizio di una Giuria composta da esperti (v. successivi Art.12 e 13).

*Art. 9* - Tutte le manifestazioni del Concorso saranno aperte al pubblico.

*Art. 10* - La presenza in Arezzo dei cori e la loro partecipazione alle manifestazioni è regolata come segue:

- a) Durante il soggiorno in Arezzo, i complessi corali godranno dell'alloggio e del vitto (i due pasti principali, senza prima colazione).
- b) I cori saranno ospitati a partire dalla cena del giorno precedente alla prima prestazione, fino alla mattina seguente all'ultima prestazione (competizione o concerto).
- c) I viaggi di andata e ritorno sono a carico dei complessi stessi, così come restano a carico dei partecipanti le eventuali ulteriori spese di trasporto per raggiungere l'alloggio e per i luoghi della manifestazione.
- d) Il mancato arrivo del coro al momento del concorso prevede l'esclusione del medesimo per i due anni successivi.
- e) Per motivi di organizzazione, durante il periodo del concorso i complessi corali non potranno partecipare ad altre manifestazioni, né allontanarsi da Arezzo, senza preventiva autorizzazione.

*Art. 11* - La Fondazione "Guido d'Arezzo" si riserva ogni diritto di registrazione anche ai fini radiofonici, televisivi, discografici e di diffusione in Italia e all'estero delle musiche eseguite durante la competizione, senza alcun compenso ai complessi.

### *Giuria*

*Art. 12* - La Giuria è composta da note personalità del mondo musicale. La Giuria nomina il Presidente, eleggendolo fra i propri componenti.

*Art. 13* - La Giuria è composta da un numero di membri con diritto di voto non inferiore a cinque. (cfr. Presidenza del Consiglio dei Ministri, circ. n. 10 del 5 dicembre 1994 - G.U. n. 16 del 20 gennaio 1995).

*Art. 14* - Il giudizio è espresso al termine di ogni prova in punteggio aritmetico quale risulta dalla media dei voti formulati dai singoli giurati, escludendo il voto più alto e quello più basso.

I giudizi sono resi pubblici mediante affissione ad apposito albo al termine di ciascuna prova (cfr. circolare citata all'Art. 13).

*Art. 15* - La Giuria deve formulare il proprio giudizio alla fine di ogni esecuzione.

Nella valutazione analitica vengono tenuti presenti i seguenti elementi:

a) *qualità tecnica*;

b) *qualità interpretativa*.

Ogni singolo giurato assegna per l'intera esecuzione il punteggio espresso in centesimi in relazione ad ognuno dei fattori valutativi di cui alle lettere precedenti a) e b). Deve altresì redigere un giudizio sintetico globale.

*Art. 16* - Le graduatorie delle competizioni sono determinate dal computo del punteggio conseguito da ciascun gruppo, risultando pertanto in duecentesimi per la somma dei voti (medie in centesimi) assegnati da ciascun giurato in relazione ai due parametri valutativi di cui all' art. 15 .

La Giuria ha facoltà di non assegnare i premi ai complessi corali che non abbiano ottenuto complessivamente almeno il punteggio di

180/200 per il primo premio;

160/200 per il secondo premio;

140/200 per il terzo premio.

*Art. 17* - Tutte le operazioni della Giuria sono verbalizzate da un Segretario, nominato dalla Commissione artistica della Fondazione.

*Art. 18* - La valutazione numerica ottenuta è sottoposta alla verifica e all'approvazione della Giuria al termine delle operazioni relative ad ogni competizione.

*Art. 19* - La composizione della Giuria può essere variata nel corso di ciascuna competizione solo per cause di forza maggiore.

In tal caso potrà essere integrata anche con un membro della Commissione artistica.

*Art. 20* - Il giudizio della Giuria è inappellabile e definitivo.

*Art. 21* - La Giuria terrà una riunione prima delle competizioni, al fine di uniformare i criteri di valutazione riferiti ai parametri di giudizio.

*Normativa generale*

*Art. 22* - La Fondazione “Guido d’Arezzo” si riserva di apportare al bando e al regolamento qualunque modifica che condizioni di forza maggiore dovessero imporre.

*Art. 22 bis* - Ogni eventuale reclamo dovrà essere presentato immediatamente e per iscritto alla Presidenza della Fondazione, che lo prenderà in esame avvalendosi dei propri organi competenti.

*Art. 23* - Per qualsiasi controversia è competente il Foro di Arezzo.



## **Fondazione Guido d'Arezzo**

### **Fondatori**

*Regione Toscana*

*Provincia di Arezzo*

*Comune di Arezzo*

*Amici della Musica di Arezzo*

### **Presidente**

Francesco Luisi

### **Sovrintendente**

Roberto Gabbiani

### **Consiglieri**

Sabrina Candi, *Provincia di Arezzo*

Massimo Conserva, *Comune di Arezzo*

Piero Fabiani, *Amici della Musica di Arezzo*

Silvio Gennai, *Amici della Musica di Arezzo*

Alfredo Grandini, *Comune di Arezzo*

Francesco Luisi, *Comune di Arezzo*

Carlo Alberto Neri, *Provincia di Arezzo*

Mario Rotta, *Regione Toscana*

### **Collegio dei Revisori**

Maria Pilar Mercanti (Presidente), *Regione Toscana*

Barbara Dini, *Comune di Arezzo*

Piero Ducci, *Provincia di Arezzo*

### **Commissione artistica**

Giulio Cattin

Francesco Luisi

Peter Neumann

Il Centro Studi Guidoniani è stato istituito dalla Fondazione Guido d'Arezzo su proposta della Giunta esecutiva del Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Millenario della nascita di Guido d'Arezzo, monaco pomposiano, nominato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Giunta esecutiva

Luigi Lucherini

*Sindaco di Arezzo, Presidente del Comitato Nazionale*

Enea Pandolfi

*Sindaco di Codigoro, Presidente della Giunta esecutiva*

Vincenzo Ceccarelli

*Presidente della Provincia di Arezzo*

Pier Giorgio Dall'Acqua

*Presidente della Provincia di Ferrara*

Elio Faralli

*Presidente di Banca Etruria*

Sergio Lenzi

*Presidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara*

Fabrizio Raffaelli

*Direttore dell'Azienda di Promozione Turistica di Arezzo*

Francesco Luisi

*Presidente della Fondazione Guido d'Arezzo*

Giorgio Leccioli

*Tesoriere*

**Centro Studi Guidoniani**

Francesco Luisi

*Responsabile scientifico*

## Norme per gli autori

La rivista «Polifonie» è dedicata allo studio della storia e della teoria della coralità in ogni epoca. Ciascun volume offre saggi, recensioni (libri, edizioni musicali, registrazioni discografiche e siti internet), nonché un notiziario sulle attività della Fondazione Guido d'Arezzo e sul mondo della coralità (festival, rassegne, bandi di concorso, premi, corsi, convegni, seminari, iniziative di ricerca, ecc.).

Ciascun testo è pubblicato in versione bilingue: in italiano (o nella lingua originale in cui è stato concepito) e in inglese.

La rivista è semestrale, viene distribuita gratuitamente ed è inoltre interamente consultabile sul sito internet della Fondazione Guido d'Arezzo.

Gli autori possono proporre articoli inviandoli preferibilmente all'indirizzo di posta elettronica [fondguid@nots.it](mailto:fondguid@nots.it).

Proposte di articoli (in copia dattiloscritta e in dischetto per il computer con chiara indicazione del programma utilizzato), nonché libri e dischi per recensione possono anche essere inviati per posta ordinaria alla Fondazione Guido d'Arezzo al seguente indirizzo:

Fondazione Guido d'Arezzo  
Redazione «Polifonie»  
corso Italia 102  
I-52100 AREZZO  
(Italia)

L'invio di un manoscritto per la pubblicazione sottintende che l'articolo sia inedito e non sia stato proposto ad altra rivista o ad altra sede editoriale.

Quando un articolo è stato approvato, l'autore ne riceve tempestiva comunicazione insieme a osservazioni e norme redazionali dettagliate sulla base delle quali egli dovrà predisporre la versione definitiva del testo.

È molto importante che gli autori tengano presente il problema della traduzione dei loro testi (in inglese o in altra lingua) e che quindi adottino uno stile semplice e piano.

### *Instructions for contributors*

*“Polifonie” is a journal devoted to study of the history and theory of choral music from all periods. Each volume contains articles, reviews (of books, musical editions, recordings, web sites) and news from both the Guido d’Arezzo Foundation as well as the world of choral music (festivals, music exhibitions, competition advertisements, awards, courses, congresses, meetings, research, etc.).*

*Each text is published in both Italian (or original language) and English.*

*Distribution of the journal is half-yearly and free of charge. Each volume will be available at the website of the Guido d’Arezzo Foundation.*

*Articles proposed for publication should be sent preferably to the e-mail address [fondguid@nots.it](mailto:fondguid@nots.it).*

*The articles (hard copy typescript and computer disk, providing details of the word-processing program used), books and recordings for review can also be mailed to the Guido d’Arezzo Foundation:*

Fondazione Guido d’Arezzo  
Redazione “Polifonie”  
corso Italia 102  
I-52100 AREZZO  
(Italy)

*Submission of a manuscript for publication will be taken to imply that it is unpublished and not being considered for publication elsewhere.*

*When an article has been accepted for publication, the author will receive detailed instructions on the editorial criteria to use when submitting the final version.*

*It is important that authors should consider the problem of translation (into English or otherwise) and therefore adopt a simple and plain style.*

INDICE DEL VOLUME I  
2001



**POLIFONIE**  
**I - 2001**

**Saggi / Articles**

IVANO CAVALLINI

- ‘Linguarum non est praestantior ulla latina’: le ‘Harmonie morales’ di Jakob Handl Gallus e il latino a Praga nel XVI secolo. . . . . Pag. 81
- ‘Linguarum non est praestantior ulla latina’: the ‘Harmonie morales’ of Jakob Handl Gallus and Latin in sixteenth-century Prague . . . . . ” 95

FRANCESCO FACCHIN

- Si cantas, male cantas: si legis, cantas. Primi sondaggi per una riflessione sull’educazione vocale . . . . . ” 7
- Si cantas, male cantas: si legis, cantas. First soundings towards a reflection on vocal education. . . . . ” 45

GABRIELE GIACOMELLI

- Un’inedita messa di Marco da Gagliano e le sue ‘sregolate bellezze’ . . . . . ” 105
- An unpublished mass by Marco da Gagliano and its ‘disordered beauties’ . . . . . ” 123

GUIDO MILANESE

- Alcuino, i grammatici e la trasmissione del repertorio gregoriano . . . . . ” 219
- Alcuin, the Latin Grammars, and the Transmission of Gregorian Repertoire . . . . . ” 237

**Interventi / Discussions**

RODOBALDO TIBALDI

- La musica sacra italiana del XVII secolo: riflessioni e considerazioni su alcune recenti edizioni moderne. . . . . Pag. 133  
*Italian sacred music of the 17th century: some reflections and thoughts about several recent modern editions* . . . . . ” 163

RODOBALDO TIBALDI

- Lo stile «osservato» nella Milano di fine Cinquecento: alcune osservazioni preliminari . . . . . ” 251  
*The 'stile osservato' in Milan in the late 16th century: some preliminary observations* . . . . . ” 277

**Libri, musica e siti internet / Books, music and web**

- I repertori vocali monodici e polifonici nelle riviste musicali e musicologiche. Rubrica d'informazione bibliografica a cura di Cecilia Luzzi. . . . . ” 191  
” 281  
*The monodic and polyphonic repertoires in the musical and musicological journals. A column of bibliographical information drawn up by Cecilia Luzzi* . . . . . ” 195  
” 283

**Notizie dalla Fondazione Guido d'Arezzo*****News from the Guido d'Arezzo Foundation***

- XLIX Concorso polifonico internazionale Guido d'Arezzo e XVIII Concorso polifonico nazionale Guido d'Arezzo (2001): programma delle manifestazioni . . . . . ” 207  
*49th Guido d'Arezzo International Polyphonic Competition and 18th National Polyphonic Competition Guido d'Arezzo (2001): programme of events* . . . . . ” 207

L Concorso polifonico internazionale Guido d'Arezzo (2002): bando regolamento .....	Pag. 289
<i>50th Guido d'Arezzo International Polyphonic Competition</i> (2002): <i>announcement, regulations</i> .....	" 305
XXIX Concorso Internazionale di Composizione Guido d'A- rezzo (2002) .....	" 317
<i>29th International Composition Contest Guido d'Arezzo</i> (2002) .....	" 321
XIX Concorso Polifonico Nazionale Guido d'Arezzo (2002) .	" 325
Indice del volume I, 2001 .....	" 337



# Journal of Choral Music

History and theory of choral music

ISSN 1593-8735