

Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. - Como
Istituto di Filologia e Storia dell'Università Cattolica di Brescia

13.

Barocco padano

1

Atti del IX Convegno internazionale
sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII

Brescia, 13-15 luglio 1999

a cura di
ALBERTO COLZANI - ANDREA LUPPI - MAURIZIO PADOAN

A.M.I.S. (Antiquae Musicae Italicae Studiosi)
Como 2002

Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. - Como

© 2002

A.M.I.S. - Via Leonardo da Vinci, 41 - 22100 Como
amis_como@gmx.de

Con regolare cadenza biennale i convegni organizzati dall'A.M.I.S. di Como costituiscono da un quindicennio un importante riferimento per gli studiosi e i cultori del Barocco musicale. A tale consueto ambito cronologico (il periodo tra primo Seicento e metà Settecento) e alla musica sacra in particolare (tema già affrontato nel primo convegno del 1985, limitatamente alla prima metà del sec. XVII) si collega questo volume di Atti, che raccoglie diciassette dei trentuno contributi esito delle relazioni presentate nei due Convegni internazionali svoltisi nel 1999, rispettivamente a Brescia (13-15 luglio) e a Como (16-18 luglio).

Duplici è stata pertanto l'occasione per la Società Italiana di Musicologia di patrocinare (per la prima volta in veste ufficiale) entrambi gli eventi, nell'ambito dei proficui rapporti instauratisi con l'A.M.I.S. e con i suoi referenti: occasione di ribadire la valenza di tematiche meritevoli di studio e di indagine musicologica (il repertorio liturgico coltivato in area lombardo-padana), di verificarne le connessioni con alcuni centri europei e ancora di valutarne in dettaglio una variegata gamma di espressioni stilistiche correlate alla tipologia di ambiente (le cappelle del Nord-Italia) e di genere (il sacro) e ai diversi esiti di produzione (nelle forme, negli organici, nella pratica esecutiva vocale e strumentale, nei compositori e negli interpreti).

Alla certezza di poter ritrovare nella futura programmazione dell'A.M.I.S. ulteriori stimoli alla ricerca si affianca la piena convinzione con cui la Società Italiana di Musicologia sarà lieta di rinnovare la propria diretta partecipazione alle iniziative coordinate dagli amici e colleghi Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, che ringrazio sentitamente per la disponibilità e per la puntuale aderenza ai criteri che guidano e rafforzano il comune impegno per la cultura musicologica.

PIERO GARGIULO
Società Italiana di Musicologia

CLAUDIO BERNARDI

Il teatro degli angeli.

La rappresentazione sacra barocca

IL TEATRO DEGLI ANGELI. LA RAPPRESENTAZIONE SACRA BAROCCA

Il 1565 fu l'anno di svolta del teatro religioso in Italia. Tra i decreti del primo concilio provinciale milanese, celebrato in quell'anno, troviamo la condanna delle sacre rappresentazioni¹. Il Concilio di Trento, conclusosi nel 1563, non si era espresso in proposito né sul teatro in generale. Tra i primi atti invece dell'opera legislativa e disciplinare di Carlo Borromeo, destinata ad influenzare notevolmente l'episcopato cattolico europeo del tempo, emerge il divieto di rappresentare la passione di Cristo e le vite dei santi sia nei luoghi sacri che in quelli profani. L'arcivescovo di Milano motivava la condanna con la constatazione che la pia tradizione si era trasformata perversamente in occasione di divertimento e di ludibrio della religione. Il decreto non era tuttavia puramente repressivo, perché prescriveva il mantenimento degli stessi contenuti in altra forma. La passione di Cristo doveva essere esposta in maniera dotta e seria dai predicatori con l'aiuto di un'immagine del crocifisso e di altre «pie» azioni esteriori, approvate dalle autorità ecclesiastiche. Non si intendeva dunque rinunciare alla «azione» ed alla «rappresentazione» visiva della passione di Cristo, ma si proponeva anzi un nuovo tipo di attualizzazione drammatica dell'evento salvifico. La proibizione delle sacre rappresentazioni del sinodo milanese andrebbe perciò intesa come loro riforma e ridefinizione. Nel caso specifico della narrazione della passione di Cristo i criteri enunciati dal Borromeo spiegano sia le

¹ *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, a cura di Achille Ratti, Mediolani, ex typographia pontificia Sancti Iosephi, voll. 2-4, 1890-1897, II, col. 141: «Quoniam pie introducta consuetudo, repraesentandi populo venerandam Christi Domini Passionem et gloriosa martyrum certamina, aliorumque sanctorum res gestas, hominum perversitate eo deducta est, ut multis offensionibus, multis etiam risui et despectui sit; ideo statuimus. Ut deinceps Salvatoris Passio, nec in sacro, nec in profano loco agatur; sed docte, et graviter eatenus a Concionatoribus exponatur, ut, qui sunt uberes concionum fructus, pietatem, et lacrymas commoveat auditoribus, quod adiuvabit proposita crucifixi Salvatoris imago, caeterique pii actus externi, quos Ecclesiae probatos esse Episcopus iudicabit. Item Sanctorum martyria, et actiones ne agantur; sed ita pie narrentur, ut auditores ad eorum imitationem, venerationem, et invocationem excitentur».

forme che il fiorire delle devozioni drammatiche, delle azioni musicali e delle paraliturgie teatrali relative alle celebrazioni della settimana santa in età barocca².

In relazione al teatro, invece, il decreto del sinodo provinciale non faceva altro che applicare, anche nelle manifestazioni culturali e nella pietà popolare, il programma tridentino di netta distinzione tra sacro e profano³. L'intrusione di elementi incongrui nella sfera religiosa non era certo una novità visto che era stata denunciata quasi subito nei primi tempi di affermazione del dramma sacro medievale⁴, ma non si poteva più tollerare nel nuovo contesto di aspre critiche che i riformatori protestanti rivolgevano alla Chiesa come fabbrica di riti esteriori e teatrali, di azioni superstiziose e pagane, e di prostituzione della vera religione⁵.

Come attività prevalentemente ludica, il teatro apparteneva certamente alla sfera profana. In quanto però legato all'espressione del mondo basso-corporeo e al riso rituale, dunque per le sue oscenità e per le sue derivazioni pagane, il teatro veniva assegnato al mondo diabolico. Per questo preciso aspetto moralisti e autorità ecclesiastiche del tempo si sentirono in dovere di intervenire ossessivamente contro il teatro e i comici⁶. Per l'aspetto ricreativo, se il teatro doveva essere

² Per le quali rimando a CLAUDIO BERNARDI, *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, pp. 251-382. Una conferma indiretta dell'irrinunciabilità all'azione partecipativa dei fedeli nella passione di Cristo si trova nel comma successivo del decreto provinciale milanese relativo ai santi. I loro *martyria* e le loro *actiones* non devono essere agiti («ne agantur»), ma solo narrati («pie narrentur»).

³ Quando i domenicani di Santa Maria delle Grazie organizzarono nel 1584 la *Rappresentazione del martirio dei santi Giovanni e Paolo*, il Borromeo censurò la presenza di un negromante che «spacciava a man salva magiche superstizioni», nonché, «oltre le maniere mimiche e buffonesche», «certi profani episodi, che apertamente ispiravano depravazioni de' costumi»: ARNALDA DALLAJ, *Le processioni a Milano nella Controriforma*, «Studi storici» XXIII (1982), p. 179.

⁴ La badessa Herrada di Landsberg nel XII secolo denunciava la rappresentazione nelle chiese di «scene scurrili, mimi disonesti, giochi ridevoli» richiamando le ragioni della consuetudine di visualizzare i momenti salienti della vita di Cristo come la natività, l'adorazione dei Magi, la circoncisione, l'entrata di Gesù in Gerusalemme, l'apparizione ai discepoli di Emmaus. «Poiché Dio si fece uomo e apparve visibile agli occhi degli uomini colui che, come Dio, era invisibile, i fedeli della Chiesa antica furono colmi di tanta riconoscenza per la manifestazione dell'umanità del Cristo che cercarono di fissarla in scritti e in riti ad utilità dei loro posteri», tr. di Ezio Franceschini, in ID., *Teatro latino medioevale*, Milano, Nuova Accademia, 1960, p. 19.

⁵ PETER BURKE, *Popular Culture in Early Modern Europe*, London, Temple Smith, 1978, tr. it. *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1980, pp. 203-217.

⁶ Nel 1578 il cardinale Paleotti, arcivescovo di Bologna, chiedeva al Borromeo come mai lui, così intrasigente, avesse permesso la recita di commedie a Milano. Il Borromeo gli rispose che «è vero che già molti anni sono vennero qui a Milano questi o simili commedianti, alli quali io non proibii espressamente che non recitassero, perché non mi pareva di poter trovare in ciò facile esecuzione, avendo il principe secolare in ciò altro senso. Doppo fatti sopra ciò tutti gli uffici con il governatore che io potei, non potendo più, si osservò quel temperamento di far

escluso da ogni ambito sacro poteva invece essere proficuamente promosso ed utilizzato nell'ambito profano.

È da ricordare che risale al 1545, anno d'inizio del Concilio di Trento, il primo contratto noto dei comici dell'Arte. La nascita del mestiere dell'attore e la distinzione dal dilettantismo sono considerati da molti storici il tratto distintivo – e quindi fondativo – del teatro moderno⁷. Proprio all'anno del decreto sulle sacre rappresentazioni del Borromeo, il 1565, risale la seconda rivoluzione del teatro moderno, ossia la comparsa sulla scena delle attrici. Il teatro moderno, fondato sulla professione dell'attore, sulla gesticolazione del comico, sulla seduzione dell'attrice, sulla fascinazione del corpo, nasce dunque non casualmente nel periodo di definizione e riforma dell'arte e della rappresentazione sacra in ambito liturgico e devozionale. È proprio la distinzione tra laici e chierici a governare la rappresentazione del sacro della Controriforma più che l'opposizione tra cristiano e pagano, cattolico e protestante⁸. Il risultato finale delle operazioni di purificazione ed espulsione degli elementi profani, impropri od eterodossi delle sacre rappresentazioni⁹,

rivedere quelle commedie con precetti alli commedianti sotto pene gravi di non uscire di quelle parole formali, con che stavano le commedie corrette da alcuni gentiluomini deputati a questo [...]. Non le ho tollerate perché le abbia per punto tollerabili, né che mai siano oneste, ma l'ho passata alcuna volta nel modo che ho detto per non veder che più potessi far con frutto. So nondimeno [...] gli scandali, i disordini, e la corruttela de' costumi [...] che suol nascere da esse, anzi io giudico che siano ancora ordinariamente più perniciose ai costumi ed alle anime, che non sono quelli seminarii di tanti mali, i balli, le feste e simili spettacoli, perché le parole, atti e gesti disonesti e lascivi che intervengono in simili commedie come sono più latenti, così fanno negli animi degli uomini più gagliarda impressione» (cit. da FERDINANDO TAVIANI, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, p. 23). Nella prima delle sette «ragioni» del Paleotti, esposte in un memoriale teologico del 1578, contro gli spettacoli teatrali si chiarisce che non si voleva censurare tutto il teatro, ma *un* teatro, quello delle «commedie da pochi anni in qua introdotte», il teatro dei comici dell'arte, produttore di «effetti in tutto contrari alla causa, per la quale anticamente furono introdotte le commedie, cioè per notare i vizi, ed aiutare i costumi, e queste piuttosto li corrompono»: GIOVANNI BATTISTA CASTIGLIONE, *Sentimenti di s. Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, in Bergamo, Appresso Pietro Lancellotti, 1759, a p. 88, nota 1.

⁷ Per tutti cfr. TAVIANI, *La commedia dell'arte*, cit., e ID. e MIRELLA SCHINO, *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982.

⁸ Cfr. CLAUDIO BERNARDI e ANNAMARIA CASCIETTA, *Dai «profani tripudi» alla «religiosa magnificenza»: la ricostruzione del sistema cerimoniale nella Milano borromeica, in Carlo Borromeo e l'opera della «grande riforma». Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, a cura di Franco Buzzi e Danilo Zardin, Milano, Credito Artigiano, 1997, pp. 227-240.

⁹ ANGELO TURCHINI, *Note sul controllo delle sacre rappresentazioni in Italia nel XVI secolo*, in *La drammatica popolare nella valle padana*, atti del 4° Convegno di studi sul folklore padano, Modena 23-24-25-26 maggio 1974, Modena, Enal-Università del Tempo libero, 1976, pp. 413-440.

nonché dell'invenzione di forme rituali solenni e di devozioni partecipate è quello che possiamo definire il teatro degli angeli, ossia una drammaturgia dello spazio, del tempo, dell'azione liturgica e devota che vede come interpreti chierici o laici assimilati agli angeli e ai santi e, soprattutto, immagini e simulacri di Cristo, Maria, santi e angeli collocati generalmente in una scena paradisiaca.

L'esito paradossale dello sforzo di rappresentare quanto più angelicamente possibile i misteri cristiani fu tuttavia il trionfo della più sensoriale teatralità. Non poteva essere altrimenti. Ribadendo la dottrina tradizionale della salvezza mediante la fede e le opere, il Concilio di Trento giustificava l'esistenza della Chiesa come istituzione mediatrice tra Dio e gli uomini, evidenziando la sua funzione sacramentale di segno esteriore che veicola la grazia. Nella prospettiva di una fede religiosa che annuncia l'invisibile tramite mezzi visibili, la questione della sacra rappresentazione non poteva essere una semplice questione di disciplinamento o di repressione della religiosità popolare, ma toccava più sostanzialmente la legittimità di ogni rappresentazione e mediazione rituale del sacro. Per questo motivo divenne importante non tanto definire quale rappresentazione collegata all'azione religiosa fosse corretta, ma come si potessero e dovessero esprimere il culto pubblico, la pietà popolare, il comportamento quotidiano e festivo dei cristiani¹⁰.

Descrivendo le forme drammatiche più significative dell'età barocca (il teatro della Passione, il teatro della gloria, il teatro religioso dei laici come la tragedia spirituale, l'oratorio e il dramma dei collegi), cercherò di dimostrare come nella rappresentazione sacra barocca convergano i due piani distinti in cui si svolgeva la vita religiosa medioevale. La massa dei fedeli praticava infatti una religione dimostrativa in cui «le processioni, i pellegrinaggi e il culto delle reliquie occupano un posto almeno tanto importante quanto i sacramenti, praticati irregolarmente, e l'orazione. Il sacro e il profano non sono distinti, la fede si mescola con il meraviglioso». Un numero minore di cristiani, invece, sia laici che chierici, «si nutrono di una pietà più intima e personale»¹¹. Religiosità popolare e *Devotio* moderna, avendo in comune la stessa concezione dell'accesso all'invisibile per mezzo del visibile e lo stesso oggetto di contemplazione – il Cristo della Passione –, trovano infine un equilibrio tra il modo di rappresentare esteriore, adatto ai semplici, e quello interiore ricercato dagli «intelligenti».

¹⁰ Sull'argomento si sofferma ADRIANO PROSPERI, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 342-349.

¹¹ PHILIPPE DENIS, *Le Christ étendard. L'Homme-Dieu au temps des réformes (1500-1565)*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985, tr. it. *Il Cristo conteso. Le rappresentazioni dell'Uomo-Dio al tempo delle Riforme (1500-1565)*, Brescia, Morcelliana, 1994, p. 14.

1. Il teatro della Passione

Cosa non andava nelle sacre rappresentazioni medievali? Come si deduce dal decreto del primo sinodo provinciale milanese, nello spettacolo religioso potevano prendere rilievo numerosi elementi, leggendari, sentimentali, meravigliosi, comici, superstiziosi, apocrifi o anche erronei, che non portavano il fedele alla vera dottrina o conoscenza della storia rappresentata. Attori del sacro non potevano perciò essere che persone preparate e consacrate allo studio, alla comprensione e all'annuncio del Vangelo. Preti secolari e regolari, oratori e predicatori, quaresimalisti e missionari diventano così i protagonisti della vita liturgica e religiosa nella Controriforma, mentre, viceversa, viene proibita o limitata in tutti i modi la parola dei laici nelle sfere del sacro¹². Lo sviluppo stupefacente della musica sacra e del canto nell'età barocca, come principale forma di partecipazione dei fedeli alla liturgia e alla pubblica devozione, si deve connettere a questa interdizione della parola dei laici nell'ambito sacro.

La principale acquisizione delle rappresentazioni medievali, alla quale però il Borromeo non intendeva rinunciare per la sua provata efficacia, era ciò che in termini sintetici è stato definito come il teatro della pietà, ossia l'insieme di rappresentazioni iconiche, plastiche, devozionali che costituiscono lo sviluppo maturo della vicenda storica in occidente dell'*imago pietatis*: il busto di un Cristo morto che sorge dal sepolcro. Come è noto, fu la devozione medievale all'umanità di Cristo, diffusa in particolare dalla spiritualità francescana, a determinare l'accentuazione realistica nelle immagini sacre, soprattutto quelle del corpo di Cristo. Hans Belting ha raccontato le trasformazioni subite dall'*imago pietatis*¹³ in occidente. Arricchendosi di figure, come l'Addolorata e s. Giovanni, e di elementi, come gli strumenti della Passione, l'*imago pietatis* da simbolica e teologica rappresentazione della morte e resurrezione di Cristo assunse il carattere di episodio narrativo della Passione che si prestava ad una polifunzionalità rituale. Nel Quattrocento si compie il passaggio dall'*imago* al *theatrum pietatis*¹⁴, inteso come allestimento di scene della Passione sia permanenti – sacelli o cappelle della crocifissione o del sepolcro di Cristo – che effimere,

¹² Sull'oratoria sacra, come sezione eminente della teatralità barocca, cfr. MARC FUMAROLI, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, Il Mulino, 1990.

¹³ HANS BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtaf. d. Passion*, Berlin, Gebr. Mann, 1981, tr. it., *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986.

¹⁴ GUIDO GENTILE, *Il gruppo del «Sepolcro» in Santa Maria di Castello ad Alessandria e il teatro della Pietà tra il Quattrocento e il Cinquecento*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», IX (1989), n. 43, pp. 311-341.

come l'allestimento dei calvari e dei sepolcri nella settimana santa. La diffusione di scene plastiche del sepolcro (in pietra, in legno e in terracotta) nei secoli XIV-XVI mette in evidenza il passaggio dalla percezione frontale e visiva della rappresentazione iconica all'esperienza fisica e più coinvolgente, tridimensionale e quindi più reale, della riproduzione dell'evento salvifico. In proposito gli storici dell'arte non mancano mai di sottolineare l'influsso delle sacre rappresentazioni e del dramma religioso¹⁵, in altre parole del tentativo di trasferire nell'iconografia plastica e pittorica l'efficacia del corpo vivo dell'attore e dell'impatto emotivo della rappresentazione scenica. Al di là del tipo di rappresentazione, che doveva essere comunque quanto più viva e realistica possibile, ogni teatro della Pietà doveva provocare due effetti: da una parte mostrare l'amore che Dio aveva avuto per l'uomo sacrificando suo figlio, dall'altra suscitare nel devoto corrispondenti affetti e sentimenti di amore (o pietà) verso Dio e il prossimo. Di tutti i mezzi di comunicazione del tempo il teatro era certamente il mezzo più efficace per creare una rappresentazione realistica della Passione capace di suscitare nei fedeli una compassione così forte da tradursi in azione immediata – pianto, contrizione, flagellazione o penitenza – e conversione alle opere di bene¹⁶.

Il problema di rappresentare la Passione eliminando la parola dei laici, il corpo dell'attore e le componenti più teatrali e profane, conservando tuttavia la profonda emozione che suscitava la fruizione realistica dell'evento, venne risolto dal Borromeo con l'adozione sistematica di immagini e simulacri plastici come protagonisti del teatro della Pietà. Notevoli esperimenti in questa prospettiva furono la progettazione di una Gerusalemme locale, presso la chiesa di S. Sepolcro¹⁷, e l'impulso dato all'edificazione del Sacro Monte di Varallo¹⁸, prototipo di ciò che nel Seicento verrà a formare il gran teatro dei sacri monti prealpini di Varese,

¹⁵ Cfr. VERDEL A. KOLVE, *The Play Called Corpus Christi*, Stanford, Stanford University Press, 1966, pp. 1-7.

¹⁶ SARAH BECKWITH, *Christ's Body. Identity, Culture and Society in Late Medieval Writings*, London and New York, Routledge, 1993, p. 61.

¹⁷ GABRIELLA FERRI PICCALUGA, *L'iconografia della passione e il dibattito sulle sacre scritture. Il progetto di un Sacro Monte nella chiesa milanese del Santo Sepolcro nell'età della Controriforma*, in *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura della Controriforma*, a cura di Luciano Vaccaro e Francesca Ricardi, Milano, Jaca Book, 1992, pp. 173-193.

¹⁸ Cfr. ANGELO L. STOPPA, *I quattro pellegrinaggi di san Carlo al Sacro Monte di Varallo*, in *Da Carlo Borromeo a Carlo Bascapè. La pastorale di Carlo Borromeo e il Sacro Monte di Arona*, Atti della giornata culturale (Arona, 12 settembre 1984), Novara, Associazione di Storia della Chiesa Novarese, 1985, pp. 57-82 e, ivi, alle pp. 83-182, PIER GIORGIO LONGO, *Il Sacro Monte di Varallo nella seconda metà del XVI secolo*.

Arona, Orta, Graglia, Crea, Galliate, Ossuccio, Ghiffa, Brissago, Orselina¹⁹. Paesaggi naturali percepiti in un itinerario di cappelle che illustrano la vita e la passione di Cristo, i sacri monti si presentano come il convergere delle arti quali la pittura, la scultura, l'architettura, ecc. per una strutturazione dello spazio in cui si evidenzia la presenza di figure guida che, con la loro mimica e i loro gesti, hanno il compito di introdurre lo spettatore nell'azione facendogli vivere l'evento come se si svolgesse *hic et nunc*. «Le immagini, secondo la tradizionale dottrina teologica e mnemotecnica, dovevano presentarsi come *muta praedicatio*, *excitatio* e *memoria*, favorendo, così, la catechesi, la commozione/rispecchiamento/partecipazione e la memoria come salvazione». In ogni scena i simulacri come *imagines agentes* possono essere suddivisi in due categorie funzionali, quelli che rappresentano il fatto storico e quelli «che catturano gli occhi dello spettatore per indurlo all'imitazione e alla compartecipazione»²⁰.

Altro genere di rappresentazione sacra per mezzo di simulacri, oltre a quello statico dei teatri di pietà delle cappelle, cripte, sacri monti, fu, all'esterno, quello dinamico delle processioni drammatiche:

«attraverso un'attenta distinzione tra immagine e prototipo, il Concilio di Trento contribuì in misura notevole al processo per cui le immagini sacre sono faticosamente uscite dal regno della magia per entrare in quello dell'Arte. Non è un caso che i teorici cattolici abbiano difeso allo stesso modo tanto la più innocua pittura, quanto la più inquietante e biblicamente stigmatizzata scultura. Sotto questo rispetto la distinzione va fatta non solo con l'iconoclastia occidentale, ma anche con la versione orientale dell'iconodulia. La concezione cattolica della liceità delle immagini comprende anche quelle raffigurazioni tridimensionali che sono sempre parse inammissibili alla bizantina teologia delle icone [...].

Un caso particolarmente interessante è costituito dalle statue e dai gruppi che vengono portati in processione. Attenta a tutte le manifestazioni religiose più direttamente controllabili, l'autorità ecclesiastica non tarda infatti a scorgere in questo genere artistico un efficace surrogato delle più libere ed imprevedibili sacre rappresentazioni. Una decisione del primo sinodo provinciale genovese d'età post-tridentina raccomanda, prima del 1574, che le sacre rappresentazioni siano abolite e che si curi, invece, la pratica

¹⁹ Sui Sacri Monti v. *Sacri Monti*, cit.; LUIGI ZANZI, *Sacri Monti e dintorni. Studi sulla cultura religiosa e artistica della Controriforma*, Milano, Jaca Book, 1990; *Terra Santa e Sacri Monti*, Atti della giornata di studio, Università Cattolica, Aula Pio XI – 25 novembre 1998, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Milano, ISU-Università Cattolica, 1999.

²⁰ PIER GIORGIO LONGO, *La «fessura» del pellegrino*, in *Terra Santa e Sacri Monti*, cit., p. 67.

delle processioni. Non è forse azzardato collegare ad un simile orientamento la splendida fioritura di ‘casse’, cioè immagini processionali, cui ha saputo dare luogo la gara nello sfarzo liturgico venutasi ad instaurare tra le diverse confraternite liguri a partire dalla fine del Cinquecento. In questi capolavori della scultura lignea la presa emotiva del vecchio teatro popolare è come eternata e sollevata al livello di una consapevolezza estetica più avvertita e matura»²¹.

A Milano nel Seicento troviamo tutte le principali tipologie di processione drammatica della Passione aventi come protagonisti dei simulacri. Quella con i misteri, simboli o statue rappresentanti i diversi episodi della Passione che sfilano in corteo, era stata inventata nel 1587 da uno stretto collaboratore del Borromeo, il generale dei barnabiti e futuro vescovo di Novara, Carlo Bascapè. I gesuiti attraverso la loro congregazione di nobili organizzavano la processione dell’Entierro, il solenne funerale di un simulacro di Cristo morto accompagnato da quello dell’Addolorata che si svolgeva per le vie principali di Milano. I francescani osservanti della chiesa di S. Angelo mettevano in scena per il venerdì santo la deposizione di Cristo. Alcuni religiosi nelle parti di Giuseppe d’Arimatea e Nicodemo si recavano nella cappella tramutata in monte Calvario e schiodavano un crocifisso di legno con gli arti snodabili per portarlo poi alla sepoltura. La cerimonia di deposizione del venerdì santo, peculiare di alcune aree dell’Europa medievale, assunse un aspetto più teatrale e meno liturgico con l’adozione, a partire dal XIV secolo, delle sculture lignee di crocifissi con gli arti snodabili, la cui funzione non poteva che essere quella di mettere in scena in modo realistico la sequenza intera della parte finale della Passione: lo schiodamento e la discesa dalla croce, il compianto nelle braccia della Madre, l’unzione e la deposizione nel sepolcro²². L’accentuata drammatizzazione della cerimonia di sepoltura al venerdì santo – in cui il corpo di Cristo poteva essere l’ostia o il simulacro del crocifisso o entrambi gli elementi – viene messa in relazione con la devozione all’umanità di Cristo indirizzata durante il Medioevo da parte dei chierici verso la sua vera carne

²¹ MARCO COLLARETA, *La Chiesa cattolica e l’arte in età moderna. Un itinerario*, in *Storia dell’Italia religiosa. II. L’età moderna*, a cura di Gabriele De Rosa e Tullio Gregory, Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 175-176; sulle casse processionali liguri cfr. *La Liguria delle Casacce. Devozione, arte, storia delle confraternite liguri*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1982.

²² GESINE e JOHANNES TAUBERT, *Mittelalterliche Kreuzfixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie*, «Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft» XXIII (1969), pp. 79-121.

presente nell'eucarestia²³, e da parte dei laici verso simulacri posti al centro delle loro processioni pubbliche, uffici religiosi, espressioni culturali, comprese le laude drammatiche e le sacre rappresentazioni²⁴.

La congiunzione del teatro eucaristico e del teatro della Pietà è rappresentata nell'età barocca dai cosiddetti «sepolcri» del giovedì santo, spesso continuazione degli apparati delle Quarantore allestiti per i primi tre giorni della settimana santa²⁵. La sacra rappresentazione barocca che sviluppò meglio l'argomento fu proprio il cosiddetto sepolcro, eseguito durante la settimana santa alla corte di Vienna con il concorso di poeti, architetti, musicisti²⁶. Il sepolcro viennese rassomigliava all'oratorio italiano per struttura, stile e testo. Di solito era cantato in italiano ed aveva come tema la passione di Cristo e veniva rappresentato con scenario, costumi e azione. Si svolgeva in un solo atto davanti alla riproduzione

²³ ENRICO MAZZA, *La celebrazione eucaristica. Genesi del rito e sviluppo dell'interpretazione*, Cinisello Balsamo, Paoline, 1996, pp. 226-277.

²⁴ SOLANGE CORBIN, *La déposition liturgique du Christ au vendredi saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (Analyse de documents portugais)*, Paris-Lisbonne, Société d'éditions Les belles lettres-Livreria Bertrand, 1960, pp. 203-216.

²⁵ COSTANZO CARGNONI, *Le Quarantore ieri e oggi. Viaggio nella storia della predicazione cattolica, della devozione popolare e della spiritualità cappuccina*, in «L'Italia francescana», LXI (1986), pp. 434-447.

²⁶ Sul sepolcro viennese cfr. HOWARD E. SMITHER, *A History of the Oratorio. Volume I: The Oratorio in the Baroque Era, Italy, Vienna, Paris*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977, trad. it. *L'oratorio barocco. Italia, Vienna, Parigi*, volume I della *Storia dell'oratorio*, Milano, Jaca Book, 1986 (copyright 1984), pp. 296-330; STEVEN SAUNDERS, *The Antecedents of the Viennese Sepulchro*, in *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca. Deutsch-italienische Beziehungen in der Musik des Barock*, Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Lovenjo di Menaggio (Como), 11-13 luglio 1995, a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1997, pp. 61-83; GERNOT GRUBER, *Das Wiener Sepulchro and Johann Joseph Fux. I. Teil*, Graz, Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, 1972; HARRY WHITE, «Et in Arcadia ego»: *Fux and the Viennese Sepulchro Oratorio*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, Atti del VII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Lovenjo di Menaggio (Como), 15-17 luglio 1997, a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1999, pp. 213-228; HARRY WHITE, *The Sepulchro Oratorios: An Assessment*, in *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, ed. by Harry White, Aldershot, Scolar Press, 1992, pp. 164-230; ERIKA KANDUTH, *The Literary and Dramaturgical Aspects of the Viennese Sepulchro Oratorio, with Particular Reference to Fux*, in *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, cit., pp. 153-163; RUDOLF SCHNITZLE, *From Sepulchro to Passion Oratorios: Tradition and Innovation in the Early Eighteenth-Century Viennese Oratorio*, in *The Maynooth International Musicological Conference 1995, Selected Proceedings: Part One*, ed. by Patrick F. Devine and Harry White, Dublin, Four Courts Press, 1996, pp. 392-410.

del santo sepolcro che era l'elemento scenografico più importante e talvolta l'unico.

Le diverse composizioni musicali come i sepolcri, le Passioni, le Lamentazioni, le Sette parole di Cristo in croce ecc.²⁷ e le devozioni drammatiche della settimana santa segnano la fase più matura della lunga ricerca di un'arte sacra capace di coniugare il meglio del teatro – la sua fisicità, il realismo, la storia, l'emozione e la partecipazione – con il meglio della devozione: l'interiorità, il decoro culturale, la conversione, l'affetto spirituale²⁸.

2. La scena della gloria

L'introduzione del turno incessante delle Quarantore a Milano nel 1537 si deve al concorso di più attori. Antonio Maria Zaccaria, fondatore dei barnabiti, fu l'ispiratore. I suoi compagni e l'eremita fra Buono da Cremona furono gli attivi promotori della devozione. Il cappuccino Giuseppe Piantanida da Ferno ne fu il fervente apostolo²⁹. A lui e ai suoi confratelli si deve la diffusione delle Quarantore fuori Milano, in Italia e in Europa³⁰. Lo stile celebrativo dei cappuccini richiedeva la collocazione temporale delle Quarantore preferibilmente nei primi tre giorni della settimana santa. Il tema fisso della predicazione e della meditazione era la Passione di Cristo. Un forte carattere penitenziale caratterizzava sia la predicazione come la partecipazione dei fedeli e delle confraternite. L'obiettivo principale non era solo la conversione individuale, ma anche la pacificazione sociale³¹.

Un differente stile celebrativo venne adottato dai gesuiti. Nel 1556, a Macerata, contrapposero «ai divertimenti e ai teatri mondani usuali nei tre ultimi giorni del carnevale la celebrazione delle Quarantore in modo fastoso, come un teatro o

²⁷ Per una visione sintetica dell'enorme produzione musicale relativa alla liturgia, alla paraliturgia, alle devozioni e rappresentazioni drammatiche di Pasqua e della settimana santa cfr. GINO STEFANI, *Pasqua e musica: liturgia, arte e costume*, «Ephemerides Liturgicae» LXXXV (1971), pp. 150-167.

²⁸ OTTAVIA NICCOLI, *La vita religiosa nell'Italia moderna. Secoli XV-XVIII*, Roma, Carocci, 1998, pp. 169-177.

²⁹ ANGELO DE SANTI, *L'orazione delle Quarantore e i tempi di calamità e di guerra*, Roma, Civiltà Cattolica, 1919, pp. 109-110.

³⁰ CARGNONI, *Le Quarantore ieri e oggi*, cit., pp. 351-357.

³¹ LUIGI CAJANI e SILVIA SABA, *La notte devota: luci e ombre delle quarantore*, in *La notte. Ordine, sicurezza e disciplinamento in età moderna*, a cura di Mario Sbriccoli, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991, p. 73.

meglio una scenografia»³². La collocazione preferenziale delle Quarantore nei giorni di carnevale divenne un'abitudine nelle chiese officiate dai padri gesuiti e nei loro collegi, imitata da altri ordini, come i barnabiti³³, i somaschi, i teatini. Il «carnevale santificato», attraverso la creazione di azioni, musiche, immagini, tempi e spazi atti a suscitare un piacere intellettuale, mirava a distogliere i fedeli dai diletteri carnali delle feste di piazza, dei festini e dei balli, del teatro e dello spettacolo.

I teatri eucaristici dei gesuiti non avevano gli stessi obiettivi dei fastosi apparati in cui gareggiavano le chiese urbane³⁴. Nelle città dove si celebravano le Quarantore a turno continuato nelle diverse chiese, si era infatti sviluppato un terzo stile celebrativo, in cui luci, quadri, tappezzerie ed apparati esibivano il prestigio, la ricchezza e l'importanza delle chiese locali. Così a Milano, secondo la testimonianza del Morigia, la pia istituzione delle Quarantore «venne in occasione di vanità et a sembianza di spettacolo; di maniera che molti facevano superbissimi apparati, e ci era Chiesa ove si vedevano ardere quattro e cinquecento lampade et gran quantità di cera»³⁵. Anche per scoraggiare questa gara di magnificenza che trasformava la gloria di Dio in mezzo per glorificare gli uomini, Carlo Borromeo regolamentò la celebrazione delle Quarantore, vietando, nel quarto concilio provinciale del 1576, il prolungamento dell'orazione oltre le ore stabilite. Altre prescrizioni, raccolte nell'*Avvertenza per l'Oratione delle Quaranta Hore* del 1577³⁶, esigevano l'osservanza di una decorosa e rigorosa devozione già raccomandata nel primo concilio provinciale del 1565³⁷. La scenografia prescritta dal Borromeo mirava all'essenziale. Le candele per illuminare l'altare del Santissimo dovevano essere di media grandezza, non meno di sei e non più di dieci. Le lampade non più di dodici o tredici. Venivano vietati ornamenti, immagini e arazzi profani. Si raccomandava di oscurare la cappella in modo che non vi fosse altra luce che

³² CARGNONI, *Le Quarantore ieri e oggi*, cit., p. 353.

³³ Cfr. gli apparati con tema biblico delle Quarantore tenute nel periodo di Carnevale a cura dei padri barnabiti del collegio e chiesa di S. Alessandro a Milano negli anni 1635-1653 in ANNAMARIA CASCETTA, *La «spiritual tragedia» e l'«azione devota»*. *Gli ambienti e le forme*, in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di Annamaria Cascetta. e Roberta Carpani, Milano, Vita e Pensiero, 1995, pp. 160-169.

³⁴ CAJANI e SABA, *La notte devota*, cit., pp. 70-71.

³⁵ PAOLO MORIGIA, *Historia dell'antichità di Milano*, Venezia 1592, p. 344, cit. da DE SANTI, *L'orazione delle Quarantore*, cit., p. 114.

³⁶ *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, cit., II, col. 1927.

³⁷ *Ibid.*, col. 46. A Milano il successore del Piantanida, fra Mattia Bellintani, organizzò le Quarantore a Milano quattro volte, due alla presenza di san Carlo Borromeo, nel 1572 e nel 1582, e poi nel 1592 e '93.

quella proveniente dai lumi come, osserva il Borromeo, si usa per «i sepolcri la settimana santa nelle chiese romane». Per sottolineare che le Quarantore commemoravano il tempo passato da Cristo nella tomba, l'eucarestia doveva essere tolta sì dal tabernacolo maggiore e collocata sopra l'altare, ma in un «tabernacolo piccolo» coperto da un velo di seta, così lungo da permettere di formare «due ali dalle parti» che raggiungessero i due lati opposti dell'altare. Per rispettare al massimo l'atmosfera di lutto e di tenebre del «sepolcro» delle Quarantore, funzionale al raccoglimento e all'orazione, il cardinale di Milano vietava la celebrazione della messa e di altri uffici divini. Per osservare i precetti ecclesiastici, i fedeli dovevano recarsi nelle chiese vicine. Facevano eccezione le chiese collegiate e quelle dei chierici regolari, legate a precisi doveri liturgici, e quelle delle monache, che non potevano abbandonare la clausura. Alle monache si raccomandava tuttavia la celebrazione della messa e delle ore canoniche nel luogo della chiesa più lontano dall'altare maggiore o nell'ora di minor frequenza dei fedeli.

Si noti come l'ostia, conservata nell'ostensorio di tipo ambrosiano a forma di torricella, non fosse visibile, come voleva la tradizione. A questo dettato si conformava il Bascapè, quando, come generale dei barnabiti, richiamava all'ordine nel 1586 e 1587 i superiori dei collegi di Pavia e di Casale che avevano invece fatto vedere l'ostia per l'adorazione pubblica³⁸. L'esposizione visibile dell'eucarestia venne permessa dal Borromeo solo in occasioni eccezionali, quando l'adorazione al santissimo sacramento era limitata ad una sola giornata. Con l'*oratio sine intermissione* proposta per tutta la diocesi nel 1573 (un'ora di adorazione a turno di tutti i fedeli e religiosi)³⁹ o con le esposizioni di un giorno nelle domeniche precedenti il carnevale⁴⁰, il Borromeo contribuì a sviluppare un ampio e differenziato culto eucaristico che arrivò ben presto alla forma delle brevi e frequenti esposizioni del Santissimo con benedizione finale alla fine dei vesperi festivi⁴¹.

Nell'*Avvertenza* il Borromeo prescriveva che l'eucarestia venisse tolta dal tabernacolo, il quale era posto non più in sacrestia o in una cappella laterale ma al centro dell'altare maggiore (come da tempo aveva stabilito per tutte le chiese), e che fosse semplicemente messa sulla mensa e non su un trono sublime come avverrà in seguito. Nel teatro eucaristico del Borromeo si presentano in forma ridotta i due stili celebrativi delle Quarantore, uno legato alle tenebre silenziose del sepolcro e alla meditazione della Passione di Cristo, l'altro alla centralità della

³⁸ TIBERIO M. ABBIATI, *La diffusione delle Quarantore e i Barnabiti*, «Eco dei Barnabiti – Studi» V (1939), n. 1, pp. 27-28.

³⁹ DE SANTI, *L'orazione delle Quarantore*, cit., pp. 126-129.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 131-132.

⁴¹ *Ibid.*, p. 133.

vita eucaristica e alla luce radiosa di Cristo presente tra il suo popolo come sacramento di salvezza⁴².

Spettacolari esempi di fusione tra i due stili celebrativi non tardarono ad arrivare. Nell'apparato delle Quarantore celebrate nel duomo di Milano nel 1613, il Santissimo era esposto sopra un altare a cui si accedeva grazie ad una scalinata di dodici gradini. Cinque grandi lampade ardenti «rappresentavano con nobile artificio i flagelli, la scala, la croce e gli altri misteri della Passione»⁴³. Il predicatore delle Quarantore milanesi era il padre cappuccino Giacinto da Casale, protagonista anche di quelle tenute nel duomo di Piacenza nel 1617. In questa chiesa, tutta coperta di panni neri, i canonici avevano fatto allestire un complesso apparato che rappresentava la Trasfigurazione del Signore. Il Santissimo era esposto al centro dei sette cieli che raffiguravano il paradiso. Tra i diversi cori angelici, si distinguevano gli angeli con i misteri della Passione. I due angioletti che sostenevano l'ostensorio, appoggiato su un quadrato invisibile, mostravano il Santissimo «in atto di porgerlo a noi e d'invitarci a correr a Lui e farci arditi e sicuri della sua divina misericordia»⁴⁴.

Nel momento in cui l'ostia divenne visibile, la scena del sepolcro fu sostituita dalla scena della gloria celeste, che divenne la scenografia principale delle Quarantore, così sintetizzata da Noehles:

⁴² Lo stesso impianto scenico venne riproposto da Clemente VIII a Roma. Nel 1592 il pontefice, preoccupato per il prevalere in Francia del partito degli ugonotti, con l'enciclica *Graves et diuturnae* prescrisse l'orazione continua delle Quarantore, partendo con la prima domenica d'Avvento dalla cappella Paolina in Vaticano per arrivare alle basiliche maggiori e alle principali chiese della città. La devozione era già in uso nell'Urbe presso ordini religiosi e confraternite, come quella dell'Orazione e Morte a cui si attribuisce con san Filippo Neri il merito di aver introdotte le Quarantore nel 1548. Si trattava tuttavia di devozioni nuove, appartenenti ai gruppi religiosi emergenti e quindi, come era successo anche a Milano con il Duomo, accettate con difficoltà o rifiutate dalle chiese di maggiore tradizione e prestigio. In più le Quarantore erano una orazione non privata, ma collettiva e continuata, espressione dunque non di un particolarismo o corporativismo religioso, ma della concordia ecclesiale. L'istruzione allegata all'enciclica papale ricalcava quasi in tutto le disposizioni del Borromeo. È da notare tuttavia qualche importante specificazione, come quella che prescrive di collocare sull'altare uno sgabello di legno, coperto di seta, sul quale porre il tabernacolo velato. Il cerimoniere Giampaolo Mucanti annota nei suoi diari che l'oscuramento artificiale della cappella Paolina, i lumi e gli altri ornamenti e apparati erano quasi del tutto simili a quelli utilizzati per il tradizionale sepolcro del giovedì santo (*ibi*, pp. 189-190).

⁴³ CARGNONI, *Le Quarantore ieri e oggi*, cit., p. 439; *La fruttuosa Settimana Santa di Milano, dell'anno 1613. Nella quale si racconta con brevità le devote attioni fatte dal popolo in occasione delle Quarant'ore, nel Duomo dal M.R.P. Giacinto Natta Capuccino*, Milano, Gio. Iacomo Como, s. d., pp. 9-11.

⁴⁴ CARGNONI, *Le Quarantore ieri e oggi*, cit., p. 438.

«la navata della chiesa rimaneva durante tutta la cerimonia nella penombra crepuscolare, oltre alle prediche ed ai sermoni, si sentivano musiche vocali e strumentali. Al principio dell'ufficio il vano del coro era chiuso da un grande sipario che poi, al momento opportuno, calava: era il momento della meraviglia, della sorpresa. Tutta la profondità del coro era trasformata in un palcoscenico sopraelevato con quinte a scaglione dipinte con storie sacre, angeli o statue allegoriche. Il tutto era splendidamente illuminato da lumi nascosti, schermati dalle quinte. Al centro della scena (nella maggiore parte dei casi apparentemente sospeso in aria) appariva il Santissimo nel suo ostensorio, quasi sempre contornato da un grande alone sfolgorante in una gloria di nuvole ed angeli. Era insomma una spettacolare apparizione, una anticipazione del paradiso»⁴⁵.

Secondo Noehles l'altare barocco mutua proprio dai teatri delle Quarantore la concezione del tabernacolo come centro della disposizione scenografica, ben esemplificata dal motivo diffuso dei cherubini intorno al trono di Dio. Questo tipo di raffigurazione evidenziava il rapporto di continuità tra Vecchio e Nuovo Testamento⁴⁶. Infatti il tabernacolo veniva presentato come la nuova arca dell'alleanza e la tenda di Dio in mezzo al suo popolo. La concezione e l'elaborazione della chiesa come nuovo tempio di Salomone, presenti sia negli apparati delle Quarantore che nella stessa architettura degli edifici sacri, erano uno sviluppo logico del tema⁴⁷. Proprio la rappresentazione del tempio di Salomone costituisce la cifra stilistica di Carlo Rainaldi, progettista degli apparati delle Quarantore per la chiesa del Gesù a Roma nel 1650⁴⁸. Il vertice artistico della rappresentazione del tema eucaristico in una scenografia monumentale di un tempio o di un palazzo è probabilmente costituito dagli apparati per le Quarantore del gesuita fra Andrea Pozzo⁴⁹, come si nota in quelli del 1685 dedicati alle *Nozze di Cana* e in quelli del 1695 che sviluppavano il tema biblico di Cristo fonte di vita perenne: *Sitientes, venite ad aquas*.

⁴⁵ KARL NOEHLES, *Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi*, in *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di Maurizio Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Reggio Calabria-Roma, Gangemi, 1985, p. 90.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁸ PAOLA TORNIAI, *Il Carnevale sacro a Roma nel Seicento. Vocabolario artistico, apparato sceno-tecnico, corredo iconografico delle Quarantore*, «Storia dell'arte» LXXI (1991), pp. 101-103.

⁴⁹ MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Tra barocco e illuminismo. Andrea Pozzo, fratello gesuita, pittore*, in *Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco*, a cura di Silvia Carandini, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 194-200.

L'evoluzione del teatro delle Quarantore è scandita, secondo Weil, da tre tappe⁵⁰. Nella prima candele, torce, lampade, suppellettili argentate e altri materiali preziosi decorano il luogo dell'esposizione. Agli inizi del Seicento gli apparati si sviluppano in scene costruite architettonicamente, come successe per le Quarantore allestite alla chiesa del Gesù nel 1608⁵¹. Infine gli apparati si arricchiscono di scene bibliche o storiche o contemporanee che illustrano il tema del potere salvifico dell'ostia⁵². Soprattutto nel teatro delle Quarantore proposto dai gesuiti, strettamente connesso con la spiritualità e la pastorale dell'ordine, si evidenzia la «metafisica del concreto», l'itinerario del corpo verso Dio, capace di coniugare l'emozione dell'esperienza sensibile con un percorso razionale di illuminazione sulla realtà quotidiana⁵³.

«Segno caratteristico delle Quarantore ispirate dai gesuiti fu l'articolata utilizzazione rituale del linguaggio retorico, in una grandiosa messinscena dell'immagine e della 'meraviglia', volta a sedurre e persuadere: un tipo di scenografia che può essere considerato il compimento di quel rimaneggiamento della gerarchia medievale dei cinque sensi, che portò in epoca barocca al predominio della vista [...]. Il loro fulcro furono la costruzione scenografica e la dichiarazione allegorica degli apparati, che avevano una vera e propria struttura teatrale. Lo spazio scenico era rappresentato dalla chiesa stessa, al centro della quale si ergeva l'ostensorio, non più nascosto, velato, fiocamente illuminato, ma anzi esposto in piena luce in una gloria di nuvole. Questo era il 'teatro sacro' per eccellenza, allestito 'per torre à profani, e nocivi spettacoli, i sensi de' Fedeli, e riporli in oggetti sacri e lodevoli'»⁵⁴.

In forza della preminenza del culto eucaristico (messa, Quarantore, esposizione del Venerabile, benedizione, adorazione) il cuore della composizione architettonica delle chiese non fu più la sua forma simbolica complessiva, ma la sua scena rituale. La collocazione dei tabernacoli sull'altare centrale, la preferenza per le chiese a navata unica e a croce latina, la concentrazione delle fonti di luce sul

⁵⁰ MARK S. WEIL, *The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XXXVII (1974), p. 218.

⁵¹ MARK S. WEIL, *Ludovico Burnacini and the Migration of the Forty Hours Style from Rome to Vienna*, in *La scenografia barocca*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, a cura di Antoine Schnapper, Bologna, Clueb, 1982, p. 159.

⁵² WEIL, *The Devotion of the Forty Hours*, cit., pp. 232-235.

⁵³ TORNIAI, *Il Carnevale sacro*, cit., p. 105.

⁵⁴ CAJANI e SABA, *La notte devota*, cit., p. 71.

presbiterio, l'eliminazione o la riduzione delle barriere architettoniche e di qualsiasi elemento culturale o devozionale che fosse di intralcio e di disturbo all'attenzione del fedele, condotto visivamente per costruzione prospettica al centro dell'altare e al tabernacolo in cui vive il fondamento della sua fede, divennero i criteri più seguiti per la progettazione o la ristrutturazione degli interni di chiese parrocchiali, conventuali e cattedrali⁵⁵. Nella chiesa barocca l'altare maggiore diventa, come il palcoscenico in un teatro, il principio ordinatore dello spazio religioso. Anche quando l'eucarestia è custodita in cappelle laterali (sempre comunque in preziosi tabernacoli di legno o bronzo o argento dorato rivestiti di seta), l'altare maggiore, come centro del culto eucaristico, deve essere l'opera più preziosa e più ornata all'interno delle chiese. Tripartito in

- tabernacolo-arca-sepolcro in cui è custodito il Dio incarnato;
- tempio dove si espone il sacramento in adorazione;
- pietra sacra sulla quale si rinnova nella messa il sacrificio di Cristo,

l'altare maggiore deve colpire lo sguardo dei fedeli per la sua ricchezza e imponenza⁵⁶. Se nella prima fase della Controriforma le chiese vengono costruite o ristrutturate affinché la celebrazione della messa e l'esposizione del Santissimo siano visibili a tutti, attraverso, come successe ad esempio a Firenze⁵⁷, la distruzione dei tramezzi, lo spostamento del coro dietro l'altare e la congiunzione tra presbiterio e navata, separati solo dalla balaustra, nella seconda fase si assiste ad una estrema elaborazione del centro culturale⁵⁸. Congeniale alla scena della gloria era il tipo di chiesa, preferito e teorizzato nelle istruzioni del Borromeo, in cui «l'aula unica con cappelle laterali veniva a connettersi con uno schema a pianta centrale, costituito da transetto, abside e cupola all'incrocio, di chiara derivazione dalla chiesa del Gesù di Roma»⁵⁹.

Nell'architettura barocca l'altare maggiore viene valorizzato dalla stessa ricchezza dell'edificio, la quale cresce man mano che ci si avvicina al tabernacolo o

⁵⁵ NOEHLES, *Teatri per le Quarant'ore*, cit., p. 91.

⁵⁶ Si veda il caso della produzione bresciana di marmi e decorazioni per altari in RENATA MASSA, *Arte e devozione nello splendore della pietra*, Brescia, La Quadra, 1995.

⁵⁷ Cfr. *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di Cristina De Benedictis, Firenze, Pontecorvoli, 1996.

⁵⁸ Cfr. MARIO FANTI, *Per la storia del culto eucaristico a Bologna*, in *Mistero e immagine. L'Eucarestia nell'arte dal XVI al XVIII secolo*, a cura di Salvatore Baviera e Jadranka Bentini, Milano, Electa, 1997, pp. 54-71 e per l'usanza bolognese del «tronetto» sul tabernacolo le pp. 65-66; sullo stesso argomento si veda anche, nello stesso volume, CARLO DEGLI ESPOSTI, *Corredi e apparati per i riti eucaristici a Bologna*, pp. 225-227.

⁵⁹ ELDA SEMPIO e LORENZO TOSI, *L'architettura barnabita in Italia dal XVI al XVIII secolo*, «Studi barnabiti» VIII (1991), p. 272.

dalla luce che, sia naturale o artificiale, sovrabbonda nel presbiterio o talvolta dagli effetti delle colonne. Il baldacchino, i tempietti, o il grande retablo di legno o marmo nel quale è inserita l'opera d'arte più visibile della chiesa, che sovrasta l'altare, dimostrano la volontà di costruire una degna e permanente scenografia attorno al tabernacolo, di trasformare la celebrazione liturgica in uno spettacolo sontuoso, e di fare della casa di Dio un tempio della magnificenza. Cupole e volte rappresentano spesso il Regno celeste. Il fedele vede aprirsi il paradiso sopra la propria testa.

Il tempio di Dio diventa a sua volta il centro della vita culturale e della teatralità religiosa della città. Già il Borromeo, grande ordinatore e promotore di cerimonie, immaginava l'azione rituale come icona dell'invisibile, annuncio e irruzione della verità fatta esperibile attraverso un linguaggio adatto all'uomo, che è anima e corpo, anche se «l'anima è più eccellente del corpo», come si dice nelle *Regole appartenenti alle monache*⁶⁰. L'azione rituale tocca la totalità psicofisica di chi vi è coinvolto: è immagine, parola declamata, scansione precisa della gestualità, movimento ieratico, armonia di canti, musica grave e solenne. Il corpo è valorizzato nel suo decoro e nella sua tensione spirituale. I contenuti scritturali e comprovati dalla tradizione della Chiesa sono colti come fonte di alta poesia e eloquenza. Il risultato è la mozione degli affetti, parte integrante dell'esperienza conoscitiva del sacro, lontana dagli effetti disordinati dello spettacolo profano.

Per ottenere un inequivocabile riferimento religioso dei segni, il Borromeo non liberò solo i riti da ogni fonte di distrazione e dagli elementi profani⁶¹, ma prescrisse ai fedeli comportamenti adeguati ai luoghi e ai tempi sacri⁶². La

⁶⁰ *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, cit., III, col. 334.

⁶¹ Come quelli citati da un cerimoniere per la processione milanese del Corpus Domini del 1537, in cui «forno fatti molti altari, fontane, giardini adobamenti più belli del passato per la via, padiglioni, et comedia in alcuni luochi, o per meglio dir, representationi» (DALLA, *Le processioni a Milano*, cit., pp. 178-179).

⁶² Quali «la gravità e la modestia nell'incedere, il divieto delle conversazioni ma soprattutto la separazione [...] tra laici e chierici e quella tra uomini e donne che trovò la massima attuazione in occasione del giubileo del 1576 con la riserva agli uni e alle altre di precise chiese per le stazioni processionali o con l'assegnazione – in una stessa chiesa – della mattina alle femmine e del pomeriggio ai maschi [...]. Infine le disposizioni si fecero tassative affinché 'non si rimanga per strada ad osservare inutilmente. Non si dia molestia ad alcuno con atti o parole importune. Non si organizzino spettacoli da mimo. Né vengano rappresentate azioni davanti alle porte della chiesa o per strada» (*ibid.*, p. 176). Con analoghi criteri il Borromeo provvide a riformare una delle più importanti processioni annuali milanesi, quella delle oblazioni alla Fabbrica del duomo, che le sei porte della città erano solite portare con carri trionfali ed apparati sontuosi. Nel corteo della Porta Ticinese compariva il «cavallaccio», una sorta di cavallo di Troia che conteneva i doni per il duomo offerti dalla famiglia Pusterla, i cui rappresentanti furono «presi di mira ed incaricati dell'emendazione dei costumi della loro Porta» (*ibid.*, p. 178).

censura nelle funzioni religiose non significava però la rinuncia alla teatralità delle devozioni⁶³. I rigorosi criteri che disciplinano la festa e le cerimonie rilanciate o proposte dal Borromeo⁶⁴ erano funzionali al rinnovamento del culto cattolico e al rinascimento dell'arte e delle forme festive, destinate a imporsi nell'età barocca e a suggestionare le manifestazioni religiose fino ad un'età molto recente⁶⁵. L'invenzione rituale del Borromeo emerge da episodi come il «carneval tutto spirituale» da lui promosso nel 1567, quando i milanesi ammirarono i ragazzi «maschi» delle Scuole della dottrina cristiana, tutti vestiti da angeli «con alle et camise», che cercavano di ricreare in terra il paradiso con «Il Padre, il Figliolo, et il Spirito Sancto, la gloriosa Vergine Maria et tutta la corte celestiale»⁶⁶. Della sua opera di ispiratore e promotore di azioni sacre, affrancate dai fini profani dei laici⁶⁷, basterà qui ricordare le processioni tridiane, il ripristino della festa del

⁶³ Un termine puntuale di riscontro offre la visita apostolica a Cremona del 1575. Il Borromeo sopprime la festa del Toro, ma mantenne il corteo delle offerte delle corporazioni nell'annuale festa dell'Assunta. Era l'ultimo atto di disciplinamento della festa, che «iniziava con la celebrazione della messa pontificale. Al suono delle campane [...], la corporazione dei macellai [...] apprestava il corteo che avrebbe portato il toro in piazza. Lo stesso facevano i barcaiolì con la loro nave piena d'acqua a Porta Mosa. Arrivati tutti in piazza mentre i 'beccari' [...] facevano correre il toro, sopraggiungevano i 'navaroli' [...] che spruzzavano la folla. In ultimo i mugnai gettavano sacchi di farina sulla gente bagnata. In questo putiferio il toro [...] faceva diversi giri della piazza cavalcato da un ragazzo con in mano una torcia di cera. La corsa del toro si concludeva con l'entrata in chiesa, subito seguito dalla barca trainata dai navaroli. Terminava così, con offerte di cera e denaro alla cattedrale la festa del Toro. L'offerta dei macellai e barcaiolì mantenne questo rituale fino al 1563, quando il vescovo Nicolò Sfondrati proibì che il toro e la barca entrassero in chiesa. Inoltre poiché gli incidenti fra beccari e navaroli erano sempre più frequenti, il podestà intervenne con una serie di provvedimenti finalizzati a regolamentare la festa: era vietato portare armi e le due corporazioni dovevano arrivare in piazza in momenti differenti e una volta terminate le loro esibizioni e fatte le debite offerte era ingiunto loro di tornare alle rispettive sedi senza strepito»: cfr. NICOLA ARRIGONI, «*Cremona festeggiante*». *Feste a Cremona tra il XVI e il XVII secolo*, «Bollettino storico cremonese» nuova serie, I (1994), pp. 185-186.

⁶⁴ Per i quali, oltre a DALL'AJ, *Le processioni a Milano*, cit., pp. 167-183, si veda BRUNO M. BOSATRA, *Le processioni in area milanese dopo il concilio di Trento. Appunti su un fenomeno religioso-popolare*, «Rivista liturgica» LXXIX (1992), pp. 457-467.

⁶⁵ TAVIANI, *La commedia dell'arte*, cit., pp. 8-9.

⁶⁶ CARLO MARCORA, *Il diario di Gian Battista Casale, operaio della Dottrina Cristiana (1554-1598)*, «Memorie storiche della diocesi di Milano» XII (1965), pp. 243-244.

⁶⁷ Un piccolo esempio delle implicazioni sociali derivanti dagli ordinamenti del Borromeo è la questione degli inginocchiatoi che dovevano essere nelle chiese molto semplici e uguali per tutti. I magistrati milanesi si lamentarono con il papa pretendendo che si ristabilisse «in questo o in altri modi» la distinzione «tra la gente comune e i magistrati e gli altri grandi»: ENRICO CATTANEO, *Carnevale e quaresima nell'età di s. Carlo Borromeo*, «Ambrosius» XXXIV (1958), nn. 2-3,

Santo Chiodo, il culto dei corpi santi, i pellegrinaggi a Torino per venerare la Sindone, o ai santuari mariani di Rho, Saronno, Loreto, Tirano, Caravaggio⁶⁸. Forse la sintesi più grandiosa della teatralità sacra del Borromeo è rappresentata dalla traslazione delle reliquie di san Simpliciano, di altri quattro santi arcivescovi milanesi e dei martiri anauniensi Sisinio, Martirio e Alessandro, che si svolse a Milano nel 1582⁶⁹. Erano presenti il cardinale Paleotti, una decina di vescovi suffraganei convocati per il sesto concilio provinciale, «tutta la chieresia di Milano de preti et frati et tutti li vicari et curati», un numero straordinario di fedeli della città e delle vicine diocesi. Il percorso processionale fu lo scenario di una profusione di apparati, padiglioni e porte trionfali culminante nella grande facciata posticcia eretta davanti al duomo, opera dell'architetto Pellegrino Tibaldi⁷⁰.

«Fu uno spettacolo grandioso [...]. Ovunque porte e archi trionfali, le raffigurazioni più varie della storia religiosa di Milano, dei suoi 121 arcivescovi, anche mediante figure simboliche, il cui significato era spiegato da ben 835 versi latini nelle forme letterarie di distici e di odi; e 47 versi in greco. Furono scritte dai monaci benedettini di San Simpliciano e dai gesuiti di Brera, i quali sempre in versi latini annunciavano le dodici discipline insegnate nel loro collegio dai grammatici, retori, greci, dialettici, fisici, astrologi, geometri, aritmetici, musici, periti, ebrei, teologi»⁷¹.

p. 70. Eliminando le forme visibili che permettevano di distinguere una famiglia o un individuo dagli altri, si realizzava, almeno di fronte a Dio, l'uguaglianza di tutti gli uomini. Così l'elevazione di tavolati in chiesa per dividere gli uomini dalle donne e la separazione dei sessi nelle processioni più che dimostrare, come sostiene la DALLAJ, *Le processioni a Milano*, cit., p. 176, un «assoluto disinteresse nei confronti della realtà familiare che risultava [...] negata nel suo nucleo principale, quello della coppia», possono essere lette come positiva introduzione di spazi e tempi di autonomia (nella devozione religiosa) per le donne, pesantemente subordinate al potere maschile proprio nell'ambito familiare.

68 BERNARDI e CASCETTA, *Dai «profani tripudi» alla «religiosa magnificenza»*, cit., p. 235.

69 LUIGI CRIVELLI, *Con san Carlo per le vie di Milano. Da San Simpliciano al duomo e ritorno. Memoria della più grande traslazione di santi e martiri nella Milano del Cinquecento*, Milano, NED, 1982.

70 Per la quale si veda AURORA SCOTTI, *Architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo*, «L'Arte» V (1972), p. 80.

71 ENRICO CATTANEO, *La cultura di san Carlo. San Carlo e la cultura*, in *Stampa, libri e letture nell'età di Carlo Borromeo*, a cura di Nicola Raponi e Angelo Turchini, Milano, Vita e Pensiero, 1992, p. 29.

Il senso delle celebrazioni religiose, come quella della traslazione dei corpi santi del 1582, è dato dallo stesso Borromeo nella lettera inviata ai fedeli per annunciare la trionfale manifestazione:

«Ma che genere di solennità sarà quella che celebreremo?

Sarà un trionfo per le vittorie che i santi, con la grazia divina, hanno riportato combattendo contro le forze ostili del male; un trionfo che la Chiesa ha sempre usato festeggiare con pubblica gioiosità e religiosa magnificenza»⁷².

La popolarità e l'affetto dei milanesi verso il Borromeo discendevano, osserva Michel de Certeau, dalla sua attitudine «nello stesso tempo politica e cordiale, a integrare la religiosità popolare. I balli o le superstizioni che egli sopprime li sostituì non con discorsi, ma con gesti»⁷³. A dispetto dell'immagine penitenziale di asceta⁷⁴, in gran parte suggerita dal suo operato negli anni della peste, la vera natura religiosa del Borromeo si rivela nella assidua promozione di eventi sacri⁷⁵.

Sono queste le finalità delle grandi rappresentazioni della liturgia barocca: la gloria di Dio e la festa del popolo cristiano. Oltre alla traslazione delle reliquie, alle feste patronali, alle funzioni della settimana santa, ai teatri delle Quarantore, ai pellegrinaggi e alle processioni religiose, spiccano come grandiosi spettacoli sacri dell'epoca barocca le feste di canonizzazione, gli ingressi dei principi della

⁷² *Ibid.*, pp. 34-35.

⁷³ MICHEL DE CERTEAU, *Carlo Borromeo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960 ss., vol. XX, p. 267.

⁷⁴ È questa per BOSATRA, *Le processioni*, cit., p. 465, «l'immagine del santo arcivescovo [...] che si fisserà indelebilmente nella memoria collettiva del popolo milanese – come nella celebre tela del Fiammenghino -: il cardinale Borromeo in processione di penitenza, scavato nel volto dal digiuno, a piedi scalzi, con un capestro di corda al collo e carico della croce». Per Bosatra tale immagine corrisponde alla spiritualità borromaica «dell'andare in processione. L'intento di fondo sembra essere per lo più il seguente: palesare a Dio, senza infingimenti, la propria miseria, la propria condizione di creature sofferenti a causa delle ricorrenti calamità [...] e soprattutto a motivo dei peccati; manifestare, anche con segni esterni, la propria contrizione e detestazione del male; invocare con fervida preghiera il perdono divino ed ogni altro celeste beneficio» (*ibid.*, p. 464).

⁷⁵ La teatralità borromaica, finalizzata ad edificare la nuova società e la nuova Chiesa, svela «qualcosa come una tenerezza, quasi infantile, che nessuna 'dottrina' aveva sfiorato e che abitava in segreto la volontà armata dai 'diritti e doveri' vescovili. Le devozioni popolari corrispondevano in Carlo a degli appuntamenti e feste del cuore in mezzo alla folla dalla quale lo separava la sua carica» (DE CERTEAU, *Carlo Borromeo*, cit., p. 267).

Chiesa e le feste particolari degli ordini religiosi⁷⁶. La scena della gloria include anche le celebrazioni funebri dei re, regine, principi, papi, cardinali, vescovi e di tutti gli uomini illustri deceduti nella fede⁷⁷. Il loro funerale è infatti una pompa. Il catafalco un sepolcro glorioso. I neri apparati trionfo di luci. Ogni funzione religiosa della Controriforma, lieta o mesta che sia, si trasforma in una scena della gloria.

«È l'apparizione pubblica e solenne di Sua Divina Maestà; è il cielo che si apre e si riversa sulla Terra; è lo splendore della Chiesa Trionfante che si rivela alla Chiesa Militante. L'affetto e fervore e servizio più adeguati, di fronte a questa apparizione, saranno l'ammirazione e l'allegrezza e l'applauso. Il concorso alla festa, e l'ossequio e omaggio ben visibile, oggettivo, dei fedeli astanti, sono la sostanza della devozione festiva, che è 'lieta divotione, e divota ammiratione'. A questo mirano gli imprenditori della festa religiosa nel promuovere i dilette musicali [...]. Più precisamente, la devozione festiva in cui proprio la musica ha tanta parte è il pensiero e il sentimento del Paradiso, che la festa religiosa come la musica hanno come scopo supremo di rappresentare in terra»⁷⁸.

3. La caduta degli angeli

Se la gloria di Dio si manifesta nello spazio imponente del tempio e lo sfarzo degli apparati, la sua esternazione uditiva è l'insieme di suoni più altisonante, elevato e armonioso che l'uomo possa creare. A questo innanzitutto serve la

⁷⁶ Per uno sguardo panoramico e sintetico sullo spettacolo sacro barocco cfr. SILVIA CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 58-66 e 184-188.

⁷⁷ Basta leggere il sermone pronunciato dal Borromeo durante le esequie della regina Anna d'Austria, celebrate nel duomo di Milano il 6 settembre 1581, per rendersi conto che la riflessione sul teatro sacro, già presente nei primi anni del suo magistero, si consolida e lo accompagna fino alla fine. Le parole dell'arcivescovo sono esplicite: un nobile consesso di clero, magistrati, con gran concorso di popolo è radunato nel sacro tempio, «ha gli occhi fissi in questa gran macchina funerale, riguarda questo solenne apparato». Sente l'armonia delle voci. Ma finirà tutto in questo «ufficio esteriore» fatto di colore, di suoni, di macchine? No, per il loro tramite si stabilisce un contatto con Dio e si realizza quella trasformazione che il Borromeo paragona alle forme tratte dalla creta dal vasaio di cui parla Geremia. Per via percettiva, si suscitano due affetti: «mestitia e consolatione». «Questa funerale attione», «tutti questi lumi, et apparati» hanno il loro frutto e «come siamo huomini composti di spirito, et di corpo, hanno tanta forza questi canti et cose esteriori in eccitare i nostri affetti»: cfr. *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, cit., III, coll. 825-840.

⁷⁸ GINO STEFANI, *Musica barocca 2. Angeli e Sirene*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 28-29.

musica sacra: a glorificare Dio. Lo ripetono in molti modi tutti i trattati del tempo⁷⁹. Se la chiesa è il tempio di Salomone e la scena della gloria è il paradiso, gli interpreti del canto sacro e dei concerti spirituali non possono essere che angeli. I sinodi, come quello milanese del 1565, esigevano che i cantori fossero dei chierici e se erano dei laici dovevano comunque essere equiparati ai chierici. Essendo il coro riservato agli ecclesiastici in quanto «recinto sacro carico di connotazioni celestiali (coro angelico, ecc.)», ogni intrusione di carattere laico veniva percepita come una contaminazione:

«In questo senso le insegne visive sono della massima importanza: poiché è l'abito che fa l'ecclesiastico, è inaccettabile una mescolanza di abiti civili e rituali; nei regimi clericali più rigorosi i musicisti porteranno sempre, negli uffici sacri in chiesa e fuori di chiesa, l'abito corale. Dall'abito al costume morale il passo è breve, in una cultura dove il latino *habitus* porta a identificare i due termini. Lo indica in modo archetipico san Carlo Borromeo – il promotore più deciso della riforma e della clericalizzazione post-tridentina – il quale volle 'che i Musicisti fossero di costumi esemplari perché degnamente imitassero gli Angioli nel lodar Dio: n[é] volle che cantassero nelle Chiese se non in abito Corale'. Il modello angelico digrada così dalle gerarchie canoniche alla cappella musicale: come gli angeli in cielo, così i canonici in coro; e come i canonici imitano gli angeli, così i musicisti imitano i canonici, nella 'modestia' e 'gravità' ecclesiastica»⁸⁰.

Gino Stefani, a cui dobbiamo le osservazioni sopra citate, ha individuato nella tensione tra angeli e sirene, «da lode celestiale e il fascino sensuoso», il progetto barocco della musica di chiesa, ovvero «la cappella musicale avrà assolto il suo compito nella misura in cui riuscirà a soddisfare (simultaneamente o successivamente) alle istanze angeliche e a quelle sireniche». Questa tensione sembra nascere soprattutto dal secondo fondamentale compito della musica sacra: suscitare la devozione. Lo Stefani considera inizialmente paritari momenti di devozione la festa liturgica nelle chiese e i pii esercizi negli oratori delle confraternite e delle congregazioni. Suddivide i laici in due classi, nobili e ricchi da una parte e popolo minuto dall'altra; «alle due classi corrispondono i due grandi generi musicali preferenziali, l'Oratorio e le Laude, a loro volta paralleli ai due

⁷⁹ ANDREA LUPPI, *Immagine e funzione della musica sacra nella trattatistica di area lombardo-padana nel medio Barocco*, in ANDREA LUPPI – MAURIZIO PADOAN, *Statuti della musica. Studi sull'estetica musicale tra Sei e Ottocento*, Como, A.M.I.S., 1989, pp. 9-54.

⁸⁰ STEFANI, *Musica barocca* 2, cit., pp. 97-98.

atteggiamenti tipici di fronte alla musica: il canto collettivo e l'ascolto d'arte»⁸¹. Mentre il canto collettivo diventa, attraverso la trasformazione delle laude in canzoni (spesso arie e motivi profani convertiti mutando semplicemente il testo)⁸², la devozione del popolo e la sua peculiare forma di partecipazione alla festa e alla liturgia barocca fino ai nostri giorni, l'ascolto d'arte ha un itinerario singolare. La proposta di canti e musiche capaci di suscitare diletto e piacere era il miele sparso dalla nuova spiritualità controriformistica, in particolare quella gesuitica, filippina, salesiana, per attirare i laici alle funzioni (*allettamento*)⁸³, per levarli dalle tentazioni dei sensi nei periodi più pericolosi per l'anima come il carnevale (*trattenimento e divertimento*) e per istruirli con sermoni alle verità eterne. La prima fase, secondo l'originaria formula creata da san Filippo Neri, è costituita dall'alternanza di diletto e ragione, musica e sermone. La seconda fase si ha quando diletto e utile vengono sincronizzati, attraverso un testo edificante dissimulato sotto «le specie di una musica la più piacevole che sia»⁸⁴. Nella terza fase l'esercizio devozionale lascia completamente il posto al trattenimento virtuoso e il sermone diventa un semplice intermezzo

«che finirà anzi per cadere lasciando libera l'attenzione per la musica, e permettendo all'azione drammatica di seguire il suo corso senza distrazioni. Di più, venuto meno l'interesse per la dottrina viene meno anche quello per la storia, il soggetto: cade dunque anche quella parte dell'Oratorio che la raccontava, il cosiddetto "Testo", la recitazione narrativa. Caduti gli ultimi residui di travestimento devoto, di legittimazione religiosa, il musicofilo troverà finalmente senza ambagi ciò che in fondo cercava nell'Oratorio: l'Opera in musica»⁸⁵.

La tensione tra angeli e sirene proposta da Gino Stefani come progetto e cifra interpretativa della musica sacra barocca va intesa in modo più ampio e complesso. Le sirene infatti non alludono solo alla sensualità della musica, ma si riferiscono anche alla rivoluzionaria novità delle cantanti e delle attrici in scena. È in alternativa alla fascinazione delle donne sui palcoscenici e alla celebrazione dell'amore profano, questo sì, realmente e totalmente canto delle sirene, che si articola il progetto della rappresentazione musicale sacra, come l'oratorio.

⁸¹ *Ibid.*, p. 188.

⁸² *Ibid.*, pp. 205-214.

⁸³ *Ibid.*, pp. 196-200.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 216-217.

Come per la vista, anche per l'udito la spiritualità barocca crea generi musicali in cui una efficace congiunzione tra dottrina, affetto e diletto si presenta come itinerario e strumento di elevazione dell'animo umano verso Dio⁸⁶. Niente come il concerto spirituale riesce ad esprimere e a far vivere l'esperienza del divino. L'estasi e il rapimento musicale sono insomma molto più efficaci delle parole come dichiara Grazioso Uberti nel 1630:

«la gloria del Paradiso non si può esplicare con parole. è poco il dire quel giubilo, quel gaudio, quella dolcezza, quella soavità, quel contento de' Beati. non si comprende à bastanza, e particolarmente dalle persone semplici, per innamorarne maggiormente gli huomini, per commovere maggiormente gli animi, si dipingono i Chori degl'Angeli in atto di cantare, e di sonare varij stromenti Musicali, ma perché la pittura è muta [...] si aggiunge il canto delle voci, & il suono degli stromenti, per rappresentare più vivamente all'udito soave armonia, dalla quale si possa scorrendo argomentare quanto maggiore sia la dolcezza di quella celeste Musica, quanto maggiore sia la soavità di quel concerto del Paradiso»⁸⁷.

Per Stefani il diletto musicale dei concerti sacri diventa in realtà fine a se stesso e non richiede alcun trascendimento, come si evidenzia nell'evoluzione della struttura dell'oratorio, in cui la riflessione finale viene presto tralasciata per lasciare il posto ad una «Cantata con una Arietta allegra, che discioglie con universal godimento il congresso»⁸⁸. L'oratorio, conclude Stefani, rientra in quel processo di secolarizzazione della musica sacra, la cui fase barocca consiste non tanto nel rendere gradevole e accettabile la religione mediante l'arte, ma nel legittimare «mediante la religione l'autonomia della musica». Al termine di questo processo di secolarizzazione non troviamo più né angeli né sirene, ma uomini e donne che cantano e suonano. In chiesa, in teatro, in piazza, nelle scuole. Per devozione e per piacere.

Nella Controriforma successe la stessa cosa in campo teatrale, ma con un processo inverso. Mentre infatti la musica sacra fa scendere gli angeli in terra, il teatro delle maschere infernali si eleva alla dignità del volto umano. Già il Borromeo, alla fine della sua vita, non era più convinto che l'arte teatrale fosse una «liturgia del diavolo». I comici dell'Arte avevano ottenuto proprio da san Carlo l'approvazione dei loro copioni e con essa la legittimità pratica e la

⁸⁶ *Ibid.*, p. 229.

⁸⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 229. Vedi anche a p. 230 nota n. 149.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 231.

tolleranza etica del teatro professionistico⁸⁹. Una volta esclusi i contenuti immorali e le connessioni eterodosse con il sacro, il «rito comico» rientrava così non solo nella sfera lecita delle attività profane, ma si affermava come uno strumento importante di formazione⁹⁰. Il teatro educativo si sviluppò in particolare nei collegi dei gesuiti⁹¹ che rinnovarono e portarono ai massimi livelli

⁸⁹ Sulle difficoltà e i conflitti con ogni tipo di potere, non solo religioso, ma anche politico, economico e sociale, delle compagnie dei comici, cfr. SIRO FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, in particolare le pp. 3-49.

⁹⁰ Lo si deduce dall'approvazione borromaica del trattato di SILVIO ANTONIANO, *Dell'educazione cristiana de' figlioli*, del 1582, in cui appare una specie di manifesto del teatro educativo: «È utile [...] e dilettevole maniera di ricreazione, maggiormente per i giovanetti studiosi, quella che molti religiosi usano di fare, cioè che alcuna azione umana si imiti, e rappresenti dai medesimi fanciulli, come se fossero quelle istesse persone, che altre volte veramente furono, o si presuppone, che fossero operatori di quella azione, e senza dubbio questa è una maniera di commedia, ma accomodata a materie più gravi, e più fruttuose, come sono delle vite dei santi, ed altre simili che possono dare esempio, ed istruzione di vera virtù, per il che i ridicoli impuri, benché sotto coperta devono essere del tutto banditi, e solo vi possono aver luogo alcuni piacevoli, ed onesti sali. Ed io crederei che fosse ben fatto, che l'azione, che si prende a rappresentare fosse di uomini totalmente, e non vi fosse parte di donna alcuna, se non di alcuna matrona vecchia di esemplare santità, e si ha d'aver molto l'occhio da colui, che ordina simili rappresentazioni, che non vi siano narrazioni amatorie, né altra cosa che possa effeminar gli animi de' giovanetti, che nel resto per mio giudizio non fa molto mestieri di obligarsi alle leggi della commedia, né quanto al numero degli atti, né altre si fatte osservazioni, perciocché questo non è se non un giuoco, il cui fine è ricreare la gioventù con qualche frutto dell'animo. Deve però, o sia detta in lingua volgare, o latina, esser composta giudiziosamente, e con eleganza tale, che ancora in questa parte se ne possa far profitto, siccome ancora se ne trae utilità per esercitar la memoria, la pronunzia, e l'azione, e s'acquista da' fanciulli facilità, e prontezza di ragionare nel conspetto d'altri, e vengono a vestirsi una certa persona virile, ed altri buoni effetti similanti ne seguono. È però di aver riguardo, che si fatte ricreazioni non apportino distrazione dagli studi principali, e non vi si perda troppo tempo. E quando poi si fa la rappresentazione, è da fuggir' ogni tumulto, come quasi di necessità avviene, dove è molto popolo, che ve ne sono sempre di tali, che non osservano la debita onestà, e modestia, e però è meglio che queste cose si facciano ritiratamente tra i medesimi condiscipoli alla presenza de' maestri, e de' buoni padri di famiglia, e di alcune poche persone gravi, e costumate, rimosse però totalmente le donne»: cit. da CASTIGLIONE, *Sentimenti di S. Carlo*, cit., pp. 124-125. Anche il Castiglione osserva che san Carlo non voleva bandire tutto il teatro, ma solo quello osceno dei comici professionisti. TAVIANI, *La commedia dell'arte*, cit., p. 8, ricorda anche che nel carnevale del 1584 il Botero ebbe «l'incarico di scrivere un dramma sui figli di Giacobbe per il Collegio Borromeo di Pavia di cui era *princeps* Federico», il cugino del cardinale.

⁹¹ Il teatro gesuitico era un teatro di dilettanti, pedagogico, maschile, colto, agito sulla base di un testo scritto strettamente collegato agli studi di oratoria e di retorica. Guardava al modello alto della tragedia e alla pratica della corte e della accademia. Cercava di fondere le forme classiche con i contenuti cristiani. Collaudato al Collegio Mamertino di Messina e al Collegio Romano, il teatro gesuitico venne in seguito formalizzato nella *Ratio studiorum* e quindi

una tradizione di feste, accademie e rappresentazioni delle scuole medievali ed umanistiche. Il teatro nei collegi mise in luce soprattutto una nuova modalità di far teatro e produrre spettacoli, molto diverso dal teatro liturgico della gloria e da quello basso-corporeo dei comici. Il teatro gesuitico raccoglieva da una parte temi e storie del dramma religioso medievale, dall'altra sviluppava le ricerche formali del teatro umanistico, elaborando una teoria e una prassi scenica innovative per l'aderenza ad un progetto di formazione retorica che coniugava l'enfasi emotiva ed etica del cristiano con l'estetica, la razionalità e il rigore formale dell'umanista⁹².

L'apporto dei gesuiti alla conciliazione tra la visione cristiana e i principi del teatro classico riscoperto dagli umanisti non fu limitato al teatro di collegio, ma si estese al teatro in generale. Con la diffusione della *Poetica* di Aristotele dopo la prima metà del Cinquecento si era aperto un complesso dibattito sulla compatibilità tra il teatro di ispirazione cristiana e la normativa aristotelica sulla tragedia⁹³. In particolare veniva esclusa la possibilità di portare in scena, secondo la traduzione della *Poetica* fatta da Ludovico Castelvetro, «uomini di santissima vita» la cui vicenda è segnata dal passaggio dallo stato «di felicità in miseria»⁹⁴. Notoriamente per Aristotele il protagonista ideale della tragedia deve essere un personaggio mediano, non superiore agli altri per bontà e che «né per malizia né per malvagità trabocca in miseria, ma per certo errore»⁹⁵. In conformità al dettato

diffusamente praticato nelle istituzioni educative dell'ordine. Sull'argomento si veda il saggio di BRUNA FILIPPI, *Il teatro al Collegio Romano: dal testo drammatico al contesto scenico*, in *I gesuiti e il teatro barocco in Europa*, Atti del XVIII convegno internazionale del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale (Roma-Anagni, 26-30 ottobre 1994), a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1995, pp. 161-182; per Milano cfr. *Ibid.*, GIANFRANCO DAMIANO, *Drammaturgia e spettacolo al collegio milanese di Brera. Dalle origini all'Hermenegildus di Emanuele Tesauro*, pp. 331-348; v. anche ID., *Il Collegio gesuitico di Brera: festa, teatro e drammaturgia fra XVI e XVII secolo*, in *La scena della gloria*, cit., pp. 473-506. Sul teatro gesuitico fondamentali restano gli studi di JEAN-MARIE VALENTIN, *Le Théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande (1554-1680). Salut des âmes et ordre des cités*, Bern, Peter Lang, 1978, e il catalogo ID., *Le Théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555-1773)*, Stuttgart, A. Hiersemann, 1983-1984.

⁹² Cfr. FUMAROLI, *Eroi e oratori* cit.; CESARE QUESTA, *Il modello senecano nel teatro gesuitico (lingua, metro, strutture)*, «Musica e storia» VII (1999), n. 1 pp. 141-181 e gli studi inclusi in *I gesuiti e il teatro barocco in Europa*, cit.

⁹³ Cfr. JAMES A. PARENTE JR., *Religious Drama and the Humanist Tradition. Christian Theater in Germany and in the Netherlands 1500-1680*, Brill, Leiden-New York-København-Köln 1987, pp. 10-60.

⁹⁴ LUDOVICO CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di Werther Romani, Laterza, Bari 1979, II, p. 348.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 349.

aristotelico molti, come Torquato Tasso, escludevano la tragedia di un innocente, come Cristo o i martiri. Tra i più noti sostenitori del fatto che l'incarnazione di Cristo avesse cambiato definitivamente il modo di pensare e di comportarsi dell'antica tragedia e quindi decisamente favorevoli al teatro moderno e al dramma cristiano sono da annoverare Giambattista Guarini⁹⁶ e Tommaso Campanella⁹⁷. Pratica corrispondente a questa poetica fu l'iniziale dramma a soggetto biblico del teatro gesuitico, come la trilogia del *Christus nascens*, *Christus patiens*, *Christus index* composta negli anni 1569-70 da Stefano Tucci⁹⁸.

Nel Seicento, per impulso di padre Bernardino Stefonio, il teatro gesuitico abbandonò però la ricerca di una tragedia cristiana autonoma per emulare la produzione classicistica con il filone del dramma martirologico. Contro l'opinione corrente, Stefonio ritenne legittimo, perché più pertinente ai tempi moderni, l'introduzione di personaggi giusti e innocenti nella tragedia aristotelica. Nel 1633 padre Tarquinio Galluzzi difendendo dagli attacchi dei critici l'opera principale di Stefonio, il *Crispus* (1597), confermava la liceità della presenza di un protagonista innocente. Riportava però nell'alveo aristotelico il personaggio Crispo, cercando di dimostrare che si trattava di una figura «di mezzana bontà» e dunque conforme ai criteri enunciati dalla *Poetica* per il protagonista ideale della tragedia⁹⁹. Nella premessa al suo *Ermenegildo* (1644 e 1655) il confratello Sforza Pallavicino sancì la definitiva convergenza del teatro gesuitico con la normativa aristotelica, ammettendo che l'innocente non può essere un protagonista tragico, perché la sua sventura non provoca nello spettatore pietà e terrore e quindi la catarsi, ma sentimenti di sdegno o contro gli dei o contro i persecutori. Il primo tipo di sdegno per altro non ha senso in una società cristiana che riconosce nelle disgrazie e nelle calamità terrene il favore divino in quanto prove per guadagnare la felicità eterna. Il secondo tipo di sdegno, a sua volta, è valido solo se il tormentatore è a conoscenza della perfetta innocenza della vittima. Se invece i persecutori vengono presentati come convinti assertori della colpevolezza dell'innocente, lo sdegno dello spettatore è irrilevante¹⁰⁰. È possibile allora avere un innocente come protagonista di una tragedia senza contraddire la *Poetica* di Aristotele, come

⁹⁶ GIAMBATTISTA GUARINI, *Il Verrato* (1588), in *Opere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Utet, Torino 1971² (ed. or. 1955), p. 778.

⁹⁷ TOMMASO CAMPANELLA, *Poetica. Testo inedito italiano e rifacimento latino*, a cura di Luigi Firpo, Reale Accademia d'Italia, Roma 1944, p. 184 e 186. La *Poetica* è del 1596 (il rifacimento latino del 1612 venne stampato nel 1638).

⁹⁸ PIERANTONIO FRARE, *Retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1998, pp. 55-56.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 58-59. Sul *Crispus* dello Stefonio cfr. FUMAROLI, *Eroi e oratori* cit., pp. 197-232.

¹⁰⁰ FRARE, *Retorica e verità* cit., pp. 61-62.

fa il Pallavicino nel suo *Ermenegildo*, presentando il martire non esente da colpe, per aver combattuto contro il proprio padre e re, Leovigildo.

«Il riuscito tentativo della produzione tragica cattolica, ed in particolare gesuitica, di nobilitare la materia scritturale e martirologica inserendola nella regolarità formale del dramma classico, porta anche a giustificare in un altro modo la presenza del protagonista innocente: cioè secondo un sistema di valori non più alternativo a quello aristotelico [...], bensì interno ad esso, con una omologazione dell'episteme cristiana che si spinge a dare soddisfazione non solo allo spirito, ma anche alla lettera, del dettato della *Poetica*»¹⁰¹.

L'assunzione del modello aristotelico nel teatro gesuitico significò il rilancio culturale e produttivo di almeno un settore del teatro profano, quello tragico. A differenza della tragedia italiana cinquecentesca, praticata come espressione letteraria e destinata quindi principalmente alla lettura, il teatro gesuitico «esiste innanzitutto, e quasi esclusivamente, per essere declamato in scena e rappresentato: il primato dell'*actio* è uno dei principali fondamenti della sua drammaturgia»¹⁰². Tuttavia la concezione strumentale del teatro, a fini edificanti e formativi, ritardò nel tempo il pieno riconoscimento della professione teatrale da parte degli stessi gesuiti, contrari alla traduzione in volgare dei loro testi drammatici a soggetto religioso e, ancor di più, alla rappresentazione di argomenti sacri nei teatri profani da parte dei comici professionisti, temendo gli effetti che lo spettacolo, anche pio, poteva produrre negli spettatori¹⁰³. Le condanne, le censure, i libelli e i trattati da parte degli stessi gesuiti, delle autorità ecclesiastiche e civili contro la commedia, più o meno oscena, ma soprattutto contro i suoi interpreti professionisti, in particolare le attrici, e contro i teatri, come luoghi di dissipazione, continuarono così, sempre più sterili, fino ai nostri giorni¹⁰⁴. Fu un

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰² EMILIO SALA, «*Sine harmonia theatrum non delectat*». *Il problema del coro nella tragedia gesuitica*, «Musica e storia» VII (1999), n. 1 p. 184. L'autore si sofferma in particolare sull'integrazione tra vista e musica nella tragedia gesuitica, sullo statuto del coro e sulla sua realizzazione scenico-musicale.

¹⁰³ LILIANE PICCIOLA, *La littérature et le théâtre religieux*, paragrafo II de *Le christianisme dans les arts*, in *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, tomo IX: *L'Âge de raison (1620/30-1750)*, a cura di Jean-Marie Mayeur, Charles e Luce Pietri, André Vauchez e Marc Venard, Desclée, [Paris] 1997, p. 1053.

¹⁰⁴ Nei paesi cattolici le controversie più accese si ebbero in Francia: cfr. SIMONE DE REYFF, *L'Église et le Théâtre. L'exemple de la France au XVII^e siècle*, Paris, Les éditions du Cerf, 1998.

vano tentativo di contrastare il travolgente processo di affermazione culturale della professione e dell'arte teatrale nell'Europa cristiana.

Illuminante esempio della dialettica interna al cattolicesimo è il caso spagnolo¹⁰⁵. Gran parte degli autori del periodo d'oro del teatro ispanico furono o divennero preti, come Tirso de Molina, Lope de Vega e Calderón de la Barca¹⁰⁶. Le due principali forme di teatro religioso, la *comedia de santos* e l'*auto sacramental*, legata la prima alle feste patronali, il secondo alla festa del Corpus Domini, erano in gran parte agite da compagnie di professionisti¹⁰⁷. Pur essendo sempre presente lo scopo edificante, il paradigma teatrale per gli autori drammatici era diverso da quello del teatro di collegio. Da una parte dovevano tenere conto delle aspettative del pubblico, le cui reazioni positive o negative decretavano la riuscita o meno delle rappresentazioni. Dall'altra, non potevano accontentarsi di piacere al pubblico, ma dovevano anticiparne le attese, creare nuove emozioni, soddisfare la volubilità del gusto attraverso continue innovazioni sceniche. In altre parole dovevano produrre opere originali e di successo, per le quali occorreva non solo mestiere, ma anche arte. Viceversa, il teatro profano spagnolo, qualsiasi fosse il genere o il soggetto trattato, doveva mostrare una grande sensibilità religiosa, una costante attenzione alla difesa della fede cattolica e alla trattazione di temi teologici e morali, come il libero arbitrio, la ragione di stato, l'empietà, l'ingiustizia¹⁰⁸.

Il teatro profano venne accettato come produzione estetica autonoma e legittima alla fine del Seicento, quando nei collegi e nei conventi le sacre rappresentazioni bibliche o agiografiche lasciano spesso il posto a commedie ridicole e all'imitazione delle maschere dell'Arte. Con ciò non si rinunciava all'impegno e alla devozione o alla rappresentazione degli esempi edificanti e alla loro drammaturgia. Non si spalancavano le porte all'arte diabolica, ma si accettava finalmente il fatto che tra santi e diavoli ci sono gli uomini. Come nella musica tra angeli e sirene.

¹⁰⁵ Molto riduttiva risulta l'interpretazione strumentalmente politica del teatro spagnolo esposta da JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990 (tr. it. *Teatro e letteratura nella Spagna barocca*, Bologna, il Mulino, 1995).

¹⁰⁶ Per il quale si veda lo studio di DIDIER SOULLER, *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

¹⁰⁷ Si vedano i due casi esemplari di Burgos e León in MARIA ISABEL VIFORCOS MARINAS, *El teatro en los festejos leoneses del siglo XVII*, León, Universidad de León – Secretariado de Publicaciones, 1994; IGNACIO JAVIER DE MIGUEL GALLO, *Teatro y parateatro en las fiestas religiosas y civiles de Burgos (1550-1752). Estudio y documentos*, Burgos, Ayuntamiento de Burgos, 1994.

¹⁰⁸ PICCIOLA, *La littérature et le théâtre religieux*, cit., pp. 1054-1059.

JÖRG STABENOW

***Esigenze liturgiche e spazio della chiesa.
Su alcuni fenomeni dell'architettura
ecclesiastica del primo Seicento
tra Milano, Bologna e Roma***

ESIGENZE LITURGICHE E SPAZIO DELLA CHIESA.
SU ALCUNI FENOMENI DELL'ARCHITETTURA
ECCLESIASTICA DEL PRIMO SEICENTO
TRA MILANO, BOLOGNA E ROMA

Il filo conduttore di questo contributo sarà la questione, se nell'architettura ecclesiastica del primo Seicento si possano individuare delle coincidenze tra esigenze liturgiche e la forma architettonica dello spazio della chiesa¹. Mi concentrerò in particolare su due aspetti della liturgia, sottolineati dalla Riforma Tridentina: la confessione e la predica². La messa in risalto di questi due elementi mi porterà ad esaminare una linea di sviluppo ancora poco studiata nell'architettura ecclesiastica postconciliare: la rivalutazione dell'aula della chiesa come spazio destinato ad accogliere i fedeli³. Come paradigma ho scelto alcune chiese della congregazione dei Chierici Regolari di S. Paolo Decollato, comunemente chiamati Barnabiti⁴.

¹ Ringrazio Claudio Bernardi, per avermi aiutato a precisare varie tesi, e Maura Rosati, per aver accompagnato la stesura del testo italiano.

² Cfr. la voce «Liturgia» in RUPERT BERGER, *Neues Pastoralliturgisches Handlexikon*, Freiburg, 1999, pp. 309-312.

³ Questa linea di sviluppo è complementare alla tendenza – rilevata nel contributo di Claudio Bernardi in questo stesso volume – di accentuare il luogo dell'eucaristia e, di conseguenza, l'asse longitudinale dell'edificio sacro.

⁴ Sull'ordine barnabito cfr. ORAZIO PREMOLI, *Storia dei Barnabiti nel Cinquecento*, Roma, 1913; ID., *Storia dei Barnabiti nel Seicento*, Roma, 1920; ANDREA M. ERBA, *Chierici Regolari di S. Paolo*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, vol. 2, Roma, 1975, coll. 945-974; RICHARD L. DE MOLEN, *The First Centenary of the Barnabites (1533-1633)*, in *Religious Orders of the Catholic Reformation. Essays in Honour of John C. Olin on his 75th Birthday*, a cura di R. L. De Molen, New York 1994, pp. 59-96.

Un ordine religioso ed i suoi architetti

Nella fase di passaggio tra il tardo rinascimento e il primo barocco i Barnabiti hanno dato un contributo alquanto rilevante alla ricerca architettonica in Italia⁵. Tra i membri dell'ordine troviamo, in questo periodo, due architetti di livello tutt'altro che secondario: Lorenzo Binago e Giovanni Ambrogio Mazenta. Dire «architetti» è forse, in parte, improprio. Binago e Mazenta erano in primo luogo religiosi, sacerdoti. Solo in seconda istanza, dentro al loro ordine, assumevano un ruolo di esperti di architettura, ruolo che, qualche volta, dava loro pure l'occasione di dirigere un cantiere architettonico. Non svolgevano, comunque, un'attività di «liberi professionisti»; non potevano spostarsi da un luogo all'altro come forse avrebbero voluto, perchè legati ai loro collegi; non potevano accettare qualsiasi commissione si offrisse loro al di fuori dell'ordine. Dovevano, invece, in gran parte limitarsi a lavorare per i cantieri e nei cantieri dei Barnabiti. Queste erano le condizioni del loro «fare architettura», almeno in teoria. Nella prassi, come poi vedremo, c'era anche qualche possibilità di liberarsi, almeno temporaneamente, da questi vincoli.

La «doppia professionalità» che caratterizza gli architetti barnabiti li rende particolarmente interessanti ai fini di uno studio che cerca di identificare i legami tra l'uso liturgico della chiesa e la sua forma architettonica. Ci si può aspettare che nel loro lavoro vi siano tracce di una riflessione più concreta circa la relazione tra liturgia e architettura.

I due architetti barnabiti si distinguono fortemente nelle loro personalità e nella loro prassi architettonica. Lorenzo Binago, il più anziano, nasce a Milano nel 1554, figlio di un negoziante di panni di lana⁶. Entra nell'ordine barnabite all'età di diciotto anni, e nel 1578 è ordinato prete dal cardinal Carlo Borromeo. Il primo cantiere che lo vede progettista e direttore dei lavori è, dal 1584 in poi, quello della chiesa di S. Paolo a Casale Monferrato. Padre Binago diventa in seguito una specie di «prefetto alle fabbriche» del suo ordine, anche se questa funzione non

⁵ Sull'architettura dei Barnabiti si vedano GIANNI MEZZANOTTE, *Gli architetti Lorenzo Binago e Giovanni Ambrogio Mazenta*, in «L'arte» LX (1961), pp. 231-294; NIGEL GAUK-ROGER, *The Architecture of the Barnabite Order 1545-1659 with Special Reference to Lorenzo Binago and Giovanni Mazenta*, Ph. D. thesis, Cambridge University, s. d.

⁶ Su Lorenzo Binago, oltre agli autori citati alla nota 4, si vedano ORAZIO PREMOLI, *Appunti su Lorenzo Binago architetto*, in «Archivio storico lombardo» XLIII (1916), pp. 831-846; FRANCESCO REPISHTI, *Lorenzo Binago architetto e la «Formula del offitio del Prefetto delle fabbriche apresso dell'i Chierici Regolari della congregazione di S. Paolo»*, in «Barnabiti studi» (1994), n. 11, pp. 75-118; ID., *Note d'Archivio su padre Lorenzo Binago prefetto alle fabbriche (1554-1629)*, in: «Arte Lombarda» (1995), n. 113-115, pp. 163-169.

viene mai ufficializzata⁷. I suoi superiori lo trasferiscono da collegio a collegio a seconda delle questioni edilizie da risolvere. Così, dopo Casale, lo troviamo a Zagarolo (vicino a Preneste), quindi a Roma, e infine, dal 1601, a Milano. Qui resta fino alla morte, nel 1629, seguendo la costruzione della chiesa di S. Alessandro, da lui progettata.

Giovanni Ambrogio Mazenta, dieci anni più giovane di Binago, nasce nel 1565 da una famiglia dell'aristocrazia milanese⁸. Nel 1587 conclude gli studi di legge a Pavia, e nel 1590 entra nell'ordine barnabito. La sua discendenza aristocratica e la sua formazione gli assicurano cariche di governo all'interno dell'ordine. Nel 1599 diventa preposto del Collegio di Pisa, appena fondato, nel 1602 è proposto del Collegio di Bologna, nel 1603 di nuovo a Pisa. Dal 1608 è a Bologna, e nel 1611 assume anche qui di nuovo la carica di proposto. Dal 1612 al 1617 è proposto generale dell'ordine. Ancora nel 1632 è vicario generale. Muore a Roma nel 1635. Anche Mazenta, come Binago, accompagna i suoi frequenti spostamenti con disegni e progetti, ma, al contrario di Binago, non dirige mai un cantiere architettonico. Il suo ruolo non è quello di un «prefetto alle fabbriche», ma di amatore ed esperto, di dilettante nel senso più lato e positivo del termine. I suoi progetti più importanti, Mazenta li realizza al di fuori dell'ordine barnabito.

I precedenti

Prima di iniziare una breve rassegna di chiese barnabite, si devono nominare almeno due costruzioni precedenti, che per la loro importanza ed esemplarità possono caratterizzare l'orizzonte entro al quale Binago e Mazenta lavorano. Sono due chiese di un ordine molto più grande e più potente dei Barnabiti, la Compagnia di Gesù. La chiesa del Gesù a Roma, architetti Giacomo

⁷ Cfr. REPISHTI, *op. cit.*, p. 90. A differenza dell'ordine barnabito, nella Società di Gesù dal 1558 esisteva la funzione del «Consiliarius aedilicius». Si vedano SANDRO BENEDETTI, *Tipologia ragionevolezza e pauperismo nel «modo nostro» dell'architettura gesuitica*, in ID., *Fuori dal Classicismo. Sintetismo, Tipologia, Ragione nell'architettura del Cinquecento*, Roma, 1984, pp. 67-107: 77; ISABELLA BALESTRETTI, *L'architettura negli scritti della Compagnia di Gesù*, in *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia. XVI-XVIII sec.*, Catalogo della mostra, Milano, Centro Culturale S. Fedele, Brescia, 1990, pp. 19-26: 22.

⁸ Su vari aspetti dell'attività architettonica di Mazenta, oltre agli autori citati alla nota 4, si vedano ALDO FORATTI, *L'architetto Giovanni Ambrogio Mazenta a Bologna*, in *Studi di storia e di critica dedicati a Pio Carlo Falletti*, Bologna, 1915, pp. 151-161; ELISABETTA TRAVERSA, *L'attività architettonica di Giovanni Ambrogio Mazenta a Bologna: scritti e disegni inediti*, in «Il carobbio» X (1984), pp. 319-335; VALENTINA MILANO, *La fondazione dei padri Barnabiti ad Arpino: la chiesa e il collegio dei SS. Carlo e Filippo*, in «Rivista storica del Lazio» II (1994), n. 2, pp. 111-126.

da Vignola e Giacomo della Porta, e S. Fedele a Milano, architetto Pellegrino Tibaldi, sono state entrambe progettate negli anni sessanta del Cinquecento.

La chiesa del Gesù⁹ ha un impianto longitudinale a navata unica, accompagnata da tre cappelle laterali per lato, una crociera sormontata da una cupola, un transetto con dei bracci piuttosto corti, e un presbiterio rettangolare chiuso a forma di semicerchio (*fig. 1*). La forma base di chiesa preferita dagli ordini riformati - la navata unica tra capelle laterali - è qui nobilitata dall'introduzione di una cupola e di un transetto che trasformano l'impianto longitudinale in una croce latina. I fianchi della navata sono articolati da doppie paraste corinzie, tra cui si aprono le cappelle laterali. Le cappelle sono tra loro collegate, cosicché i religiosi vi transitano senza contatto con i fedeli. La tipologia formulata nel Gesù romano sarà il modello di chiesa più imitato per oltre un secolo.

Anche la chiesa dei Gesuiti a Milano, S. Fedele¹⁰, ha un impianto a navata unica, che qui si divide in due campate identiche di forma quadrata (*fig. 2*). Sei colonne libere su alti piedistalli segnano gli angoli di questi quadrati. Le cappelle laterali sono ridotte a una profondità minima. La crociera si stacca nettamente dallo spazio della navata. Questo staccarsi è accentuato da tre gradini che indicano il passaggio in un'altra zona, più vicina all'altare, più sacra. Come le cappelle laterali, anche i bracci del transetto, se così si vogliono chiamare, sono molto poco profondi. Tornando nella navata, i fianchi dei due vani quadrati sono organizzati secondo lo schema di un arco trionfale romano: un segmento centrale con la cappella è fiancheggiato da due segmenti più stretti, dove sono situati i confessionali. Questo pare il primo caso in architettura, in cui al confessionale

⁹ Sulla chiesa del Gesù cfr. PIO PECCHIAI, *Il Gesù di Roma*, Roma, 1952; KLAUS SCHWAGER, *La Chiesa del Gesù del Vignola*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XIX (1977), pp. 251-271; RICHARD BÖSEL, *Jesuitenarchitektur in Italien (1540-1773)*, Teil 1: *Die Baudenkmäler der römischen und neapolitanischen Ordensprovinz*, Textband, Wien, 1985, pp. 160-179; KLAUS SCHWAGER, *Concetto e realtà. Alcune precisazioni sulla difficile nascita del Gesù di Roma*, in: *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia. XVI-XVIII secolo*, Atti del convegno, a cura di Luciano Patetta e Stefano Della Torre, Milano, Centro Culturale S. Fedele, 24-27 ottobre 1990, Genova, 1992, pp. 69-79; KLAUS SCHWAGER, *Anlässlich eines unbekannten Stücks des römischen Gesù von Valerianus Regnartius*, in *Festschrift Lorenz Dittmann*, a cura di Hans-Caspar Graf von Bothmer, Klaus Gütthlein e Rudolf Kuhn, Frankfurt am Main, 1994, pp. 295-312.

¹⁰ Esistono due monografie sulla chiesa di S. Fedele: DEREK MOORE, *Pellegrino Tibaldi's Church of S. Fedele in Milan. The Jesuits, Carlo Borromeo and Religious Architecture in the Late 16th Century*, Ph. D. thesis, New York University 1988, Ann Arbor, 1990; STEFANO DELLA TORRE – RICHARD SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Milano, 1994.

viene assegnato uno spazio preciso e definito¹¹. Meno definito invece è il posto assegnato al pulpito, che, seppure contemporaneo alla costruzione della chiesa¹², sembra nascondersi dietro alla colonna che divide le due campate sul lato sinistro della navata.

Milano

Saranno considerate ora alcune delle costruzioni più significative degli architetti barnabiti: la chiesa di S. Alessandro a Milano e – per così dire – il suo gemello, il duomo di Brescia; il duomo e la chiesa del SS. Salvatore a Bologna, e infine S. Carlo ai Catinari a Roma.

Il collegio di S. Alessandro in Zebedia a Milano, la seconda casa dell'ordine nella sua città d'origine, fu fondato nel 1589. Mentre la prima casa, quella di S. Barnaba, si trova in una situazione leggermente periferica rispetto al centro di Milano, S. Alessandro è situato nel pieno centro della città, a poche centinaia di metri dal duomo. La costruzione della nuova chiesa di S. Alessandro¹³, iniziata nel 1602 secondo il progetto di Lorenzo Binago, è quindi un'impresa di altissimo prestigio, con la quale l'ordine barnabite manifesta la propria importanza rispetto ad altri ordini, come i Gesuiti di S. Fedele o i Teatini di S. Antonio Abate.

A differenza degli impianti longitudinali delle chiese presentate sopra, S. Alessandro ha un impianto centrale a croce greca inscritta in un perimetro quadrato (*fig. 3*). Al centro della croce troneggia una grande cupola, sorretta da quattro piloni a pianta triangolare. Dal vano centrale partono i quattro bracci della croce, di uguale lunghezza, ad eccezione di quello che si prolunga verso l'altar maggiore. Nei quattro angoli del perimetro quadrato vi sono quattro vani cruciformi con piccole cupole. Nella loro forma a croce riprendono, a misura inferiore, lo schema generale della pianta. Questo tipo di impianto centrale con

¹¹ Sui confessionali in S. Fedele cfr. DELLA TORRE – SCHOFIELD, *op. cit.*, pp. 234 s. e 309-312.

¹² *Ibid.*, p. 237.

¹³ Sulla chiesa di S. Alessandro si vedano GIANNI MEZZANOTTE, *Il collegio e la chiesa di S. Alessandro*, in «Archivio storico lombardo» LXXXIII (1960), pp. 496-534; MARIA AMELIA ZILOCCHI, *Sant'Alessandro in Zebedia*, in *Le chiese di Milano*, a cura di Maria Teresa Fiorio, Milano, 1985, pp. 302-305; C. GROMO CRESPI, *Chiesa di S. Alessandro*, in *Milano ritrovata. L'asse di Via Torino*, Catalogo della mostra a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Milano, 1986; FRANCESCO REPISHTI, *La chiesa di Sant'Alessandro a Milano*, in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, Catalogo della mostra a cura di Manuela Kahn-Rossi e Marco Francioli, Museo cantonale d'Arte Lugano, Milano, 1999, pp. 135-137.

una cupola grande e quattro cupolette angolari viene chiamato schema «a quincunx».

L'impianto centrale, a S. Alessandro, è però modificato in senso longitudinale. Al braccio della croce che si protende verso l'altare, si aggiungono il presbiterio quadrato con cupola e due bracci trasversali, poco profondi, e un coro rettangolare, chiuso da un'abside. Questo prolungamento trasforma la croce greca in una croce latina rovesciata.

Per entrare più nei dettagli di questa pianta, conviene confrontarla con quella di un'altra chiesa, quella di S. Maria in Carignano a Genova¹⁴, che è servita da modello (fig. 4). La chiesa genovese, costruita a partire dal 1552, secondo un progetto di Galeazzo Alessi, riprende lo schema «a quincunx» dal progetto di Bramante per S. Pietro a Roma. Mettendo a confronto le due piante, si vede subito che tra la chiesa genovese e quella milanese dei Barnabiti c'è un'analogia così precisa, che a prima vista quasi si direbbe che Binago a Milano abbia imitato Alessi a Genova. Guardando più da vicino, però, si notano delle piccole, ma importanti differenze, che fanno intendere che non si tratta di una ripetizione, bensì della reinterpretazione di una tipologia formulata in precedenza. L'architetto barnabita interpreta infatti la pianta della chiesa genovese - che non è una chiesa conventuale - dal punto di vista delle esigenze particolari del proprio ordine religioso.

Per prima cosa, alla chiesa genovese si può accedere da tre lati, ovvero da tre dei quattro bracci della croce. I tre ingressi alla chiesa milanese si trovano invece tutti nella facciata principale e corrispondono ai tre assi longitudinali della struttura, che si possono quindi leggere come tre navate. La chiesa di S. Alessandro permette dunque una lettura basilicale (a tre navate) dello spazio. Poi Binago prolunga l'asse principale, ovvero la navata maggiore della chiesa aggiungendo una zona presbiteriale indipendente ed un coro più grande e quindi più confacente alle esigenze dei Barnabiti.

Secondo, la chiusura degli ingressi laterali permette a Binago di collegare tra di loro le cappelle laterali e di creare un circuito riservato ai soli religiosi che corre quasi tutto intorno alla chiesa.

Terzo, l'architetto barnabita modifica i quattro pilastri portanti la grande cupola centrale. A Genova, la pianta dei piloni è quasi quadrata, con i due angoli interiori e exteriori leggermente smussati. A Milano, invece, si toglie la smussatura esteriore, mentre si accentua quella interiore, di modo che nasce una forma trian-

¹⁴ Sulla chiesa genovese cfr. CHRISTOPH THOENES, *S. Maria di Carignano e la tradizione della chiesa centrale a cinque cupole*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del cinquecento*, Atti del convegno internazionale di studi, Genova, 16-20 Aprile 1974, Genova, 1975, pp. 319-325.

golare. Sui lati dritti, cioè esteriori dei piloni, si ricavano delle larghe nicchie per otto confessionali. Quattro ulteriori confessionali trovano posto di fronte agli stessi piloni, tra le cappelle laterali. In questo modo, non solo si dà una collocazione architettonica molto precisa al confessionale, ma tutto lo spazio delle navate minori, se così le vogliamo chiamare, è definito come spazio destinato alla confessione.

Ancora più importanti sono le modifiche sui lati interiori dei grandi pilastri. Qui, alle paraste angolari dei piloni nella chiesa genovese, Binago sostituisce delle colonne libere su alti piedistalli (*fig. 5*). Lo spazio centrale di S. Alessandro a Milano è circondato da quattro paia di colonne monolitiche di granito rosso. Queste colonne, essendo gli elementi architettonici più preziosi di cui dispone la chiesa, conferiscono la più alta dignità non tanto allo spazio che precede l'altar maggiore, come ci si potrebbe aspettare, quanto a quello che è dedicato alla congregazione dei fedeli ed all'ascolto della predica.

Il pulpito si trova sul pilone posteriore di sinistra, affiancato da due colonne¹⁵. Difficile immaginarsi una collocazione più definita e insieme più patetica per questo elemento di corredo ecclesiale, nel quale si materializza la predica. Studiando le piante della chiesa di S. Alessandro contemporanee alla sua costruzione, già in quella più vicina al progetto originale è indicata una scala interna al pilone posteriore di sinistra che dà accesso al pulpito¹⁶. Ci sono altre piante, probabilmente successive, che mettono in evidenza lo stesso pulpito nonchè le zone nella chiesa, dalle quali risulterebbe visibile. Si può dunque desumere che la collocazione del pulpito sia stata contemplata fin dall'inizio della progettazione della chiesa di S. Alessandro, che quindi è parte integrale della sua concezione architettonica.

Nel 1613 all'architetto barnabita Lorenzo Binago si offrì l'occasione di realizzare una seconda versione dello stesso progetto architettonico che aveva concepito per il S. Alessandro di Milano. Il duomo di Brescia¹⁷ era stato iniziato nel 1602 secondo un progetto dell'architetto bresciano Giovanni Battista Lantana. Nell'ideazione del progetto di Lantana deve aver giocato un ruolo forte

¹⁵ Il pulpito attuale in S. Alessandro, che con ogni probabilità dovette sostituire un pulpito provvisorio, è databile al triennio 1665-67. Milano, Archivio Storico dei Barnabiti (e così sempre: ASBM), E, cart. I, fasc. 2, n. 1.

¹⁶ Il disegno si trova a Roma, Archivio Storico dei Barnabiti, Ichnotheca Barnabita, n. 11; illustrato in MEZZANOTTE, *Il collegio e la chiesa di S. Alessandro*, cit.

¹⁷ Sul duomo di Brescia cfr. GAETANO PANAZZA – CAMILLO BOSELLI, *Progetti per una cattedrale. La fabbrica del Duomo Nuovo di Brescia nei secoli XVII-XVIII*, Brescia, 1974; VALENTINO VOLTA, *La grande fabbrica: tre secoli di progetti, dispute e lavoro per il Duomo Nuovo*, in *Le cattedrali di Brescia*, Brescia, 1987, pp. 81-100.

il modello del S. Alessandro milanese. Anche a Brescia si era scelto l'impianto centrale «a quincunx» con grande cupola centrale e quattro cupolette angolari. Ma a Brescia, anche dopo l'apertura del cantiere, le discussioni sulla forma della nuova cattedrale non cessavano. A dieci anni dall'inizio dei lavori si interpellò Lorenzo Binago, che riuscì ad affermare lo schema generale del progetto Lantana, sostituendolo con un disegno suo, che avvicinò ancora di più il duomo bresciano al modello milanese (*fig. 6*).

La configurazione precisa del progetto iniziale di Lantana è ancora incerta. Molto probabilmente questo subì delle modifiche durante i primi dieci anni del cantiere. Sembra comunque che l'introduzione definitiva delle doppie colonne davanti ai piloni centrali della chiesa avvenisse solo coll'approvazione del disegno di Binago¹⁸. L'architetto barnabita approfittò dell'occasione bresciana aggiornando la forma delle otto colonne libere. A differenza delle colonne lisce di Milano, quelle di Brescia sono scanalate. Ed inoltre non si ergono più su alti piedistalli come quelli di Milano, ma su uno zoccolo piuttosto basso. La loro altezza corrisponde quindi a quella dei piloni da esse ornati. Tutte queste modifiche aumentano l'effetto monumentale della crociera del duomo di Brescia.

A Brescia, Binago ha a che fare non con la chiesa di un ordine religioso, ma con una cattedrale. Ciò nonostante adopera lo stesso impianto architettonico. Lo schema «a quincunx» gli sembra altrettanto adatto per due generi di chiesa molto diversi. Questo trasferimento dello stesso schema architettonico da un genere di chiesa all'altro non implica, che si trasferiscano anche le implicazioni funzionali, ovvero liturgiche, caratterizzanti la chiesa di S. Alessandro a Milano. A Brescia, non ritroviamo le cappelle laterali collegate tra loro. Ritroviamo però i confessionali appoggiati al dorso dei pilastri ed è probabile che siano stati contemplati già da Binago. Per quanto riguarda il pulpito, il disegno con la pianta del duomo di Brescia, che accompagnava la relazione di Binago del 22 maggio 1613, prevede dei pulpiti nei due piloni posteriori¹⁹. Quindi, almeno all'inizio, anche a Brescia il vano centrale sembra essere per Binago lo spazio dedicato alla predica.

Nella relazione che Binago manda ai responsabili del cantiere bresciano dice riguardo alle colonne: «Questa fabbrica ha colonne tonde, che sono il bello delle Fabbriche, ma in quantità moderata, e non ne desidera più, onde si scema la spesa, e talmente disposte che formano come un teatro nella più bella vista della Fabbrica, e situato in luogo proporzionato, e proprio, talmente, che rendono all'istessa Fabbrica fermezza, leggiadria e maestà»²⁰.

¹⁸ Cfr. VOLTA, *op. cit.*, pp. 85 ss.

¹⁹ Illustrato in PANAZZA – BOSELLI, *op. cit.*, tav. 25.

²⁰ PREMOLI, *op. cit.*, 1916, p. 841.

È un brano spesso citato e riferito, più che altro, alle colonne della crociera di S. Alessandro²¹. Qui ne vorrei sottolineare solo tre aspetti. Innanzitutto, il brano citato dimostra la consapevolezza con cui l'architetto adoperava le colonne come gli elementi più nobili dell'apparato architettonico. Inoltre, fa intendere che il significato particolare di questi elementi esige che si usino «in quantità moderata», quindi, si potrebbe interpretare, nei luoghi architettonicamente e simbolicamente centrali. Infine, Binago usa un'espressione finora abbastanza inusitata in materia di architettura ecclesiastica: quella del «teatro».

Bologna

Come affermato in precedenza, Giovanni Ambrogio Mazenta, l'architetto confratello di Lorenzo Binago, non realizzò le sue opere più importanti nell'ordine barnabítico, ma per commissione di estranei. Uno di questi estranei era l'Arcivescovo di Bologna, Alfonso Paleotti, che nel 1605 lo coinvolse nelle discussioni intorno alla ricostruzione della sua cattedrale; l'altro era Alfonso Bavosi, Priore del Monastero del SS. Salvatore a Bologna, che, egli pure nel 1605, cominciò la costruzione di una nuova chiesa.

Alla cattedrale bolognese di S. Pietro²², il predecessore dell'arcivescovo e suo omonimo, il cardinal Gabriele Paleotti, già negli anni settanta del Cinquecento aveva compiuto la ricostruzione del presbiterio e dello stretto vano antecedente, affiancato da due cappelle. Il compito nel 1605 era di rifare in forme nuove anche le tre navate dell'aula della chiesa. Malgrado la larghezza del sito, la forte presenza del presbiterio imponeva una soluzione longitudinale. Un disegno dell'architetto bolognese Floriano Ambrosini rappresenta la pianta proposta da Mazenta, con qualche modifica successiva²³. In base a questo progetto, nello stesso anno s'incominciò la costruzione della nuova cattedrale (fig. 7). La proposta di Mazenta prevede un impianto a tre navate, di cui la mediana è estremamente larga - manca poco per poterla chiamare quadrata. Nella lunghezza, è suddivisa in tre campate,

²¹ Si veda p. es. MEZZANOTTE, *op. cit.*, p. 240.

²² Sulle vicende architettoniche del duomo di Bologna tra Cinque e Seicento si vedano ALDO FORATTI, *La chiesa di S. Pietro in Bologna dal secolo XV al XVII*, Bologna, 1914; TRAVERSA, *op. cit.*, pp. 320-325; ROBERTO TERRA, *La fabbrica cinquecentesca*, in *La Cattedrale di Bologna*, a cura di R. Terra, Milano, 1997, pp. 44-55; TIMOTHY BARTON THURBER, *Tra «magnificentia» e «comodità»: la ricostruzione della cattedrale di Bologna dal tardo Cinquecento all'inizio del Seicento*, *ibid.*, pp. 56-65.

²³ Il disegno si trova nell'Archivio Arcivescovile Bologna, S. B., Scansia E, cart. X, fasc. 1, n. 1; illustrato in BARTON THURBER, *op. cit.*, p. 62.

di cui quella centrale è più larga delle altre due. Viene così introdotto un ritmo a - b - a, mettendo un forte accento sull'asse trasversale, che divide a metà le tre navate della chiesa. Avviene qui una «centralizzazione» dello spazio longitudinale. La navata maggiore, anzichè sottoporsi alla fuga prospettica che conduce all'altar maggiore, si organizza come unità architettonica semi-autonoma.

L'idea chiave della proposta per il duomo di Bologna, l'introduzione di un asse trasversale nella navata maggiore, riappare nella chiesa del SS. Salvatore²⁴, progettata da Mazenta in collaborazione con l'architetto bolognese Tomaso Martelli per i Canonici Regolari della Congregazione Renana (*fig. 8*). Questa chiesa ha un impianto longitudinale a navata unica, con tre cappelle laterali su entrambi i lati, seguita da un transetto con la crociera cupolata. Dal perimetro rettangolare della chiesa sporge solo l'abside poligonale. Lo schema generale della pianta è simile a quello di S. Fedele a Milano, per quanto riguarda la divisione netta tra navata e transetto, che è accentuata dal pavimento rialzato della zona sotto la cupola. Ben diversa da S. Fedele è invece l'articolazione della navata: anche qui troviamo tre campate, di cui una, quella centrale, è più larga, cioè quadrata, le due altre sono più corte, cioè rettangolari. Le cappelle laterali che fiancheggiano la campata centrale sono, e questo è importante, della stessa altezza di questa. Nei confronti del duomo di S. Pietro l'accento sull'asse trasversale della navata è quindi ancora molto più forte. A S. Pietro i vani che costituiscono l'asse trasversale sono decisamente più bassi della navata maggiore, che segna l'asse longitudinale. Invece al SS. Salvatore l'asse trasversale si articola in due bracci, che costituiscono un vero e proprio transetto. Si può dire che il SS. Salvatore è una chiesa a due transetti.

Anche al SS. Salvatore, e più fortemente che a S. Pietro, l'aula si articola come spazio semi-autonomo rispetto al resto della chiesa. Questa autonomia parziale è sottolineata dalle otto colonne corinzie, che inquadrano le tre campate della navata e che la distinguono dal transetto e dalla zona presbiteriale. Questi, cioè transetto e presbiterio, non hanno colonne, oltre ad essere di larghezza inferiore rispetto alla navata.

La monumentalità ricercata della navata del SS. Salvatore ha un punto di riferimento molto preciso, che viene già nominato in un'annotazione al primo disegno di Mazenta per la pianta della chiesa: «Quest'Aula, è a similitudine del famoso tempio della pace fatto da Vespasiano, et Tito Cesari; ovvero ad

²⁴ Sulla chiesa del SS. Salvatore cfr. FORATTI, *op. cit.*, pp. 156-159; MEZZANOTTE, *op. cit.*, pp. 264-266; TRAVERSA, *op. cit.*, pp. 323-325; MASSIMO FORNASARI – MARCO POLI – ADELFO ZACCANTI, *La chiesa e la biblioteca del SS. Salvatore in Bologna. Centro spirituale e luogo di cultura*, Firenze 1995.

imitatione dell'aule delle therme di Diocleziano»²⁵. Due edifici romani, il tempio della Pace, che oggi chiamiamo Basilica di Costantino, ed i grandi vani voltati delle terme di Diocleziano (di cui uno era stato trasformato in chiesa da Michelangelo), servono da riferimento tipologico per il progetto di Mazenta. I modelli romani vanno però reinterpretati per il rapporto tra muro, colonna e volta, ma soprattutto vanno integrati in una concezione spaziale tutta diversa²⁶.

Rispetto a Binago a S. Alessandro, Mazenta al SS. Salvatore si presenta molto meno interessato ai particolari dell'uso liturgico. Ci sono, naturalmente, le cappelle intercomunicanti, esigenza minima di ogni ordine religioso riformato. Mazenta, nel suo primo disegno, indica anche dei luoghi dove si possono collocare dei confessionali, ma sono dei luoghi poco caratterizzati, di basso profilo architettonico. Mazenta non indica invece nessun luogo per il pulpito²⁷. Troviamo comunque un denominatore comune tra il SS. Salvatore e S. Alessandro nell'uso enfaticamente delle colonne libere, ovvero nella riqualificazione spaziale di quella parte della chiesa che era riservata ai fedeli.

Dalle chiese considerate finora si potrebbe pensare che gli architetti barnabiti rifiutassero i modelli più convenzionali della chiesa post-conciliare, rappresentati a modo esemplare dal Gesù di Roma. Ovviamente non è così. Una grande chiesa barnabita per la quale fu proposta ed eseguita una pianta longitudinale a navata unica con cappelle laterali di uguale larghezza è quella di S. Paolo a Bologna²⁸, iniziata nel 1606 (*fig. 9*). Un disegno di Binago, che probabilmente rappresenta il progetto iniziale, mostra le cappelle laterali divise da coppie di paraste, tra le quali dovevano trovar posto i confessionali²⁹. Questo è un modo semplice e preciso di definire il luogo architettonico del confessionale, che è stato adoperato per la prima volta nell'architettura dell'ordine gesuitico³⁰ e che dal 1600 ha avuto larga diffusione.

²⁵ ASBM, Cartella Grande I, marzo 1, fasc. 2, n. 4.

²⁶ Questa concezione ha un precedente nel Santuario della Madonna a Rho, eseguito dal 1584, secondo un progetto di Pellegrino Tibaldi. A Rho non vi sono però le colonne.

²⁷ Il pulpito che si trova oggi nella chiesa, fu installato solo nel 1926. Cfr. MARCO POLI, *Il patrimonio artistico. Guida alla Chiesa*, in FORNASARI – POLI – ZACCANTI, *op. cit.*, pp. 41-55: 50.

²⁸ Sulla chiesa di S. Paolo a Bologna cfr. F. GHILARDOTTI – C. RIVA, *La Basilica di S. Paolo Maggiore in Bologna*, Bologna, 1979; TRAVERSA, *op. cit.*, pp. 327-332.

²⁹ Il disegno si trova in ASBM, Cartella Grande I, marzo 1, fasc. 2, n. 5; illustrato in TRAVERSA, *op. cit.*, p. 326.

³⁰ Nella chiesa di S. Giovannino a Firenze, costruita dal 1581 su progetto di Bartolomeo Ammanati.

Roma

Una soluzione più sofisticata per la collocazione del confessionale si trova in una proposta di Binago per la chiesa di S. Carlo ai Catinari a Roma (*fig. 10*)³¹. Il disegno di Binago prevede un'unica navata, un transetto con cupola, un presbitero rettangolare e un coro semicircolare. La navata e i bracci del transetto sono affiancati da cappelle; nella navata però è introdotta una zona intermedia di vani stretti che si antepongono alle cappelle. Sui fianchi di questi vani trovano spazio i confessionali.

Nelle annotazioni al suo disegno, Binago descrive questa configurazione: «Le capelle sono serate ne tropo vaste con il ritiramento D che serve al ritiramento delli confesionali, alla devotione delle persone che non vogliono star in propatulo, e a magior spaciosità della chiesa in occorrenza delle prediche». La differenziazione spaziale della chiesa è sottolineata da un sottile rilievo del pavimento, che dalla navata alla zona intermedia si alza di un gradino, da questa alle cappelle di due gradini e così via.

Nella discussione su S. Carlo ai Catinari, la nuova chiesa barnabítica a Roma iniziata nel 1612, confluiscono le proposte progettuali dei due architetti Binago e Mazenta³². La proposta vincente, almeno in un primo momento, fu quella di Giovanni Ambrogio Mazenta (*fig. 11*)³³. Di nuovo si tratta di un impianto longitudinale con un asse trasversale molto marcato. Quest'asse trasversale si può leggere come unità quadrata, inserita nel perimetro rettangolare della chiesa, con dei vani angolari delimitati verso il centro della chiesa da quattro colonne. Nasce così un'aula centrale a quattro colonne, coperta da una volta a crociera. Davanti e dietro l'aula si pongono due campate rettangolari, fiancheggiate ciascuna da due cappelle laterali quadrate con cupola. Seguono la zona anteriore all'altar maggiore e il coro. Lungo i fianchi della chiesa c'è uno stretto corridoio che permette ai religiosi di passare da una cappella all'altra.

In un'annotazione al suo disegno, Mazenta spiega la proposta con queste parole: «Delli confessionali dodeci segnati C. Li otto anteriori sono formati da 4.º

³¹ Il disegno si trova in ASBM, B, cart. XIII, mazzo 1, fasc. 1, n. 3; illustrato in REPISHTI, *op. cit.*, 1995, p. 166.

³² Sulla chiesa di S. Carlo ai Catinari si vedano LUIGI M. CACCIARI, *Memorie intorno alla chiesa de' SS. Biagio e Carlo a' Catinari in Roma*, Roma, 1861; GABRIELLA DELFINI, *San Carlo ai Catinari*, Roma, 1985; VALTER VANELLI, *S. Carlo ai Catinari: chiesa e cupola in un organismo centrale con assi differenziati*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura» N. S. (1990-1992), n. 15-20, pp. 717-728.

³³ Il disegno di Mazenta si trova in ASBM, Cartella Grande I, mazzo 2, fasc. 2, n. 4; illustrato in TRAVERSA, *op. cit.*, p. 321.

colonne di pezzi di travertino, over di cotto. Servono per riposo de confessionali, et per poter girare intorno delli banchi della predica, et saranno di gran maestà et ornamento». Come nella proposta di Binago, anche qui c'è il tentativo di assegnare una zona particolare, quella dietro alle quattro colonne, ai confessionali. Questa zona, però, nei confronti della pianta di Binago, è meno chiaramente individuabile.

Per descrivere lo spazio centrale della chiesa, sempre nell'annotazione al suo disegno, Mazenta usa le seguenti parole: «La chiesa presente per la predica ha theatro largo 95 palmi». Qui, di nuovo si usa il termine «teatro» parlando di quella parte della chiesa che è destinata alla predica.

All'inizio del 1612, un disegno molto simile alla proposta di Mazenta veniva spedito da Milano a Roma come progetto definitivo per l'esecuzione della chiesa.³⁴ La chiesa realizzata è però diversa, e l'architetto di S. Carlo ai Catinari, a tutti noto, non si chiama Mazenta, ma Rosato Rosati (*fig. 12*). Mettendo le due piante a confronto, si capisce subito che il S. Carlo di Rosato Rosati è un'architettura ben differente. Vediamo una chiesa a impianto centrale o «a quincunx», di cui le quattro cappelle angolari sono marcatamente allungate, di modo che le cupolette non sono sferiche, ma ovali. Il centro della chiesa è invece dominato da una cupola sferica, molto grande rispetto alla dimensione della chiesa.

La costruzione della chiesa di S. Carlo ai Catinari era un'impresa di massima importanza per la congregazione barnabita. Fino ad allora, questa aveva avuto a Roma solo delle chiese di misura assai modesta³⁵. Ora si trattava di affermarsi, in concorrenza con le grandi chiese degli altri ordini religiosi, come Gesuiti e Teatini, con la prima chiesa romana dedicata a S. Carlo Borromeo, venerato dai Barnabiti come il loro «secondo fondatore». Da qui dev'essere nato il forte desiderio di un'architettura non convenzionale, ma culturalmente aggiornata. Questo desiderio deve aver motivato in un primo momento la preferenza data alla proposta di Mazenta, contraddistinta dalla monumentalità delle quattro colonne che dovevano reggere la volta centrale. In un secondo momento, però, i superiori dell'ordine si devono essere resi conto che, per poter competere con le chiese principali degli altri ordini religiosi, dovevano accettare i criteri «romani» di una concorrenza architettonica. E rispettando questi criteri, pare, non potessero fare a meno di una grande cupola, che il progetto Mazenta non prevedeva.

Valutato nel contesto dell'architettura barnabita, il S. Carlo di Rosati riprende, semplifica e concentra l'impianto «a quincunx» realizzato nel S. Alessandro milanese. Con il progetto Mazenta, invece, sembra avere poco in comune. La

³⁴ Cfr. GAUK-ROGER, *op. cit.*, p.75.

³⁵ Le chiese di S. Biagio all'Anello (dal 1575) e di S. Paolo alla Colonna (dal 1596).

costruzione della cupola impone una struttura architettonica tutta diversa. L'idea chiave della pianta eseguita (l'iscrizione di un vano quadrato in un perimetro rettangolare) è però sempre quella del progetto Mazenta.

Nella chiesa di S. Carlo, anche se realizzata da un architetto estraneo all'ordine, confluiscono due tendenze innovatrici sperimentate dagli architetti barnabiti - due linee di sviluppo che vorrei descrivere come la «longitudinalizzazione» dello spazio centrale, proposta nel S. Alessandro di Binago, e la «centralizzazione» dell'impianto longitudinale, prefigurata nel SS. Salvatore di Mazenta.

Di seguito propongo alcune riflessioni che possono contribuire ad una valutazione dei fenomeni sin qui presentati.

La riforma cattolica e specialmente le iniziative di Carlo Borromeo Arcivescovo di Milano pongono la confessione al centro dell'azione pastorale. I nuovi ordini religiosi, in prima linea i Barnabiti, che si definiscono «Episcoporum adiutores»³⁶, si inseriscono in tale linea di riforma, offrendosi come confessori alla popolazione delle città. Espressione visiva dell'importanza data alla confessione è la creazione del confessionale, prescritto per la prima volta a Milano dal concilio provinciale del 1565³⁷. Già pochi anni dopo, a S. Fedele, il confessionale diventa parte integrale del progetto architettonico di una chiesa. Lorenzo Binago, a S. Alessandro e in alcuni suoi disegni per S. Carlo a Roma, cerca di assegnare al confessionale non solo un posto fisso nell'articolazione della parete, ma addirittura un'apposita zona nello spazio della chiesa. Anche Giovanni Ambrogio Mazenta, nel suo progetto per S. Carlo, cerca di individuare uno spazio riservato alla confessione.

La predica era uno dei mezzi più importanti su cui faceva leva l'azione degli ordini religiosi. Al talento del predicatore era affidato il compito di suscitare l'attenzione dei fedeli, convincerli a radunarsi nella chiesa e diffondere la parola di Dio tra di loro. Anche i Barnabiti, seppure non acquistarono la fama di un «ordine di predicatori», come i Gesuiti o i Cappuccini, mettevano un forte accento sulla predica³⁸. Non è casuale, che nel S. Alessandro di Binago l'elemento più innovativo del progetto architettonico, ovvero le colonne della crociera, entrino in un rapporto preciso con l'uso dello spazio per la predica, fiancheggiando il pulpito ed abbracciando la platea. Già in un disegno per S.

³⁶ ERBA, *op. cit.*, col. 948.

³⁷ Cfr. WIETSE DEBOER, «*Ad audendi non videndi commoditatem*». Note sull'introduzione del confessionale soprattutto in Italia, in «Quaderni storici» XXVI (1991), pp. 543-572: 547.

³⁸ Cfr. ERBA, *op. cit.*, coll. 948s.

Paolo a Casale, Binago sperimenta la collocazione centrale del pulpito³⁹, e la ripropone per il duomo di Brescia. Sembra che per lui la pianta centrale sia connotata dall'idea della centralità della predica nello spazio della chiesa. Minore è l'interesse di Mazenta per il tema della predica. Egli pure, nel suo progetto per S. Carlo, vede l'aula della chiesa come spazio destinato alla predicazione, però non arriva ad integrare il pulpito nella sua concezione architettonica. Nei progetti di Mazenta, il nesso tra esigenze liturgiche e architettura è in genere assai meno evidente che in quelli di Binago.

Sia Binago che Mazenta, commentando i loro progetti adoperano la parola «teatro». A prima vista, ciò può sembrare banale, tanto era diffuso, già dal secondo Cinquecento, l'uso del termine «teatro» nei contesti più diversi⁴⁰. Per quanto riguarda però l'impiego del termine in materia d'architettura ecclesiastica, gli esempi citati paiono abbastanza precoci⁴¹. Secondo Lorenzo Binago, nella crociera del duomo di Brescia le colonne sono «talmente disposte che formano come un Teatro nella piu bella vista della Fabbrica». Parlando di «teatro», Binago sembra alludere alla disposizione circolare delle colonne. Il suo «teatro» ha la forma del cerchio, ovvero dell'anfiteatro romano⁴². Più generico è l'impiego del termine da parte di Mazenta, quando scrive della sua proposta per S. Carlo che «la chiesa presente per la predica ha theatro largo 95 palmi». Il termine «teatro» si potrebbe qui tradurre come «luogo d'azione». Mazenta accenna pure al genere di azione che si svolge nel luogo da lui concepito: la predica. Il significato dei due brani citati consiste nella consapevolezza con cui i due architetti barnabiti mettono in relazione la forma architettonica delle loro chiese con il concetto di «teatro». Da qui, la concezione barocca della chiesa quale «Theatrum sacrum» non è lontana.

³⁹ ASBM, Cartella Grande I, marzo 1, fasc. 3, n. 3.

⁴⁰ A proposito, si vedano MARIO COSTANZO, *Il «Gran Teatro» del mondo. Schede per lo studio dell'iconografia letteraria nell'età del Manierismo*, Milano, 1964; AMEDEO QUONDAM, *Dal teatro della corte al teatro del mondo, in Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di Maristella de Panizza Lorch, Milano, 1980, pp. 135-150.

⁴¹ Per l'architettura profana del Cinquecento, invece, cfr. KLAUS SCHWAGER, *Kardinal Pietro Aldobrandinis Villa di Belvedere in Frascati*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte» IX-X (1961/62), pp. 289-382: 379-382.

⁴² Anche se la differenza tra teatro e anfiteatro era ben nota ai professionisti, il termine «teatro» continuava ad essere associato con la figura dell'anfiteatro fino all'inizio del Seicento. Si veda p. es. la definizione del «teatro» quale «Edificio rotondo, dove si rappresentano gli spettacoli» nella prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, 1612, p. 875. Cfr. anche *Glossario degli antichi volgari italiani*, a cura di Giorgio Colussi, vol. 17, Parte II, Foligno, 1999, p. 324. Inoltre si vedano SCHWAGER, *op. cit.*, p. 380; FRANCO RUFFINI, *Teatri prima del teatro. Visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, 1983, pp. 25s.

I non molti autori che si sono interessati ai rapporti tra liturgia e configurazione architettonica della chiesa nel periodo post-tridentino⁴³ hanno concentrato la loro attenzione su un aspetto che rappresenta senz'altro la linea di sviluppo più importante dell'epoca: l'accentuazione dell'asse longitudinale dell'edificio sacro finalizzata a mettere in risalto il Santissimo Sacramento esposto sull'altar maggiore⁴⁴. Oltre a questa linea di sviluppo e complementare ad essa, va però rilevata un'altra tendenza che caratterizza l'architettura ecclesiastica tra Cinque e Seicento: la rivalutazione dell'aula della chiesa, come si registra soprattutto nell'architettura degli ordini religiosi riformati⁴⁵. È questa la prima parte dell'edificio che viene compiuta, ed è qui che si esprime meglio la capacità inventiva degli architetti. Lorenzo Binago e Giovanni Ambrogio Mazenta sono due testimoni importanti di questa tendenza. Essi pongono l'aula della chiesa al centro dei loro progetti. La ricerca architettonica di Binago e Mazenta si concentra sulla riqualificazione di quella parte della chiesa che accoglie i fedeli, che li invita ad ascoltare la predica e li guida a partecipare alla confessione.

⁴³ Si vedano CHRISTIAN-ADOLF ISERMAYER, *Le chiese del Palladio in rapporto al culto*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio» X (1968), pp. 42-58; JAMES S. ACKERMAN, *Il contributo dell'Alessi alla tipologia della chiesa longitudinale*, in *Galeazzo Alessi*, a cura di Wolfgang Lotz, Genova, 1975, pp. 461-466.

⁴⁴ Questa linea di sviluppo ha un punto di partenza nella riorganizzazione della zona d'altare del duomo di Milano, effettuata a partire dal 1567 da Pellegrino Tibaldi per conto dell'Arcivescovo Carlo Borromeo. Cfr. AURORA SCOTTI, *Architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo*, in «L'arte» n. s. V (1972), pp. 54-90: 67-70; ID., *L'architettura religiosa di Pellegrino Tibaldi*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio» XIX (1977), pp. 221-250: 223-229.

⁴⁵ Cfr. STEFAN KUMMER, *Mailänder Vorstufen von Borrominis S. Carlo alle Quattro Fontane in Rom*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst» XXVIII (1977), pp. 153-190: 170.

Figure

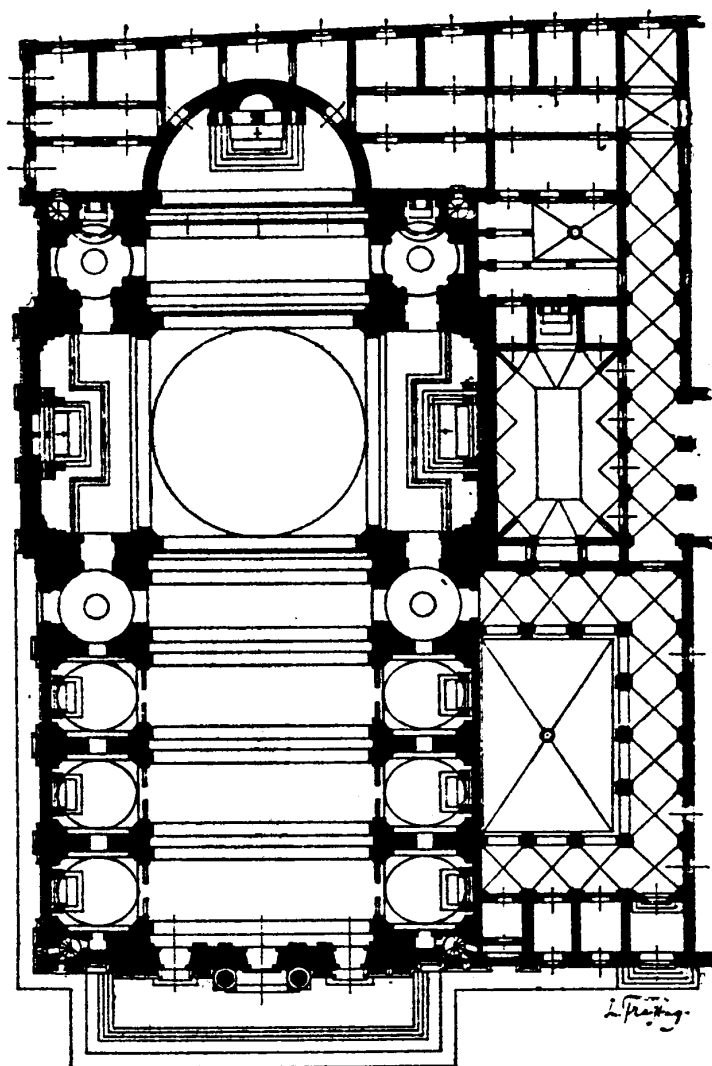


Figura 1. Roma, Chiesa del Gesù, pianta

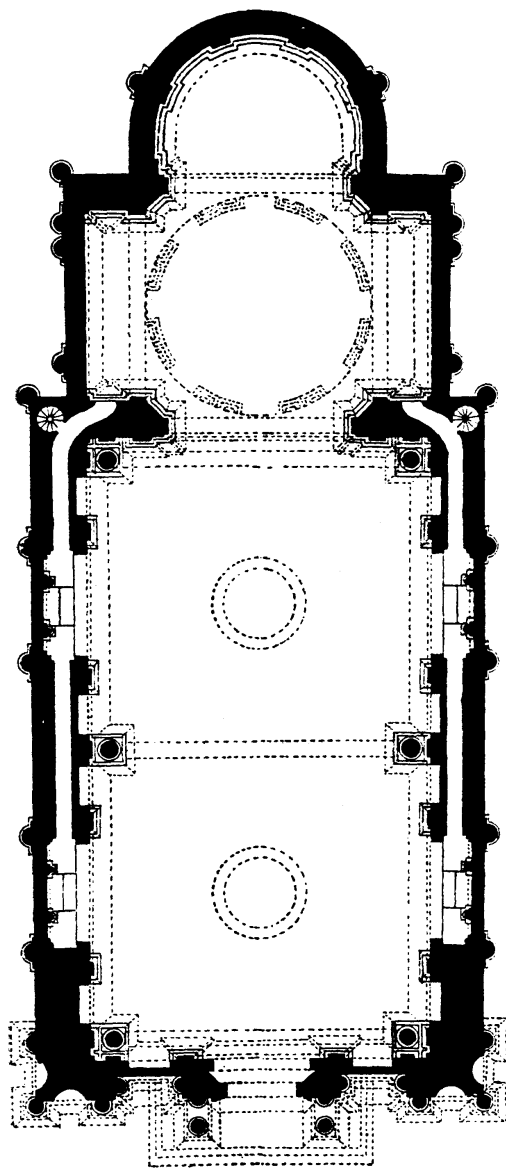


Figura 2. Milano, S. Fedele, pianta

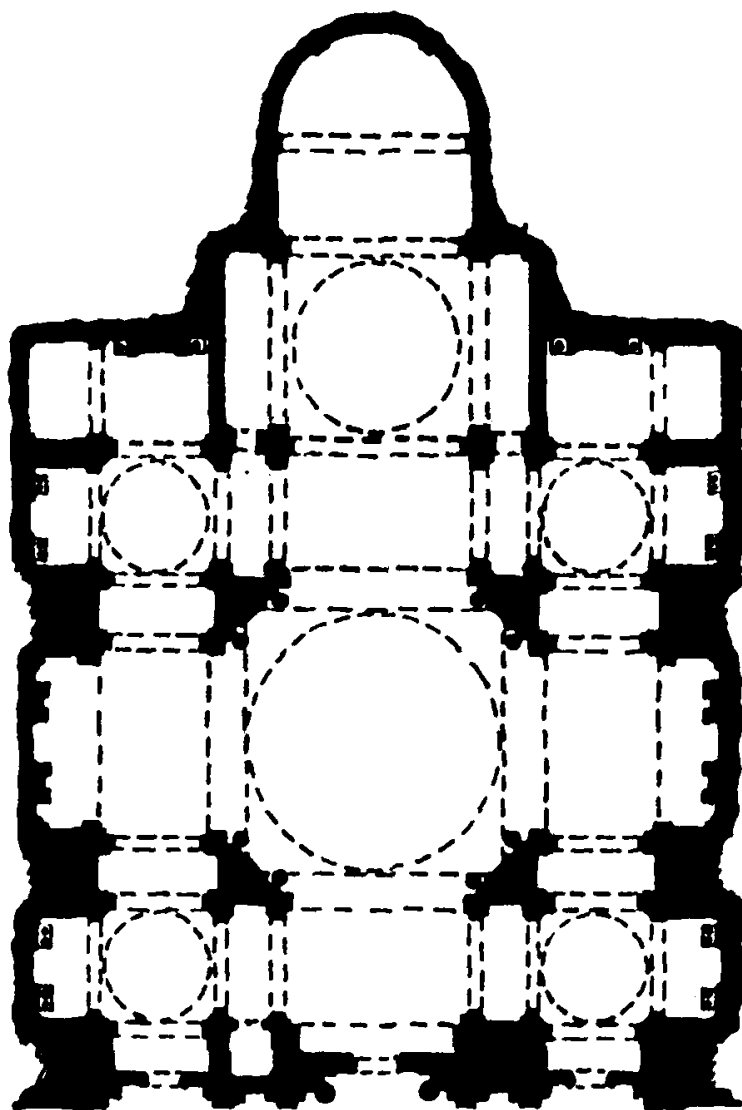


Figura 3. Milano, S. Alessandro in Zebedia, pianta

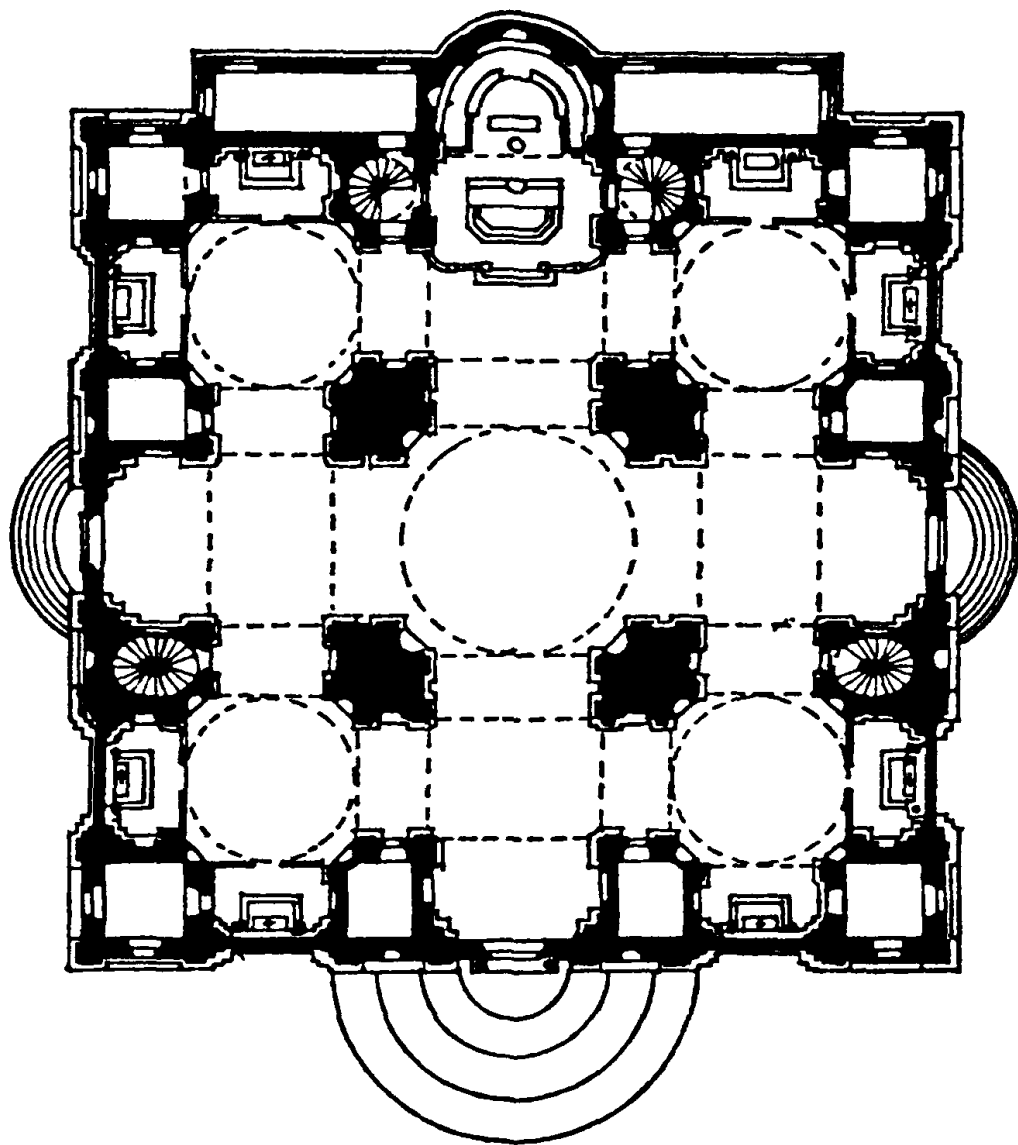


Figura 4. Genova, S. Maria in Carignano, pianta

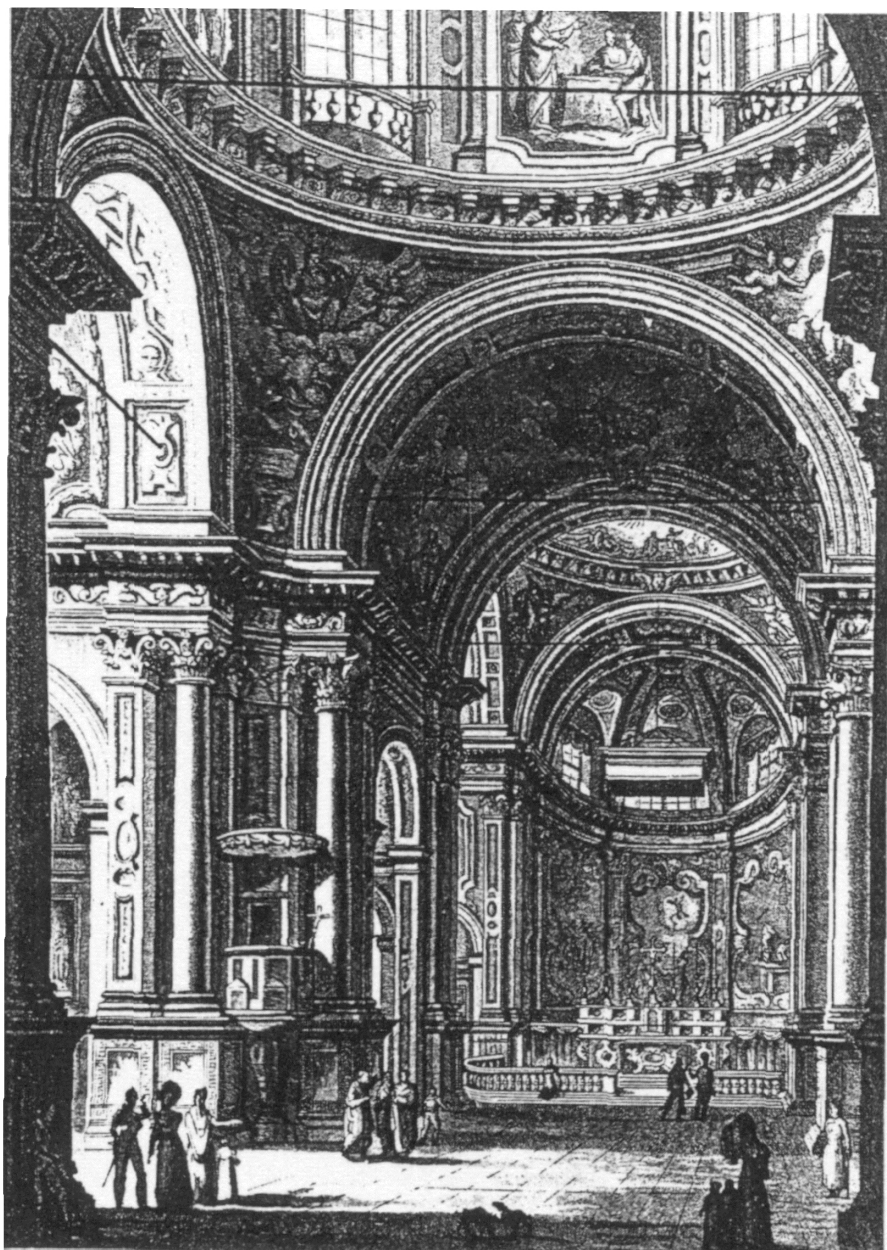


Figura 5. Milano, S. Alessandro in Zebedia, interno

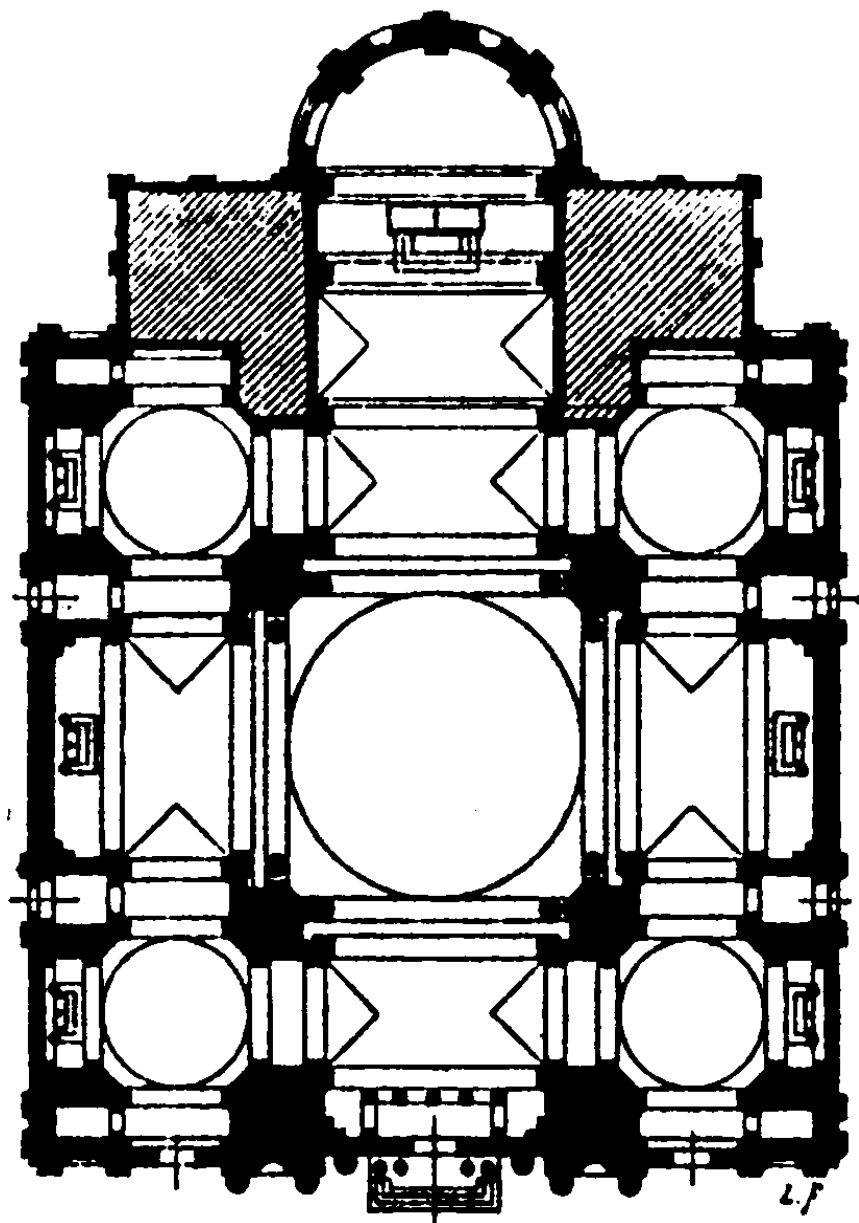


Figura 6. Brescia, Duomo, pianta

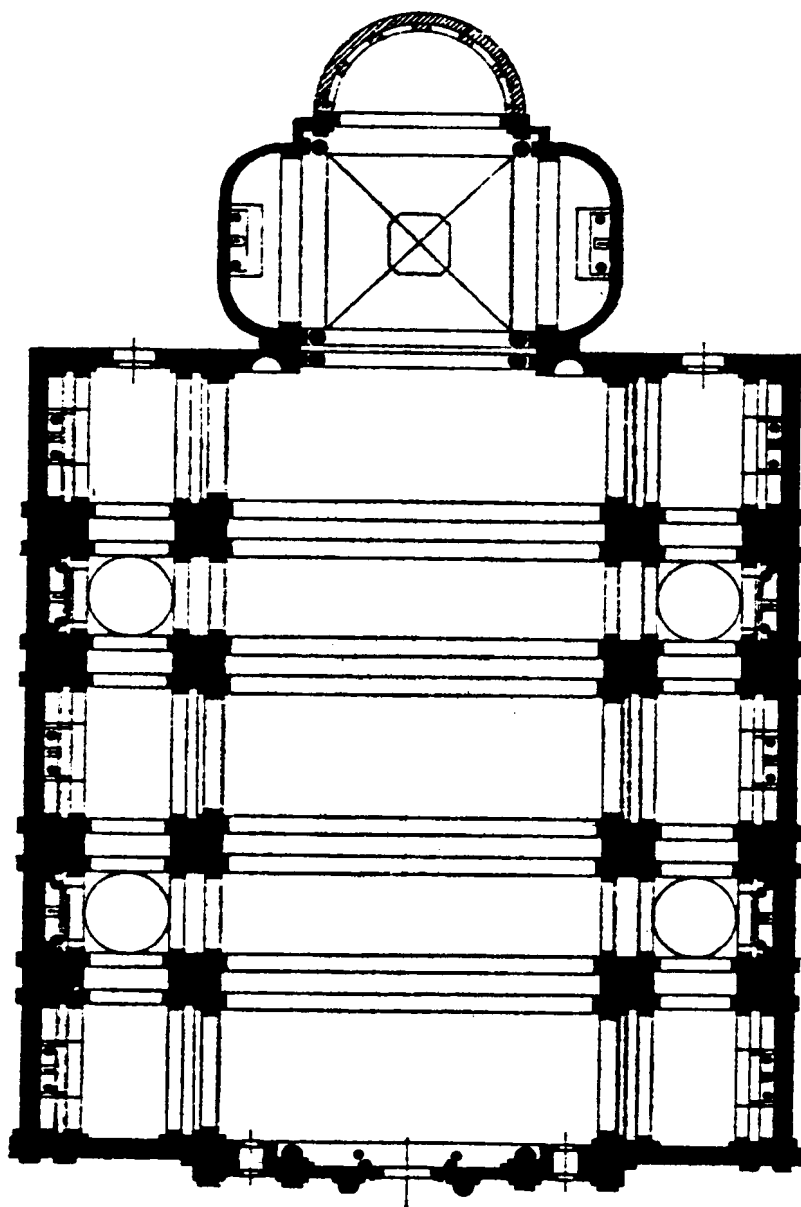


Figura 7. Bologna, S. Paolo, pianta

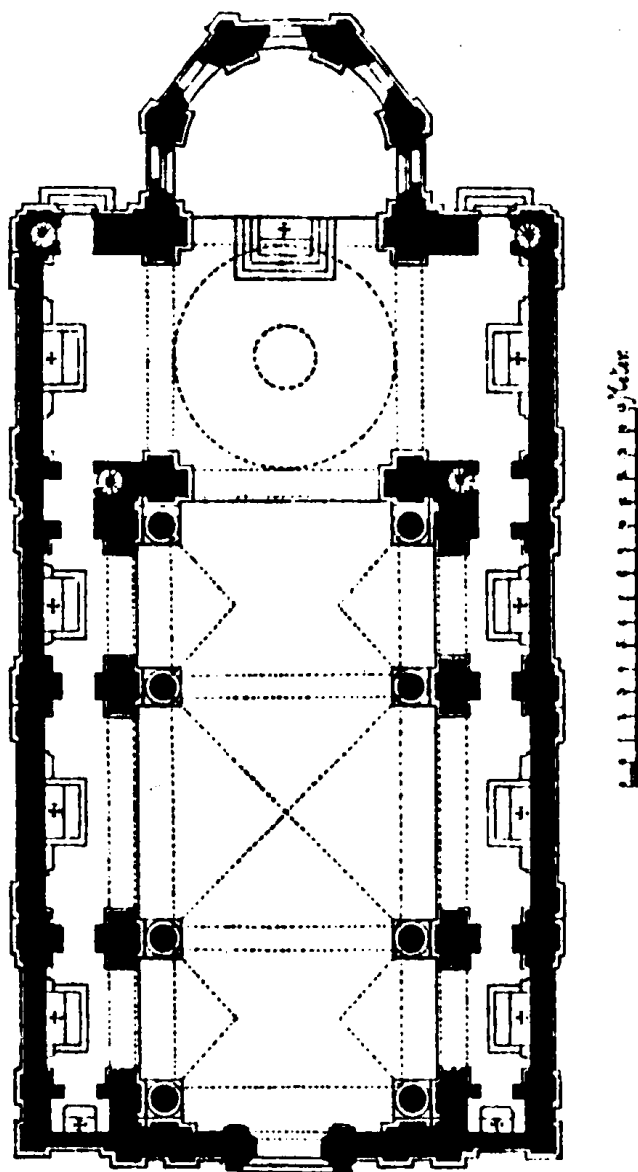


Figura 8. Bologna, Duomo, pianta

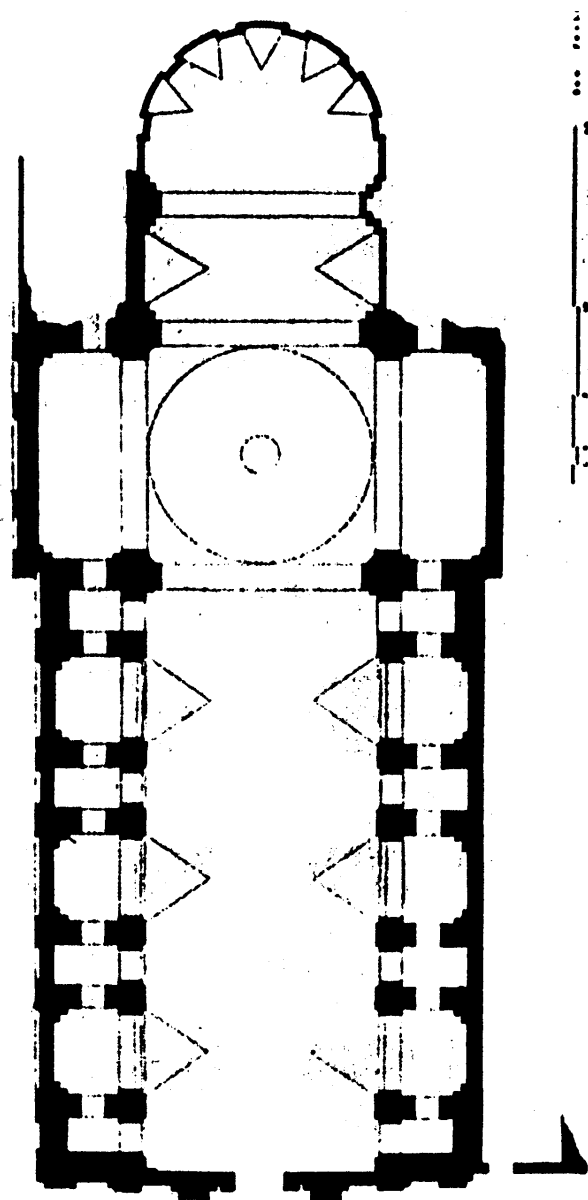


Figura 9. Bologna, SS. Salvatore, pianta

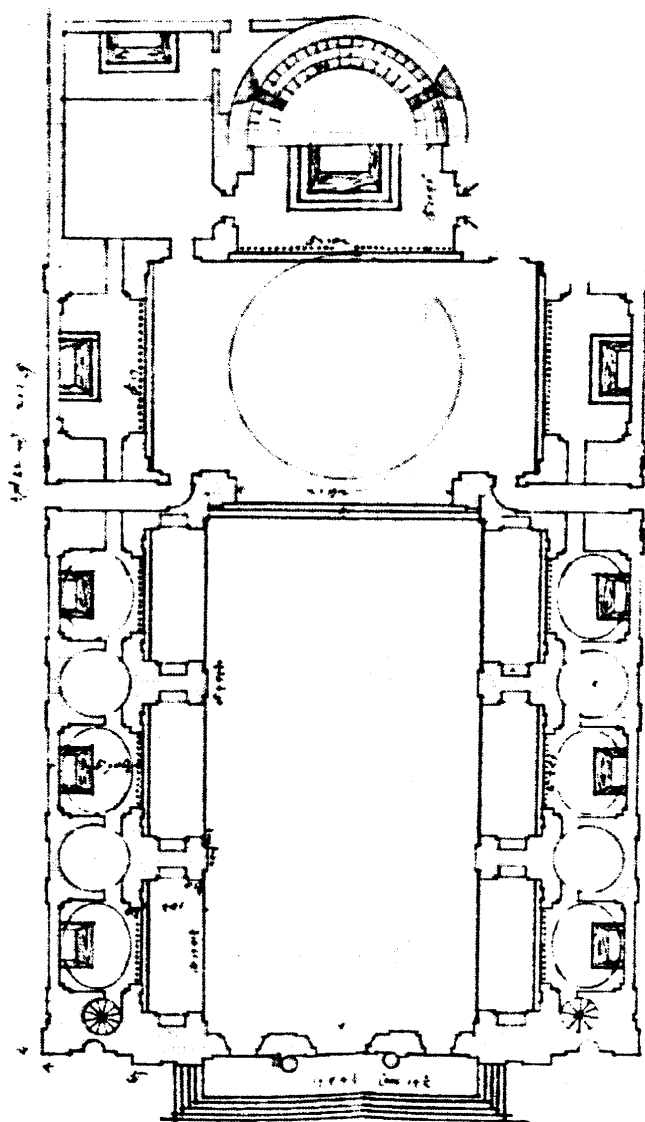


Figura 10. Lorenzo Binago, progetto per S. Carlo ai Catinari a Roma

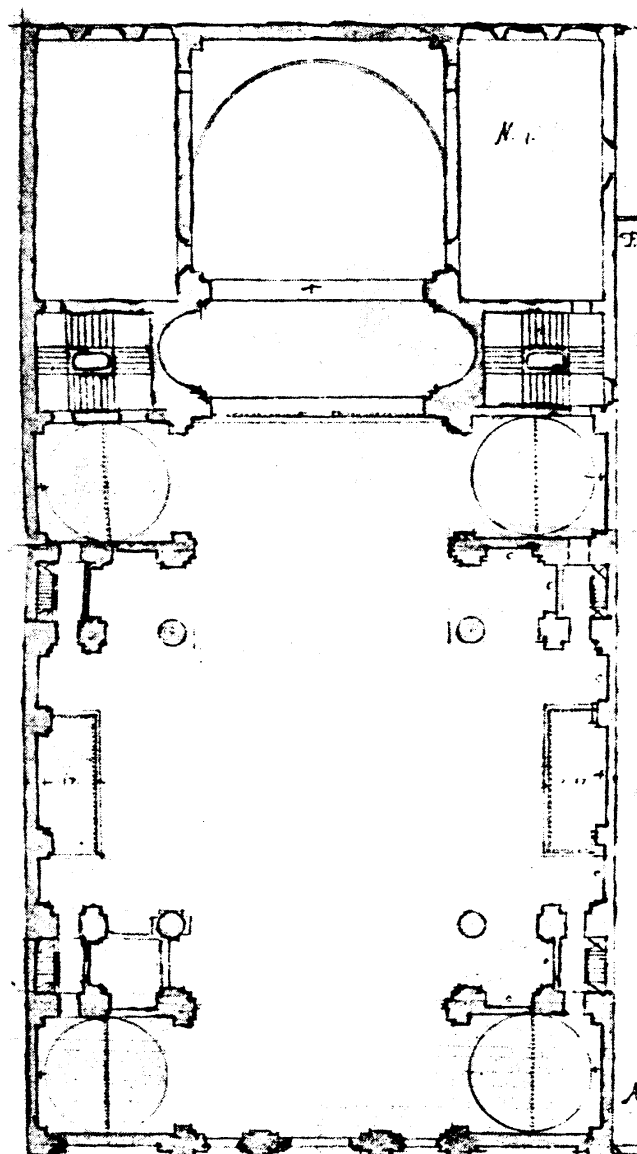


Figura 11. Giovanni Ambrogio Mazenta, progetto per S. Carlo ai Catinari a Roma

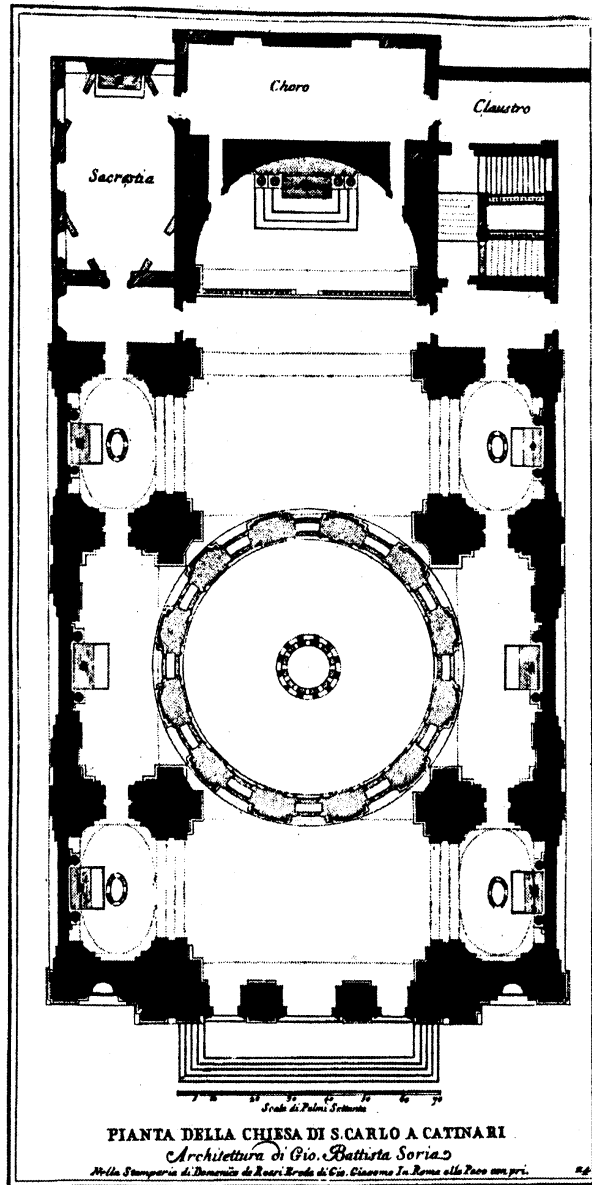


Figura 12. Roma, S. Carlo ai Catinari, pianta

GIOVANNI BENYACAR

***L'iconografia del
Concerto angelico a San Francesco
e la musica della Controriforma***

L'ICONOGRAFIA DEL CONCERTO ANGELICO A SAN FRANCESCO E LA MUSICA DELLA CONTRORIFORMA

Tra la fine del XVI secolo e l'inizio del successivo, quasi senza motivazione fin ora spiegabile, sorge un'iconografia legata all'ambiente musicale che rinnova, anzi, in certo senso, stravolge la precedente raffigurazione (e di conseguenza l'intendimento) della rappresentazione che veniva fatta di strumenti musicali e di elementi derivati dall'ambito musicale. L'iconografia del *San Francesco consolato dall'angelo musicante*, diffusasi in maniera repentina, è collegata a un gruppo nutrito di dipinti iconograficamente simili: la visione di san Girolamo, l'estasi di santa Maria Maddalena, santa Cecilia sono altrettanti esempi di repertori figurativi da un lato tradizionali, ma dall'altro trasfigurati con nuovi intendimenti e con sottilissime implicazioni che al nostro occhio moderno e alla nostra comprensione sfuggono e non riescono a ottenere una spiegazione esauriente.

Una raffigurazione pittorica, che accolga al proprio interno elementi musicali, presuppone la possibilità di un'indagine bidirezionale, secondo due procedimenti fra loro complementari.

Un primo indirizzo di ricerca può avvalersi dell'immagine pittorica come di un documento in grado di restituire un riflesso di sviluppi coevi in campo musicale, sia analizzando la morfologia degli strumenti raffigurati, sia osservando le compagini strumentali dei cori angelici, nonché la prassi esecutiva adottata. Nel caso specifico dell'esecuzione solistica dovuta all'angelo violinista, sarebbe possibile cercare, anche nelle raffigurazioni pittoriche, precisi riscontri del nuovo linguaggio musicale sviluppatosi tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo.

Nel corso della nostra indagine più determinante è stata l'analisi di segno opposto, ovvero quella finalizzata ad approfondire le condizioni ambientali grazie alle quali l'iconografia era sorta, così da rintracciare alcune determinanti esperienze musicali che ebbero un ruolo nella formulazione di questo soggetto.

A questo punto, però, si è rivelato indispensabile dare più ampio respiro alla ricerca, riconducendola entro l'ambito delle arti figurative e approfondendo questioni di carattere stilistico, seguendo un percorso ideale lungo il quale l'iconografia si mosse, a partire dall'area bolognese, verso la padania settentrionale. La raffigurazione, nel complesso riconducibile all'area centro italiana,

affonda le sue radici in un ambito pittorico già educato, per tradizione, a percepire la presenza angelica in tono familiare, senza dover operare una distinzione netta fra la figura umana e quella ultraterrena. Questo tipo di frequentazione con le figure angeliche, frutto della lezione correggesca, rese il soggetto della consolazione angelica assai congeniale ai pittori di area bolognese. La diffusione nelle zone dell'Italia settentrionale dell'iconografia coinvolse anche l'area veneta dove, tuttavia, venne privilegiata una raffigurazione più descrittiva, entro un ambiente chiuso.

La raffigurazione musicale: dalla *vanitas* al piacere dell'ascolto

La raffigurazione all'aperto di questo soggetto propone un'innovazione abbastanza considerevole del significato tradizionale della musica. Per comprendere più compiutamente la portata di quest'accezione inedita, ci si può riferire ad alcuni esempi assai emblematici nel campo dell'iconografia musicale.

Il significato della musica comunemente accertato nelle raffigurazioni pittoriche di carattere sacro è quello della *vanitas*. Nella *Santa Cecilia* di Raffaello (olio su tavola, 238x150 cm., Bologna, Pinacoteca Nazionale) la santa con gli occhi al cielo pare rapita in estasi e abbandona a terra una quantità di strumenti musicali infranti, a simboleggiare una vittoria sulla mondanità, rispetto alla quale ogni legame è stato reciso¹.

Nei quadri di Caravaggio si esplicita in modo del tutto particolare la corrispondenza fra musica mondana e contesto di carattere sacro. Nel periodo giovanile prevale decisamente un tipo di raffigurazione musicale in accezione allegorico-moraleggiante, nello spirito dell'ambiente neoplatonico del cardinal Del Monte². Convertendosi alla raffigurazione di carattere sacro, Caravaggio si

¹ Le tematiche associate a questa raffigurazione sono state oggetto di discussione nell'ambito di una mostra tenutasi a Bologna. Cfr. AA. VV., *L'estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, catalogo della mostra, Bologna 1983.

² Si vedano il *Concerto di giovani* (New York, Metropolitan Museum), l'*Amor vittorioso* (Berlino, Dahlem Staatliche Museen), il *Suonatore di liuto* (Leningrado, Ermitage e New York, collezione privata). Il cardinal del Monte, oltre a soddisfare le proprie numerose curiosità in molti campi del sapere, era un raffinato cultore di musica, in rapporto con i musicisti più significativi della Roma papale e in particolare con Emilio de' Cavalieri del quale il cardinale era anche esecutore testamentario (Roma, AS Notari capitolini, uff. 29 Cygnas Blaxsius, 19 gennaio 1600, f. 90). Nel 1594 era stato nominato «Capo della Congregatione con deputata sopra il negotio della riforma del Canto fermo» stringendo rapporti con illustri musicisti. Era al corrente delle ultime novità riguardanti la pratica del canto monodico e ne aveva accolto con favore le peculiarità. Inoltre possedeva una cospicua collezione di strumenti e praticava lui stesso la musica. Confronta in

riconfronta con l'iconografia musicale nel *Riposo durante la fuga in Egitto* (olio su tela, 135,5x166,5 cm., Roma, Galleria Doria Pamphili), dove la musica eseguita dal violino dell'angelo³ si riferisce, come è stato appurato, ad un mottetto realmente composto di Noël Bauldewijn *Quam pulchra es et quam decora*⁴, testo desunto dal *Cantico dei Cantici*, in omaggio alla Vergine, ma pure «testo-chiave di quel dolciastro e ambiguo amore mistico per il Cristo che proprio nella Controriforma ritrova così larga diffusione»⁵.

In tale contesto la musica partecipa del significato della caducità, ma si fa anche latrice di un messaggio di salvezza⁶.

Il significato che può essere dato all'angelo violinista presso san Francesco è analogo a quello probabilmente ideato da Caravaggio e anzi Calvesi⁷ supponeva che lo stesso Caravaggio avesse attinto dal soggetto francescano numerose suggestioni concernenti la valenza cristologica dell'episodio: l'angelo potrebbe essere il medesimo apparso al Cristo sul monte degli Olivi e presentarsi in qualità di messaggero della prossima morte (dunque rappresentativo di un significato di caducità di tipo tradizionale) e allo stesso tempo annunciatore della prossima salvezza⁸.

L'utilizzo della musica come sussidio alla meditazione presuppone che sia stato prima sgombrato il campo da ogni dubbio sulla legittimità dell'ascolto

proposito: F. TRINCHIERI CAMIZ, *La «Musica» nei quadri di Caravaggio*, in «Quaderni di Palazzo Venezia» VI (1989), p. 217, nota 10; F. TRINCHIERI CAMIZ - A. ZIINO, *Caravaggio: aspetti musicali e committenza* in «Studi musicali» XII (1983), n. 1, pp. 72-74. La personalità del cardinale è stata studiata in: L. SPEZZAFERRO, *La cultura del Cardinal del Monte e il primo tempo del Caravaggio*, in «Storia dell'Arte», 1971, nn. 9-10, gennaio-giugno, pp. 57-92; M. CALVESI, *La realtà del Caravaggio*, ad indicem, Torino, 1990; M. MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus»*, Roma, 1987, pp. 27-34; Z. WAZBINDKY, *Il Cardinale Francesco Maria del Monte*, Firenze, 1994; C. E. GILBERT, *Caravaggio's and his two Cardinals*, University Park, Pennsylvania, 1995. Un interessante studio sull'*Amor Vincitore* in rapporto con la cultura complessa di un altro committente, il marchese Vincenzo Giustiniani, è stato condotto da Vincenzo Pacelli in: V. PACELLI, *Strumenti in posa: novità sull'«Amore Vincitore» del Caravaggio*, in «Prospettiva» (1989-1990), nn. 57-60, pp. 156-162.

³ L'intenzione di Caravaggio, tipica del periodo giovanile, di mescolare sacro e profano, emerge anche considerando la stretta parentela fra l'angelo raffigurato e la personificazione del Vizio presente nell'*Ercole al bivio* di Annibale Carracci (Museo di Capodimonte). Cfr. M. BONA CASTELLOTTI, *Il paradosso di Caravaggio*, Milano, 1998, p. 55.

⁴ F. TRINCHIERI CAMIZ - A. ZIINO, *op. cit.*, pp. 67-90.

⁵ M. CALVESI, *op. cit.*, p. 201.

⁶ M. CALVESI, *op. cit.*, pp. 205-206.

⁷ M. CALVESI, *op. cit.*, p. 205.

⁸ L'ipotesi, ripresa dal Calvesi (M. CALVESI, *op. cit.*, p. 205) è il frutto di un'intuizione della Askew (P. ASKEW, *The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-tridentine, Italian Painting*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» XXXII (1969), pp. 301-303.

musicale in funzione di un arricchimento interiore. Sull'esperienza musicale aveva un certo peso il vecchio pregiudizio di marca platonica: la musica in quanto realtà sensibile, o meglio imitazione di cose sensibili, non poteva che essere ingannevole e caduca. Platone, che evidentemente si scagliava contro la pratica musicale del suo tempo, riabilitava l'esperienza musicale in un'ottica metafisica, avvalendosi del concetto di armonia, grazie alla quale era possibile «accordare» perfettamente l'animo umano e creare un'unità.

La rivalutazione dell'esperienza musicale, in quanto processo ascetico attraverso il quale fosse possibile intonare l'animo umano a Dio, ci sembra possa essere una delle chiavi di lettura dell'episodio. La musica può trascendere il mero dato sensoriale in quanto partecipa dell'armonia che procede da Dio 'perfettissimo musico' e, inoltre, può farsi rappresentativa della medesima azione divina che riesce a fondere molteplici elementi in un'unità di ordine superiore. La musica, oltre a farsi rivelatrice di Dio in quanto armonia suprema, conduce l'uomo a fruire dei propri sensi nella maniera più corretta e realizza in lui un equilibrio interiore. Per queste ragioni l'episodio del *Concerto angelico a san Francesco* rende testimonianza di una concezione musicale propria di alcuni ambienti assai interessati all'utilizzo dell'esecuzione musicale nell'ambito della meditazione spirituale. In tali ambienti è possibile che fosse utile mettere a tacere i moralisti più intransigenti e sottolineare come il diletto musicale non portasse a scadere necessariamente nel peccato di lascivia, ma fosse invece uno stimolo a realizzare un innalzamento della persona verso la beatitudine celeste.

L'esaltazione dei sensi⁹, in quanto stimoli a sviluppare il sentimento religioso, è una caratteristica tipica della mistica barocca e pertanto si presenta ai nostri occhi come un portato assai diffuso. In questo studio si è insistito sull'apporto dato a tale tipo di pratiche devote dagli Oratoriani che offrirono alla musica un contributo notevole e storicamente accertato.

In particolare si nota che l'episodio, quando viene rappresentato all'aperto, sembra rivivere delle suggestioni ambientali proprie degli incontri oratoriani estivi e fuori porta, dove l'elemento della natura da una parte e la soavità di alcune melodie dall'altra, suscitavano nei partecipanti sentimenti di pietà. Questa componente naturalistica, che si alimenta anche delle innovazioni pittoriche dovute alla riforma carraccesca, si annulla quando, scegliendo di seguire con maggior precisione il racconto fatto dalle fonti francescane, l'episodio viene raffigurato in un ambiente chiuso, la cella del santo. La tradizione sviluppata a partire da questo tipo di raffigurazione è indipendente rispetto a quella svolta all'aperto e, pur trovando una radice forse ancora carraccesca, viene trattata

⁹ Cfr. A. BLUNT, *Le teorie artistiche in Italia, dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, 1966, p. 143.

soprattutto in ambito veneto. L'analisi dell'interno della cella svolta con intento per lo più narrativo, si sofferma a considerare i molti particolari dell'ambiente e suggerisce alla nostra analisi una minor quantità di spunti di tipo iconologico.

La ripresa del culto di san Francesco nell'età della Controriforma

Il carattere mistico e appartato dell'esperienza francescana che, nell'ambito della riflessione teologica controriformistica, trovò sviluppi notevoli, era al centro degli interessi dello stesso Ordine francescano.

Sin dal XIV secolo alcune frange più radicali tendevano a mantenere vive alcune componenti dello spiritualismo medievale, assai in viso all'Ordine in quanto percepito come forza disgregante¹⁰. Nel francescanesimo questa forma latente di spiritualismo si manifestò ben presto apertamente. Lo spiritualismo, infatti, nei suoi valori positivi, fu all'origine di un fecondo rinnovamento che, a partire dalla fine del secolo XIV, assunse le dimensioni di un vero e proprio movimento organizzato, determinando il costituirsi di due grossi schieramenti, quello dei Conventuali e quello degli Osservanti. Gli Osservanti vollero rinunciare spontaneamente a tutti i privilegi pontifici assunti dall'Ordine e si scontrarono su questo punto con i frati detti, appunto, «della comunità» o Conventuali. Dopo vani tentativi di ricomposizione, si giunse alla scissione con la bolla *Ite vos* (1517) di Leone X, dove venne decisa la scissione e formulata la distinzione giuridica, proprio mentre Lutero lanciava la propria sfida alla Chiesa romana. Ma, all'interno della medesima Osservanza non erano sopite completamente le istanze di riforma che maturarono ulteriormente nel contesto del rinnovamento preconciliare. Infatti, nel 1525, un gruppo ristretto di frati minori Osservanti decise, col gesto di una estemporanea *fuga mundi*, di riproporre uno stile di vita eremitico, trovando numerosi consensi nell'ambito della cerchia osservante e il favore dello stesso pontefice Clemente VII. La nuova riforma, detta dei Cappuccini per il caratteristico cappuccio aguzzo del loro abito, si diffuse in Italia a partire dalle Marche e giunse a propagarsi in tutte le nazioni d'Europa. Il movimento divenne in sostanza un potente strumento di riforma cristiana che s'inserì perfettamente nel progetto posttridentino.

¹⁰ Gli Spirituali si erano ribellati alla crescita in potenza dell'Ordine e avevano deciso autonomamente di vestire un abito rozzo e stretto, prediligendo un'esistenza di tipo eremitico. Miravano ad una interpretazione radicale della regola francescana, ovvero «*sine glossa*», col solo accompagnamento del Testamento di Francesco. Pur aspirando ad un positivo rinnovamento della Chiesa si esposero pericolosamente all'eresia accogliendo il profetismo gioachimita e passarono allo scisma quando Giovanni XXII condannò la tesi della povertà assoluta di Cristo e degli apostoli. Combatterono dal 1244 fino al 1318 quando furono recisi dalla bolla *Gloriosam Ecclesiam*.

no, affiancando l'opera svolta localmente dai Vescovi¹¹.

I Frati Minori Cappuccini non introdussero novità consistenti e seguirono nelle linee fondamentali l'insegnamento della scuola francescana, pur accentuandone alcuni elementi. In particolare, si distinsero per l'approfondimento dell'esperienza contemplativa e per uno spirito di orazione assai caratteristico. Attraverso l'apporto notevole di alcuni autori ascetici cappuccini diffusero nei fedeli l'idea dell'orazione mentale, da loro praticata con ardore, nella quale si poneva al centro la persona di Cristo con particolare riferimento all'evento della Passione. Allo stesso tempo, nelle prediche e nella pratica devozionale, diedero ampia preferenza a un tipo di religiosità affettiva che stimolasse l'intima unione con Dio.

Nella pittura di soggetto francescano tra Cinquecento e Seicento non si può non cogliere un riflesso degli sviluppi maturati all'interno dell'Ordine dei frati minori.

Nell'ultimo decennio del XVI secolo e all'inizio del XVII secolo san Francesco d'Assisi divenne il santo «modello» per eccellenza, a testimonianza di un interesse per la spiritualità francescana delle origini che certamente non fu circoscritto all'Ordine minoritico¹². La diffusione di alcuni temi relativi alla vita di san Francesco fu attuata, in primo luogo, per volontà dello stesso Ordine francescano, ma si concretò effettivamente grazie ai nuovi intenti didattici e propagandistici delineati dal Concilio di Trento. Questo avvenne per la stretta relazione che fu possibile istituire fra l'ascetismo intransigente del santo assisiato e alcune linee dominanti di riforma proprie della Chiesa controriformata che percepiva l'esigenza di un ritorno all'interiorizzazione dell'esperienza religiosa. In tal modo,

¹¹ Sulle origini e lo sviluppo dei Cappuccini è utile consultare: L. IRIARTE, *Storia del francescanesimo*, Napoli, 1982. Inoltre per conoscere le modalità di diffusione della riforma cappuccina si consultino C. URBANELLI, *Storia dei Cappuccini nelle Marche*, Ancona, 1978 e C. CARGNONI, *I Frati Cappuccini: documenti e testimonianze del primo secolo*, Perugia, 1988. Per i rapporti con la Controriforma: AA. VV., *I francescani in Europa tra Riforma e Controriforma. Atti del Convegno Internazionale. Assisi, 17-19 ottobre 1985*, Perugia, 1987.

¹² Luis Réau (L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien par Luis Réau*, III, Paris, 1958, pp. 519, 529-530) classifica l'iconografia francescana in due categorie distinte per ambiti cronologici. La prima categoria «giottesca» tende a narrare episodi pittoreschi della vita del santo. La seconda tipologia sorge in concomitanza con la riforma tridentina e ama trattare soggetti di genere mistico e visionario. Per l'importanza assunta dalle esperienze visionarie di san Francesco nel periodo successivo alla Controriforma si possono consultare: W. FRIEDLÄNDER, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, 1990; D. FITZ DARBY, *The Ecstasy of St. Francis*, in «Wadsworth Atheneum Bulletin» III (1957), III serie, pp. 1-9. È essenziale per lo studio dei rapporti fra rappresentazione iconografica francescana e Controriforma, il catalogo della mostra *L'immagine di S. Francesco nella Controriforma*, Roma, 1982 e lo studio approfondito sul francescanesimo condotto nel contesto dell'arte lombarda in *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Milano, 1983.

si giunse a privilegiare alcuni aspetti della vita del santo che, pur testimoniati dalle fonti francescane, erano stati lasciati in disparte. Francesco divenne, al pari di tanti altri santi asceti dell'epoca, un esempio da seguire per la continua tensione all'identificazione con Cristo, del quale ripercorse il cammino della Passione fino a ritrovare sul proprio corpo i segni di quel sacrificio vivificante.

Anzi, questo spiccato interesse per il dato mistico-cristologico portò gli interpreti seicenteschi quasi a forzare la mano alle fonti francescane, talvolta sottolineando, talvolta esplicitando momenti solo sporadici dell'esperienza terrena di Francesco.

L'episodio della *Stigmatizzazione* e, più tardi, quello della *Consolazione angelica* (trattata secondo modalità variabili, ma in un certo modo passibili di schematizzazione) subirono sin dal momento della loro prima codificazione una progressiva sottolineatura del carattere misticheggiante, con conseguente complicazione dei significati riposti. La trattazione di queste tematiche rifuggì sempre più dalla trasposizione del semplice dato cronachistico offerto dalle fonti biografiche, per privilegiare invece le valenze cripto-cristologiche della raffigurazione. La natura visionaria e penitenziale di san Francesco venne dunque fortemente enfatizzata, ma, soprattutto, venne costruito in parallelo con la passione di Cristo, sottilmente richiamata con riferimenti di natura biblica, un nuovo immaginario figurativo, mutuato anche da soggetti non francescani.

Già di per sé le fonti favoriscono l'interpretazione misticheggiante dei fatti francescani, soprattutto di quelli avvenuti verso la fine della vita, i più carichi di valenze catartiche e di semi di «intransigente rinnovamento», tanto che la loro riscoperta non può che suonare come consequenziale all'esigenza di una nuova iconografia sacra (nuova nei principi, non nelle figurazioni, nella maggior parte dei casi), e di una spiritualità più radicalmente fondata sull'esperienza fondamentale di Francesco in quanto fondatore dell'Ordine francescano.

Le fonti francescane nel contesto della cultura della Controriforma

Nelle fonti francescane si delineano quindi una serie di elementi che contribuiscono in maniera determinante al configurarsi dell'iconografia del *Concerto angelico a san Francesco*. L'episodio, così come viene presentato nelle diverse redazioni, possiede, già al proprio interno, una notevole quantità di riferimenti a problematiche di carattere religioso e musicale che verranno particolarmente discusse in epoca controriformistica. L'analisi delle diverse redazioni dell'episodio contenute nelle fonti francescane, comparate con le discussioni e le ricerche di carattere musicale particolarmente vivaci nella seconda

metà del XVI secolo, ci possono aiutare in una prima comprensione dell'insorgere della nuova iconografia francescana.

Una prima osservazione, che si riscontra in tutte le redazioni dell'episodio, riguarda la sottolineatura del valore edonistico della musica. Essa viene associata all'esecuzione di tipo solistico del musicista divino (solo nella redazione dei *Fioretti* questo è esplicitamente ritenuto un angelo). La dolcezza della musica è recepita dai biografi come sollievo dell'anima e se ne descrivono le potenzialità in riferimento all'esperienza estatica.

Alla fine del Cinquecento la problematica dell'espressività della musica e della sua capacità di coinvolgere profondamente l'animo venne inquadrata entro la complessità di un dibattito musicale che era in quel momento assai articolato.

Le conquiste musicali che portano al sorgere del melodramma e allo sviluppo eccezionale della musica strumentale sono sostenute da una forte discussione di tipo teorico, alla cui radice si colloca una posizione decisamente critica nei confronti del vecchio polifonismo di marca quattrocentesca. La crisi dell'ormai astruso sistema polifonico, apertasi già dalla seconda metà del Cinquecento, si acutizza coll'approssimarsi del nuovo secolo che, al suo nascere, mette a punto il genere musicale del melodramma, la cui portata trascende i confini della storia musicale.

Il melodramma, nell'accezione di spettacolo complesso, deve il suo sorgere a una molteplicità di fermenti riconducibili solo in parte al mutamento di gusto che accompagna il sorgere dell'estetica barocca¹³.

Gli animatori del dibattito erano impegnati a ricostruire un modello di sviluppo musicale secondo il quale fosse ormai necessario rivedere completamente i rapporti fra parola e musica¹⁴.

¹³ Fra le direttrici di ricerca determinante fu quella che condusse al conseguimento di un tipo coscienza armonica sulla quale si sarebbero poi edificate le grandi innovazioni concernenti il melodramma seicentesco. A questa consapevolezza, inoltre, si affiancava la possibilità di contare su strumenti musicali ben definiti a livello morfologico, capaci di sviluppare i repertori specificamente loro assegnati. Il passaggio dal «lirico al drammatico», ovvero l'approdo ad una rappresentazione teatrale complessa delle innovazioni della monodia espressiva, fu uno sbocco naturale di tutti i percorsi precedentemente avviati. In tal senso, si può affermare che «il dramma musicale fu l'ultimo e più estremo prodotto della fede del XVI secolo nella capacità della musica di toccare gli animi» (J. KERMÁN, *L'opera come dramma*, Torino, 1990, p. 22).

¹⁴ La riconsiderazione globale dei rapporti fra parola e musica è strettamente legata alla nascita della monodia accompagnata. La parola poetica aveva perduto, all'interno della complessità del contrappunto *figurato*, la possibilità di venire intesa mortificando la significatività dello stesso testo musicale. Il medesimo rapporto verrà fatto oggetto di discussione nelle sessioni conciliari tridentine, dove si evidenzia la preoccupazione di salvaguardare l'intelligibilità dei testi liturgici al fine di rendere il rapporto musica-liturgia sbilanciato a forte favore della seconda. (Confronta in merito: E. FUBINI, *L'estetica musicale dalle origini al Settecento*, Torino, 1976, p. 132). Le posizioni

Fra i primi a contribuire al dibattito fu Nicola Vicentino il quale, nel suo trattato *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*¹⁵, avanzando la proposta di un ritorno ai modi cromatici ed enarmonici dei greci, ultimi esponenti di uno stile musicale radicalmente espressivo, metteva già in evidenza la supremazia della parola nei confronti della musica.

A dare un fattivo contributo al dibattito fu però un aggiornato cenacolo di musicisti-letterati raccolti attorno al fiorentino conte Bardi. Questo appassionato cultore di interessi musicali, non ebbe comunque un ruolo direttivo nella cosiddetta Camerata de' Bardi, essendo questo ricoperto in buona parte da Vincenzo Galilei. Costui nel *Dialogo della musica antica e della moderna*¹⁶ dettò i principi fondamentali dello stile musicale nascente. Nella visione storica retrospettiva proposta dal Galilei compare ben delineato uno schema di lettura che fa del periodo del Medioevo un'epoca di oscura decadenza, dovuta alla presenza barbarica, responsabile della cancellazione delle conquiste musicali ottenute dalla civiltà greca e romana. La proposta, che poi verrà fatta propria dalla Camerata Bardi, era quella di ripristinare le condizioni che avevano consentito alla musica greca di avvalersi di un'espressività rimasta ineguagliata. La teoria greca dell'*ethos* musicale si coniugava perfettamente con l'esigenza di una tipologia musicale espressiva capace di «muovere gli affetti», così che le credenziali del canto monodico si moltiplicavano in virtù di mitiche e recondite potenzialità, rese ora momentaneamente inaccessibili dalla deviazione imposta, in modo del tutto innaturale, dallo stile polifonico¹⁷.

della Controriforma in materia musicale e della camerata fiorentina potrebbero essere allora associate nella comune affermazione dell'esigenza di una sottomissione della musica al testo.

¹⁵ N. VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, in Roma appresso Antonio Barre, 1555.

¹⁶ V. GALILEI, *Dialogo della musica antica e della moderna*, ed. moderna a cura di F. Fano, Milano, 1947.

¹⁷ «...la continova delicatezza delle diversità degli accordi, mescolata con quel poco di aspro et amaro delle varie dissonanze, oltre a mille altre superchie maniere d'artificio, che con tanta industria sono andati cercando i contrappuntisti de' nostri tempi, per allettare le orecchie, sono, come ho detto, di sommo impedimento a commuovere l'animo ad affezione alcuna: il quale, occupato e quasi legato principalmente con questi lacci di così fatto piacere, non gli danno tempo d'intendere non che di considerare le mal profferite parole»: V. GALILEI, *op. cit.*, p. 141 (il corsivo è dello scrivente). Si tenga conto, comunque, del fatto che la riforma della camerata Bardi, per ciò che attiene alla pretesa di riesumare l'antica prassi monodica greca, non era garantita da alcun fondamento critico, vista l'assenza nel gruppo di finalità specificamente filologiche.

Nella *Leggenda Major* solo velatamente¹⁸ e nella *Leggenda perugina* più esplicitamente emergeva una posizione molto critica nei confronti della musica strumentale, per la sua appartenenza ad un ambito profano. Nella *Leggenda perugina* (come già nella *Vita* seconda di Tommaso da Celano) si riportava il breve dialogo tra San Francesco e il frate musicista in merito alla sconvenienza di un'esecuzione musicale: la musica strumentale non era sconveniente in sé, ma era disdicevole l'uso che gli uomini ne facevano. Anzi, san Francesco proponeva di eseguire una canzone devota con la quale «accompagnare le parole e le lodi del Signore».

L'episodio si potrebbe inserire perfettamente nel contesto del dibattito controriformistico dove, nel campo della musica sacra, si auspicava un ritorno alla purezza nel rispetto delle esigenze della liturgia. Se poi si aggiunge il fatto che in alcuni ambienti particolarmente intransigenti della Controriforma si sarebbe volentieri promossa una radicale espunzione degli strumenti musicali dai luoghi sacri¹⁹, si può forse aggiungere un elemento utile alla più profonda comprensione delle ragioni che spiegano la comparsa del soggetto in campo pittorico. La raffigurazione, di fatto, prospetta la medesima soluzione del conflitto fra musica e sacro, caldeggiata da molti ambienti Controriformati. Fra questi si colloca in primo piano quello dell'Oratorio di san Filippo Neri presso il quale si assiste ad una vera e propria riconversione della musica strumentale profana a finalità di tipo meditativo.

Suggestiva rimane l'ipotesi che la raffigurazione del *Concerto angelico a san Francesco* abbia attinto certe valenze meditative dalla pratica oratoriana. L'utilizzo della musica in ambiente oratoriano era una delle novità che contribuivano a rendere gli esercizi momenti di profonda edificazione interiore.

La musica possedeva una funzione armonizzatrice sull'animo animo allontanandolo dalle fuorvianti preoccupazioni terrene e per questo veniva riabilitata in quanto veicolo privilegiato attraverso il quale poter raggiungere Dio. San Filippo Neri aveva evidentemente risolto positivamente il conflitto che opponeva la musica intesa come diletto dei sensi e la musica propria dell'esperienza religiosa. Lo dimostra il fatto che aveva nell'ambito oratoriano un ruolo che non era circoscritto limitato ai momenti meditativi, ma coinvolgeva la vita le situazioni quotidiane.

¹⁸ Il succinto racconto attrae la nostra attenzione comunque, anche per la presenza di alcune parole che all'epoca della Controriforma dovevano risultare assai familiari agli ambienti clericali. San Bonaventura afferma, infatti, che a impedire l'esecuzione musicale, utile al sollievo del santo, erano state *convenienza e decoro*.

¹⁹ Per questo si confronti la posizione intransigente del cardinal Morone precedentemente illustrata.

Fra gli Oratoriani si è già detto come ad un certo punto avesse fatto il proprio ingresso anche il melodramma con la *Rappresentazione di anima e di corpo* di Emilio de' Cavalieri, nel 1600²⁰, quando gli oratoriani avevano perduto la loro guida spirituale e si apprestavano ad amministrarne la cospicua eredità. Ma la musica profana, intesa come diletto e piacere rivolto ai sensi, era un'esperienza che lo stesso Filippo Neri stimolava, se è vero che nella Vallicella era abitudine allettare gli ospiti illustri al dopo pranzo con esibizioni musicali²¹. Inoltre, si è già visto come nella pratica dell'oratorio estivo la preghiera all'aperto fosse coadiuvata da gradevoli suoni che agevolavano la meditazione. Queste brevi ma intense esecuzioni musicali sortivano il loro effetto anche grazie alla suggestione del paesaggio circostante, un elemento questo che sin dalle prime raffigurazioni pittoriche verrà colto.

Un ultimo aspetto da indagare è quello che riguarda la forte carica emotiva espressa dall'episodio estatico, elemento comune a tutte le redazioni, ma assai accentuato nella versione dei *Fioretti*, dove si prospetta l'imminenza del distacco

²⁰ Si deve precisare che quest'opera (di cui si è già detta la sostanziale estraneità rispetto all'evoluzione del genere musicale dell'oratorio) metteva in campo una forte critica nei confronti delle esecuzioni di tipo profano. Vi erano rappresentati personaggi come il Piacere, il Mondo, la Vita Mondana, tutti alleati nel tentare di deviare il Corpo e l'Anima assistiti da un Angelo Custode. Il Piacere e due Compagni si rivolgevano con le seguenti parole ad Anima e Corpo:

«O canti, ò risi, ò gratiosi amori,
Fresch'acque, prati molli, aure serene,
Grate armonie, che rallegrate i cori,
Conviti, pasti e saporite cene,
Veste leggiadre, e dilettoni odori,
Trionfi e feste d'allegrezza piene,
Diletto, gusto, giubilo e piacere,
Beata l'alma che vi può godere.»

L'Anima così respingeva queste profferte:

«Non vi cred'io nò, nò,
Li vostri inganni io so:
tutte le vostre cose
Che paian diletteose,
Al fin son tutte amare,
Beata l'alma, che ne sa mancare.»

Il brano è riportato in F. TRINCHIERI CAMIZ - A. ZIINO, *op. cit.*.

²¹ A un anno dalla propria morte il Neri si rese protagonista di un episodio ancor più eclatante. Emilio de' Cavalieri, trovandosi impegnato presso l'Oratorio in un'esecuzione di carattere sacro, un *Benedictus*, dovette piegarsi al volere dei convitati ed eseguire, con il compiaciuto assenso del padre, «spagnole e galanterie», generi che presupponevano un corredo di danze. Per questo venne impiegato un padre che pare fosse già addestrato a dilettere con il proprio liuto le serate del Padre. L'episodio è riferito dallo stesso Emilio de' Cavalieri: *E. Cavalieri a Marcello Accolti a Firenze*, Roma 18 gennaio 1594 (Roma, Archivio Storico Filippino, *Mediceo Princ.*, 3622 n.n.).

dell'anima dal corpo. In questa versione è dato un significato diverso alla visione dell'angelo musicante e all'ascolto della celestiale melodia: il desiderio che ne è la causa non ha più come oggetto l'ascolto musicale di tipo mondano, ma risponde ad un'esigenza intensa di transumanazione, stato che il santo solo per poco non raggiunge.

Questo episodio presenta un forte parallelo col fiorire di esperienze mistiche che interessano tutta la cultura religiosa della Controriforma. Si è già accennato al movimento spiritualista interno al francescanesimo e alla riforma cappuccina che propose di radicalizzare ancor più la vita ascetica e la meditazione appartata.

Ma anche al di fuori dell'Ordine dei frati minori si avverte una tendenza diffusa a valorizzare le esperienze mistiche del passato, come l'estasi di santa Caterina da Siena e delle innumerevoli figure religiose medievali, accanto ad uno spiccato interesse per le esperienze estatiche dei santi più moderni. Ne sono esempi celeberrimi Giovanni della Croce e Teresa d'Avila²².

Ma a questi grandi santi è da affiancare una serie di santi locali che, in ambito controriformato, aggiungono all'esperienza ascetica una forte componente mistica, sempre associata alla *Passio Christi* o all'*Amor Christi*²³. In ambito più strettamente francescano, invece, il teologo e mistico san Francesco di Sales, che modellò la propria esistenza su quella di Cristo, si dimostra capace di una compiuta sintesi di tutte le tendenze riformatrici comuni alla fine del Seicento all'Ordine francescano. Nel proprio trattato *Sull'amore di Dio* il santo dimostrava come l'uomo potesse progredire, attraverso la forza redentrice dell'amore, fino all'apice della comunione con Dio²⁴.

²² Proprio a questa santa il Bernini, in ambito romano, dedica il suo famoso gruppo scultoreo per Santa Maria della Vittoria. Sempre il Bernini dedica un'intensa scultura all'estasi della beata Ludovica Albertoni (Roma, San Francesco in Ripa) dove il connotato mistico del fenomeno estatico entra in fortissima simbiosi con la componente amorosa.

²³ Esempiare in questo senso è l'estasi di san Filippo Neri avvenuta durante la celebrazione della Messa e connessa all'amor di Gesù a causa del quale, secondo le biografie, il santo avrebbe persino avuto un tale dilatamento del muscolo cardiaco da provocare uno spostamento delle costole. Proprio per questo l'iconografia di san Filippo prevede che gli si associ come attributo un cuore ardente.

²⁴ In seguito tratteremo di alcuni possibili significati cristologici dell'episodio, contestualmente all'analisi di alcuni esempi pittorici.

Lo sviluppo dell'iconografia del Concerto angelico a san Francesco***Il rinnovamento dell'iconografia tra Milano e Bologna in relazione alle rispettive tradizioni figurative***

L'ascetismo borromaico e l'umanesimo cristiano del Paleotti furono due componenti fondamentali della cultura controriformistica e diedero un'impronta peculiare alla cultura figurativa del loro tempo, determinandone i caratteri in ambito locale. I pittori di san Carlo affrontano l'illustrazione della nuova arte sacra con una base culturale assai diversa da quella dei pittori della cerchia del Paleotti. Il delirio figurativo di certi quadri del Cerano è debitore più alla carica spirituale e ascetica del Borromeo che ai precetti da lui dettati, ma esprime un clima, un rigore nella rappresentazione «reale» del fatto sacro che è del tutto in linea con il rigorismo iconografico del Borromeo. Allo stesso modo la cultura figurativa bolognese non poteva che esprimere un realismo filtrato attraverso l'esperienza del Rinascimento della bassa valle padana. Il realismo carraccesco, con la carica di novità che tutti conosciamo, dipende certo dalla rilettura «morbida» del *Discorso* paleottiano, ma è allo stesso tempo debitore della cultura figurativa post-correggesca e del modo attraverso il quale il trascendente veniva ad essere espresso. Alle estasi esasperate dei milanesi (si veda per tutti proprio un *San Francesco* del Morazzone, olio su tela cm. 99 x 75, Milano, Pinacoteca di Brera, oppure il *San Francesco in estasi* del Cerano, olio su tela, Isola Bella, raccolta Borromeo²⁵) dove il baluginio livido delle luci soprannaturali toglie ogni tipo di dolcezza e si avvia sulla strada delle grandi illustrazioni storico-narrative dei tanti cicli a fresco milanesi o, al limite, della serie dei quadroni carliani, fino alle «normalizzazioni» iconografiche di Daniele Crespi, corrisponde in ambito bolognese una serie di raffigurazioni dove il *pathos* è risospinto in un limbo di levigata classicità e dove l'evento divino è ripresentato con ingombrante ingerenza nelle faccende umane. Ma tale intervento, certamente ritenuto normale nell'iconografia della bassa padana, non pare in contrasto con la pittura di verità della Controriforma. Questo, probabilmente perché nel contesto emiliano la presenza del divino (quasi esclusivamente rappresentato nella forma dell'angelo) era, già nei precedenti rinascimentali, ridotto a tale umanizzazione da rendere del tutto normale la sua rappresentabilità nel nuovo contesto. Nulla di tutto questo si vede nella cultura lombarda, dove la raffigurazione angelica è sempre distinta dalla rappresentazione reale attraverso un invisibile diaframma che perpetua la

²⁵ Pubblicato da Valsecchi in: M. VALSECCHI, *Schede lombarde. III: notizie sul Cerano*, in «Paragone» (1964), n. 173, pp. 28-40.

concezione di forzato distacco tra divino e umano, presente nelle opere degli autori del Cinquecento.

In altri termini l'evento divino è percepito nei due centri in maniera del tutto diversa: a Bologna e, in genere, nella bassa padana, esso è inserito nella «normalità» della narrazione come supporto visibile della realtà invisibile ai fatti narrati; in Lombardia invece il connotato angelico rimane distinto, collegato all'elemento paradisiaco²⁶, quindi congegnato in modo da ritagliarsi un posto a sé stante nella composizione.

La raffigurazione angelica in ambito bolognese

La nostra indagine a questo punto deve obbligatoriamente ripercorrere in maniera succinta, attraverso alcune opere significative, lo sviluppo del tema della Sacra Conversazione, prima del suo innesto nel vitale ambiente controriformistico paleottiano, dalle sue profonde radici correggesche alla ricezione maturata da Federico Barocci; successivamente si vedrà come questi elementi entrino a far parte della pittura devota del pittore senese Francesco Vanni, partecipe, a sua volta, in maniera intermittente della cultura figurativa barocca, ma pure incline a rivolgere il proprio interesse agli sviluppi fiorenti del classicismo carraccesco.

Entro queste coordinate culturali ed ambientali, trova una prima formulazione l'innovativo soggetto del *Concerto angelico a san Francesco*, la cui legittimità venne sostenuta grazie anche al sussistere di una forte tradizione figurativa nella quale, come si è detto, le figure angeliche penetravano senza clamori nella dimensione quotidiana dei personaggi raffigurati. Ed è proprio grazie alla sottolineatura di questi caratteri originari che vorremo rendere conto della larga diffusione del soggetto maturatasi in area padana.

L'opera di Correggio, come più volte si è fatto notare²⁷, pare sussistere a prescindere dalle coeve esperienze pittoriche che in zone limitrofe si stavano svolgendo. I rapporti con i grandi cicli pittorici romani non sembrano rivestire un ruolo determinante per la maturazione dei caratteri salienti del suo fare pittorico.

²⁶ Moltissime raffigurazioni di martiri in contesto lombardo vedono la raffigurazione di angeli che porgono ai santi la palma del martirio, ma questi angeli sono per lo più rappresentati in volo, o su nuvole, ad indicare la distanza e la sovranaturalità della loro dimensione. Anche nella *Messa di san Gregorio* a Novara, dove il Cerano rappresenta l'efficacia della Messa per i defunti, i due piani non vengono confusi, anzi sono distinti a mezzo del colore che crea una distanza dirompente tra la visione celeste e quella storica.

²⁷ Nell'impossibilità di rendere conto in maniera esaustiva dell'enorme messe di contributi riguardanti la figura del Correggio, si rimanda alla nota bibliografica in calce all'articolo di E. RICCOMINI, *La pittura del Cinquecento nelle province occidentali dell'Emilia*, in AA. VV., *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, I, Milano, 1987, p. 246.

Nella cupola del Duomo di Parma il pittore intendeva proporre, accanto all'innovazione dello sfondamento illusionistico, un'idea della divinità assai meno incombente e minacciosa, come farà poco più tardi, compiutamente, nella *Madonna di San Gerolamo* (olio su tavola cm. 205x141, Parma, Galleria Nazionale), vertice di quella perfetta intromissione del divino nell'umano. La lezione di Correggio risulta determinante nel patrimonio culturale sia del Barocci che dei Carracci, i quali strutturarono la loro ricerca sulla base di una nuova colloquialità. La pittura di carattere devozionale di Federico Barocci venne costantemente animata dalla volontà di ridurre ad una domestica colloquialità gli episodi narrati, intento questo che si avverte anche nella raffigurazione estatica della *Stigmatizzazione di San Francesco* (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), poi ripresa da Agostino Carracci in un'incisione, ove si esalta decisamente l'elemento mistico. Si rifece esplicitamente al Barocci la pittura del senese Francesco Vanni che però spesso si limitò ad una ricezione di elementi esteriori senza maturare una profonda comprensione del pittore urbinato.

Questo dato, talvolta niente affatto menomante, emerge chiaramente nel *Perdono di Assisi* (olio su tela cm. 360x240, Pisa, Chiesa di San Francesco), la cui stretta parentela con il medesimo soggetto trattato dal Barocci nella chiesa di San Francesco a Urbino ci porta ancora a riflettere sulla umanizzazione del sacro portata avanti da questi pittori. L'affollamento della scena divisa abbastanza nettamente in due piani distinti è funzionale a creare coesione fra le due dimensioni, mentre le figure angeliche (fra le quali sullo sfondo si nota un angelo violinista) riempiono lo spazio circostante.

Con Ludovico Carracci il neocorreggismo ottiene risultati notevoli che ci spingono a considerare una serie di opere pittoriche nelle quali ritorna con insistenza la presenza di angeli musicanti negli sfondi. Due opere quasi contemporanee possono essere accostate: la *Madonna Bargellini* (olio su tela cm. 282x188, Bologna, Pinacoteca Nazionale), datata 1588, e la *Madonna degli Scalzi* (olio su tela cm. 219x144, Bologna, Pinacoteca Nazionale), di poco successiva. Nella prima, soprattutto, si attua perfettamente il ridimensionamento e l'umanizzazione dei santi che rendono omaggio alla Vergine, mentre è interessante notare nella seconda l'approssimarsi a Cristo della figura di san Francesco sul cui corpo trasfigurato non compare l'attributo iconografico delle stimmate. Un vero e proprio concerto angelico compare nel *Battesimo di Cristo* di Annibale Carracci (olio su tela, cm. 383x225, Bologna, San Gregorio) dove sono le precisazioni ambientali costruite sullo sfondo a conferire alla scena quella schiettezza che sarà pure tipica della raffigurazione lombarda.

Le modalità attraverso le quali questo processo venne portato a compimento sfuggono in buona parte all'indagine in quanto complicate dall'utilizzo

dell'incisione come veicolo di conoscenza delle diverse rappresentazioni iconografiche.

La raffigurazione angelica in ambito lombardo

Il portato della cultura bolognese, nella quale si era già definita a più riprese l'iconografia della *Consolazione angelica con l'angelo musicante*, in concomitanza con le altre tipologie di *Consolazione angelica* legate alla stigmatizzazione, venne diffuso al nord in tempi assai rapidi. Qui la rappresentazione angelica aveva trovato una trattazione ben diversa da parte degli artisti del Cinquecento fra i quali un ruolo di spiccò occupò Gaudenzio Ferrari, pittore che rientra inevitabilmente nel campo della nostra indagine anche per il notevole interesse dimostrato nei confronti della raffigurazione di carattere musicale²⁸.

Fra le raffigurazioni angeliche l'affresco della cupola del Duomo di Saronno, eseguito tra il 1534 e il 1536, è esplicativo di un diverso modo d'intendere la visione paradisiaca che si discosta dall'esempio correggesco della cupola del duomo di Parma, di pochi anni prima. L'enorme schiera di angeli musicanti, suggestivamente assiepati attorno alla «gloria» della Vergine, cerca di restituire una visione paradisiaca di tipo corale nella quale necessariamente l'umanità non trova posto. La stessa raffigurazione «paradisiaca» del concerto angelico è ben rappresentata nelle cinque gerarchie angeliche affrescate nella cupola di San Vittore al Corpo a Milano, dove, in riquadri degradanti, trovano posto innumerevoli figure d'angeli con strumenti.

In area cremonese e cremasca il tema del *Concerto paradisiaco*, se così si può chiamare, fa parte di una tradizione che rimonta al primo Cinquecento, prima ancora dell'avvento del Manierismo e dell'allargamento del panorama culturale a un livello sovraregionale, nella pittura di Galeazzo Campi, dei suoi figli e di Callisto Piazza. Il largo impiego di angeli musicanti, debitore forse alla tradizione

²⁸ Uno studio approfondito delle raffigurazioni musicali di Gaudenzio Ferrari, con particolare riferimento alla storia del violino, è contenuto in E. WINTERNITZ, *Prime raffigurazioni del violino nei dipinti di Gaudenzio Ferrari*, in *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino, 1982. Il primo studioso ad indirizzare il proprio interesse verso questa raffigurazione fu Karl Geiringer in un articolo del 1927 (K. GEIRINGER, *Gaudenzio Ferraris Engelkonzert im Dom von Saronno*, in AA. VV., *Beethoven-Zentenarfeier*, Wien, 1927). Successivamente si ricordano gli interventi di Curt Sachs (C. SACHS, *History of Musical Instruments*, New York, 1940) e di Harald Kümmerling (H. KÜMMERLING, *Ut a corporeis ad incorporea transeamus*, in AA. VV., *Ars musica. Ars scientia, Festschrift für Heinrich Hübschen zum 65. Geburtstag*, a cura di D. Altenburg, Köln, 1980). Un contributo di recente stesura è quello steso di Rodolfo Baroncini (R. BARONCINI, *Origini del violino e prassi strumentale in Padania: «sonadori di violini» bresciani attivi a Venezia in ambito devozionale (1540-1600)*, in AA. VV., *Liuteria e musica strumentale bresciana tra Cinque e Seicento*, atti del convegno di Salò, Brescia, 1990, pp. 183-214).

delle *Sacre conversazioni* d'ambito veneto, si evolve verso un connotato che, tra la fine del Cinquecento e i primi del Seicento si stabilizza attorno alla figura del *Concerto paradisiaco*. In altri termini, in area cremonese-cremasca (un po', necessariamente, semplificando) la rappresentazione di angeli musicanti, che figurano spesso in immagini tradizionali come il *Presepe*²⁹, o in contesti consimili, si va articolando in più complesse iconografie che tengono presente persino una certa gerarchizzazione dei cori angelici, com'è possibile notare in un'opera emblematica di questo tipo di iconografia, la *Madonna in gloria* di Galeazzo Campi, conservata nella chiesa di Sant'Abbondio a Cremona. In questo dipinto la Vergine è attorniata da angeli musicanti disposti in due registri sovrapposti: in quello inferiore sono rappresentati i suonatori di strumenti a corde (un liuto e due violini) e in quello superiore i suonatori di legni (quattro flauti dritti). Emblematica, si diceva, quest'opera realizza già nel primo quarto del Cinquecento, quanto poi, alla fine del secolo, darà luogo al *Concerto paradisiaco*. Questa iconografia non appare mai da sola, ma sempre in contesto di intercessione nelle pale che risentono in maniera eclatante del contesto controriformato. In molti casi, anche nel territorio di Brescia, è possibile vedere l'inserzione del *Concerto paradisiaco* in tele con la Madonna del Rosario o della Vergine che intercede per le anime purganti. Sembra che direttamente dal Malosso³⁰ che, per il contesto culturale nel quale ebbe a vivere, rappresenta il *trait-d'union* tra la cultura cremonese e quella bresciana, Grazio Cossali abbia recepito questa iconografia e l'abbia utilizzata in molte delle sue macchinose pale controriformate³¹.

D'altro orientamento, sempre in ambito bresciano, è la pala di Antonio Gandino che si trova nella chiesa di S. Agata a Brescia. Collocata sul primo altare di destra essa raffigura la *Madonna col Bambino, san Carlo Borromeo e san Francesco d'Assisi*, santi spesso associati nel bresciano, ma ha come caratteristica peculiare

²⁹ In ambito locale più spesso sono rappresentati angeli cantori (come nel caso del *Presepio* dipinti dal Moretto oggi alla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia), mentre angeli musicanti sono raffigurati nel *Presepio* di Piero della Francesca (Londra, National Gallery). Questo non è che un ulteriore elemento che ci suggerisce come l'iconografia dell'Angelo musicante, almeno nelle sue prime manifestazioni, sia da connettere al clima culturale dell'Italia centrale.

³⁰ Per la Parrocchiale di Manerbio il Malosso dipinse, sul finire del Cinquecento, la pala del *Perdon d'Assisi* ove figurano molti angeli musicanti.

³¹ Per la tipologia della intercessione si possono vedere due tele quasi identiche *L'incoronazione della Vergine con i santi Caterina da Siena e Domenico e le anime purganti* conservate a Quinzano d'Oglio nella chiesa di San Rocco e a Nave nella chiesa di Santa Maria della Mitra. In altre due tele assai simili raffiguranti *l'Immacolata Concezione e Santi* (1603, Brescia, San Francesco; 1610, Inzino, San Giorgio) il pittore utilizza lo stesso schema del *Concerto paradisiaco* disponendo gli angeli musicanti a emiciclo dietro la figura della Vergine in gloria.

l'inserzione, al di sopra del capo di san Francesco, di un angelo che suona un liuto. Questa inserzione ha necessitato lo sbilanciamento a destra di tutta la composizione tanto da apparire insolita nello stesso contesto delle opere del pittore bresciano. L'altare in questione, in quanto dedicato a san Carlo, va ricondotto al clima di rinnovamento successivo alla sua visita a Sant'Agata nel 1580. Le numerose disposizioni emanate in quell'occasione dovevano condurre ad uno svecchiamento delle strutture ancora datate della chiesa bisognosa di un riassetto che la ponesse in linea con le direttive del Concilio di Trento. Troviamo forse un parallelo con questo dipinto in una raffigurazione di Giovan Battista Trotti detto il Malosso nella tela raffigurante il *Perdon d'Assisi* della Parrocchiale di Manerbio (di cui poco sopra in nota), dove i chiari riferimenti alla pittura emiliana si sostanziano in uno stretto dialogo con la pittura di matrice barocca e in particolare fanno riferimento, specie nell'immagine del Cristo, al medesimo soggetto trattato da Francesco Vanni nella chiesa di San Francesco a Pisa.

La figura angelica in area lombarda non assume quindi quel carattere d'«intrusione» che si nota in ambito emiliano. L'elemento angelico, complice la tradizione precedente e una certa sopravvivenza di caratteri manieristici che implicavano ancora una resa formale delle pale sacre secondo il modello della *Sacra conversazione*, in ambito soprattutto milanese rimane legata a scene ove si sottolinea il distacco dell'elemento soprannaturale piuttosto che la sua commistione. Un certo rinnovamento si ha invece grazie ad alcuni artisti di area bolognese primo fra tutti, Giulio Cesare Procaccini, il quale più del fratello Camillo, che resiste in un ambito ancora tardomanierista agli impulsi della nuova pittura, inserisce spesso, nelle proprie «sacre conversazioni», figure di angeli che risultano perfettamente a loro agio nell'impaginazione del dipinto. Giulio Cesare, a differenza degli altri pittori carliani, indulge a morbidezze estranee alla tradizione lombarda. Nelle tele dipinte per il cardinal Monti (*Sposalizio mistico di santa Caterina*, olio su tela cm. 149x145, Milano, Pinacoteca di Brera; *Maddalena penitente e un angelo*, olio su tela, cm. 136x99,5, Milano, Pinacoteca di Brera; *San Gerolamo e l'angelo*, olio su tela, cm. 136x98,5, Milano, Galleria Arcivescovile) non solo si ritrova una costante presenza di angeli a stretto contatto con i personaggi rappresentati, ma, in due casi su tre, vengono presentati temi cari alla cultura figurativa bolognese³².

³² Una *Maddalena in estasi*, dove sono raffigurati angeli musicanti, si trova a Carpi, nel Museo Civico ed è opera di Lucio Massari; celeberrime pure sono le due versioni della visione di *san Gerolamo con angelo tubicino* opera del Guercino.

Sviluppo dell'iconografia del Concerto angelico a san Francesco a Mantova

L'intervento in area lombarda dei pittori emiliani si completa con l'opera di Ludovico Carracci attivo a Mantova presso i Gonzaga nella chiesa teatina di san Maurizio.

L'approdo a Mantova dei Chierici Regolari Teatini fu lungamente auspicato sin dai tempi del regno di Guglielmo Gonzaga, ma ebbe concreta attuazione solo durante il regno di Vincenzo, grazie all'interessamento di Margherita Gonzaga, sorella del duca e vedova di Alfonso II d'Este, tornata Mantova nel 1597. Di sua iniziativa la nobildonna si adoperò nella fondazione di un monastero intitolato a santa Margherita, acquistando alcune case in contrada delle Borre, dove vennero accolte dodici monache Orsoline. Tale sede, presto ritenuta inadeguata da Margherita, verrà mutata in seguito all'acquisto di alcuni palazzi in Borgo Pradella. Grazie anche al pieno appoggio delle autorità ecclesiastiche locali, e in particolar modo del vescovo francescano Francesco Gonzaga, si passò a considerare la possibilità di insediare alcuni confessori regolari, ruolo che sembrò giusto assegnare proprio ai Teatini. Dopo una serie di mediazioni autorevoli, fra le quali spicca quella del cardinale Aldobrandini, si giunse ad un accordo siglato nel 1604 per il trasferimento dei Teatini, per i quali viene previsto un alloggio in quella che era stata la prima sede delle Orsoline in contrada delle Borre.

La successiva scelta di una sede più ampia, l'attuale sito della chiesa di San Maurizio, non impedì il mantenimento dell'originaria intitolazione a santa Margherita, in omaggio alla fondatrice Gonzaga; ma di lì a poco verrà scelto il nome di san Maurizio in ossequio alla particolare devozione del duca Vincenzo verso quel santo.

In San Maurizio la nobildonna, che abbiamo visto attiva in prima persona nel favorire l'insediamento teatino nella città, ebbe una propria cappella dedicata alla santa omonima, Margherita d'Antiochia, dove si nota una presenza notevole di artisti di area emiliana, attivi nello stesso tempo anche in Sant'Orsola. Nella cappella di Santa Margherita troviamo infatti pienamente espresso il linguaggio moderno di Ludovico Carracci con il *Martirio di santa Margherita*.

La volontà di dedicare nella medesima chiesa una cappella a santa Felicità deve essere invece inconfutabilmente fatta risalire ad una nobildonna mantovana, la marchesa Felicità Guerrieri sposata a Luigi Gonzaga del ramo dei Nobili, anch'essa attiva patrocinatrice dell'insediamento teatino in Mantova, implicata anche nell'opera di finanziamento in favore della costruzione della chiesa di S.

Maurizio³³. Prevale, anche in questo caso, l'estro bolognese con le personalità di Ludovico Carracci e di Lorenzo Garbieri, coincidenza questa che rende meno peregrina l'ipotesi dell'esistenza di una scelta premeditata.

Il problema della datazione della cappella si intreccia con le vicende personali della committente Felicità Guerrieri Gonzaga, sempre impegnata nel sostenere economicamente il progressivo insediamento dei Teatini nella città: l'anno 1618 vede sancire, tramite atto notarile, l'esistenza della cappella intitolata a santa Felicità in concomitanza con un lascito in favore dei Teatini per la celebrazione di una «Messa perpetua»³⁴. Nell'anno 1626 Felicità è colpita da un grave lutto familiare per la scomparsa prematura del figlio. L'ipotesi di un'esecuzione successiva a questa data sussisterebbe sulla base di una corrispondenza fra la tragica sorte toccata alla nobildonna mantovana e la storia della matrona romana Felicità martirizzata assieme ai suoi sette figli. La datazione dei dipinti viene però più plausibilmente ancorata ad un periodo più alto per una serie di dati stilistici interni alle opere del Garbieri e sulla base della stessa presenza di Ludovico Carracci in qualità di esecutore, attivo contemporaneamente nella cappella di santa Margherita, in un anno assai prossimo al 1616³⁵.

In un contesto locale, a Mantova, si assiste ad una serie di iniziative che potrebbero tutte essere ricondotte ad un medesimo intento, forse da porre in relazione con la promozione del culto francescano ad opera dei Gonzaga, per autentica adesione oppure per calcolo politico. Sia il duca Vincenzo che Francesco Gonzaga, ovvero il francescano che fu vescovo della città tra il 1593 e il 1620, diedero un grande sostegno alla causa francescana e il secondo in particolare rivestì anche il prestigioso incarico di Generale dell'Ordine. Prima di lasciare il proprio incarico assunto nel 1579, nel suo ultimo anno di generalato, consegnò a papa Sisto V il libro *De origine seraphicae religionis franciscanae eiusque progressibus [...]* dove cercò di «raccolgere tutte le memorie antiche de' Conventi, e specialmente le foundationi, con le cose notabili loro, e ne formò un gran libro»³⁶. A questo punto giova citare un altro fatto che può contribuire a gettare luce sui gusti pittorici di Francesco Gonzaga e sui rapporti di costui con un collezionista di alto rango quale Federico Borromeo. Nel 1587 è il Cerano ad

³³ Cfr. al riguardo AA. VV., *San Maurizio in Mantova. Due secoli di vita religiosa e di cultura artistica*, Brescia, 1982.

³⁴ 1618, 3 marzo. «Donatio et Applicatio facta per Ill.mam Dominam Marchionissam Felicitam Guerrieram Gonzagam Mon. rio Ecclesiae S.ti Mauritiij Mantuae»; A. S. MN., Archivio Notarile, not. G. B. Bigniami, p. 2163.

³⁵ Esistono infatti due lettere dell'11 maggio e del 14 giugno 1616 dove il Carracci prima parla della tela mentre è ancora in fase di esecuzione e poi la dice terminata e inviata a Mantova.

³⁶ I. DONESMONDI, *Istoria ecclesiastica di Mantova*, II, Mantova, 1616 p. 436.

elaborare il disegno rappresentante *Francesco Gonzaga che consegna a San Francesco il volume «De origine seraphicae religionis franciscanae»* ora conservato presso la Biblioteca Ambrosiana, preparatorio del frontespizio inciso da Agostino Carracci per la prima edizione romana dell'opera³⁷. Il disegno in questione costituisce, secondo quanto ha inconfutabilmente provato il Nova³⁸, la «prima opera a noi nota del Cerano e quasi certamente il suo primo incarico di prestigio» che «apre nuove prospettive sui possibili incontri del pittore e sulla sua formazione artistica» e in particolare tale commissione spiegherebbe come i rapporti con i Francescani risalissero agli esordi della carriera dell'artista.

A rendere conto di un contatto fra Francesco Gonzaga e il Cerano può concorrere il fatto che sussistesse fra il cardinale francescano e il prelado milanese una parentela, sulla base di quanto testimonia un sollecito agiografo del Gonzaga³⁹.

Sviluppo del Concerto angelico a san Francesco in area veneta

In area veneta la penetrazione del soggetto della *Consolazione angelica* tramite l'angelo musicante avviene in seguito ad una modifica dell'ambientazione della scena che viene rappresentata, invece che in aperta campagna, in un interno. La matrice di questo tipo di raffigurazione venne ripresa con meno assiduità nel corso del Seicento, forse in quanto troppo incline alla descrizione analitica dei particolari e priva di una serie di elementi naturalistici di contorno, necessari a suggerire i contenuti di sacrale estaticità insiti nell'episodio.

Spetta probabilmente ancora una volta ad un membro della famiglia Carracci, Annibale, il compito di innovare l'iconografia francescana attraverso un'opera pittorica dispersa, ma tramandataci attraverso un'incisione di Gérard Audran definita impropriamente *Morte del Santo*⁴⁰.

³⁷ AA. VV., *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, Milano, 1989, p. 46.

³⁸ A. NOVA, *Postille al giovane Cerano*, in «Paragone» 1983, n. 397, pp. 46-64. In questa sede, inoltre, si rendeva necessario spostare la data di nascita del Cerano ad una data anteriore al 1575 e collocarla fra il 1567-68 e il 1569-70.

³⁹ B. MAZZARA, *Vita del Venerabile Francesco Gonzaga Ministro Generale di tutto l'Ordine dei Frati Minori* (1676), ed. F. M. Paolini, Roma 1906; recensita da R. Maiocchi in «Rivista di Scienze Storiche» (1907), pp. 388-393.

⁴⁰ La certezza in merito alla paternità dell'invenzione ci proviene dall'esistenza di un disegno dovuto alla mano di Annibale Carracci presente nella collezione del castello di Windsor, dove si può osservare uno studio sulla figura del santo, preparatorio rispetto alla stesura del dipinto. L'esecuzione dovrebbe collocarsi, in base all'analisi fatta dal Wittkower, tra il tardo periodo bolognese e il primo periodo romano di Annibale, quindi approssimativamente negli anni 1594 - 95. (R. WITTKOWER, *The drawings of the Carracci at Windsor Castle*, London, 1952, p. 143, n. 341).

La Askew, nel proprio studio sulla consolazione angelica, ci offre un'avvincente lettura di quest'iconografia consentendoci di valutarne la matrice cristologica di derivazione controriformata⁴¹. Nella raffigurazione si avverte la precisa volontà di riferirsi agli episodi della passione di Cristo, e in particolare, all'agonia precedente la cattura nell'orto dei Getsemani, fatto questo che concorre a spiegare la presenza dei tre fraticelli genuflessi in atteggiamento orante attorno al letto del santo. San Francesco è coricato a letto, semisdraiato, con una mano sul petto e l'altra sul suo rosario, entro un ambiente che si intuisce, per alcuni particolari, essere un cortile o comunque un luogo esterno ad un'abitazione. La composizione nella parte superiore presenta la caratteristica nuvola, sulla quale è posto l'angelo musicante, accompagnato da due angeli ben visibili e da un altro, posto in un settore più arretrato. Lo strumento musicale utilizzato potrebbe essere identificato in un sorta di viola da gamba, impugnata in modo abbastanza corretto e credibile.

La dicitura che tradizionalmente veniva associata a questa scena non è, come si è detto, adatta all'episodio, nonostante alcuni particolari possano portare a confondere questa scena con quella dell'agonia finale del santo, presso il quale vegliarono effettivamente i fratelli più cari. La presenza dei tre frati andrebbe ricondotta secondo la Askew ad una precisa volontà, da riferire espressamente ad Annibale, di associare l'episodio della visione dell'angelo musicante all'episodio della stigmatizzazione quando, secondo la narrazione fatta nei *Fioretti*, vi furono in qualità di spettatori tre frati scelti dallo stesso Francesco, ovvero frate Masseo da Marignano, frate Angelo Tancredi da Rieti, e frate Leone. Queste presenze sarebbero perfettamente riconoscibili nella raffigurazione mediante la sottolineatura di alcuni caratteri salienti, resi percepibili attraverso una serie di atteggiamenti differenziati: l'intelligenza di Masseo, il carattere aristocratico e melanconico di frate Angelo e lo stile appartato di frate Leone in secondo piano. Questo tipo di rappresentazione, volutamente analoga all'episodio della stigmatizzazione, vuole suggerire l'appartenenza di quest'episodio ad un medesimo campo semantico e getta una luce nuova sul significato più profondo della consolazione angelica attraverso l'angelo musicante. Si tratterebbe infatti dell'annuncio, recato tramite l'ascolto di una celestiale melodia, della prossima morte, in evidente parallelo con la vicenda dell'agonia del Cristo sul monte degli Olivi, dove si racconta di un episodio analogo di consolazione angelica⁴², egualmente non ravvisato dagli apostoli colti dal sonno. Di tale ulteriore valore

⁴¹ P. ASKEW, *The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-tridentine, Italian Painting*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXII (1969), p. 301-303.

⁴² Cfr. la narrazione evangelica fatta da Luca in Lc. 22, 43-44.

simbolico si ritiene che l'ideatore possa essere Annibale Carracci stesso, il quale avrebbe reso possibile una sintesi proficua fra immaginario narrativo ed elementi formali⁴³.

Il soggetto infatti ricompare a Venezia per merito del frate cappuccino Cosimo di Castelfranco (Paolo Piazza) e ci è noto tramite la versione divulgativa a stampa, databile attorno al 1604, dovuta ad un artista particolarmente attivo per i francescani, Raphael Sadeler⁴⁴. Si tratta di una redazione che si distacca dalle precedenti fin ora osservate per la forte caratterizzazione dell'ambiente, ed è assai distante soprattutto rispetto alla raffigurazione di Annibale Carracci. La cella del santo, entro la quale avviene l'evento miracoloso, appare oggettivamente scandagliata in tutti i particolari, meticolosamente riprodotti: sono gli oggetti tipici della cella di un cappuccino. Alla presenza del santo vengono raffigurati due frati dei quali uno non pare essersi reso conto dell'apparizione, mentre l'altro è raffigurato in procinto di servire il santo con delle vivande.

L'evento raffigurato entro questo tipo di ambientazione, indagata con acribia quasi nordica, perde evidentemente la propria carica emotiva per accogliere una serie innumerevole di spunti narrativi che rendono comunque appetibile il soggetto al gusto veneziano⁴⁵.

Spetta a Carlo Saraceni il compito di introdurre, nell'estrema stagione della propria esistenza, un aggiornamento in ordine alle novità recepite per merito dell'astro caravaggesco durante gli anni romani. Il soggiorno del pittore nella città natale riprese nell'anno 1619 sotto la protezione del senatore Giorgio Contarini degli Scignini.

Si è fatto notare quanto di precario vi fosse in tale sollecitazione, condotta entro un ambiente peculiare come quello veneziano, ancora attardato su formulari tardomanieristici, inadatti a consentire la permeabilità agli stimoli

⁴³ La Askew raccoglie una serie di raffigurazioni conservate presso il Museo Franciscano di Roma, riguardanti strettamente la morte del Santo e ne rileva la sostanziale affinità con la stesura della scena fatta da Annibale Carracci che viene ad essere l'ideatore di un nuovo tipo di soggetto da collocare nel filone di un'esegesi cristologica della vita del santo d'Assisi, indipendente anche rispetto alle fonti tradizionali. Cfr. P. ASKEW, *op. cit.*, p. 303.

⁴⁴ L'opera viene custodita nel Museo Franciscano di Roma inventariata con la sigla I BF I 20. In basso a destra compare la scritta. *P. Piazza a Castro Franco Pinxit Cum privilegio Summi Pontificis ac S. Maiestatis*. Il soggetto del *San Francesco consolato dall'angelo musicante*, venne forse trattato dallo stesso Palma il Giovane del quale si possiede nel Museo Franciscano di Roma un disegno a penna e acquerello bruno su carta bianca (mm. 194x120). La scena viene ambientata al chiuso desumendo quindi la tipologia del soggetto dal dipinto del Piazza inciso dal Sadeler.

⁴⁵ D. DA PORTOGRUARO, *Paolo Piazza ossia P. Cosimo da Castelfranco pittore cappuccino*, Venezia, 1936.

provenienti dall'esterno⁴⁶. L'opera che comunque consente al Saraceni di dare il proprio contributo, entro i limiti del possibile, a questo ambiente, è proprio legata alla raffigurazione della consolazione angelica a san Francesco tramite l'angelo musicante e dovuta alla commissione di Sebastian Füll. Attualmente la copia più accreditata è conservata a Monaco presso l'Alte Pinakothek, mentre a Venezia, nella chiesa del Redentore, è possibile ammirare un altro esemplare, forse frutto di un lavoro di bottega. Il Saraceni si rifà esplicitamente alla stesura ideata dal Piazza, ma espunge tutti gli elementi non necessari e dispersivi, ritrovando l'essenzialità nell'ambientazione della scena che trasmette nuovamente il trasporto e la carica emotiva tipiche della scena estatica controriformata. Inoltre si rinnova qui un'indagine luministica di tipo naturalistico che enfatizza la presenza dei due personaggi principali sulla scena, san Francesco e l'angelo emergenti dal fondo scuro, e approfondisce gli effetti d'ombra negli oggetti posti in primo piano, radunati e ricomposti alla maniera di una natura morta⁴⁷.

⁴⁶ Cfr. E. SAFARIK - G. MILANTONI, *La pittura del Seicento a Venezia*, in AA.VV., *La pittura in Italia - Il Seicento*, I, Milano, 1988, p. 160.

⁴⁷ Cfr. A. OTTANI CAVINA, *Saraceni*, Milano, 1968, scheda n. 81.

STEFANO PATUZZI

***Madrigale e mottetto:
intrecci di funzioni e di contesti***

MADRIGALE E MOTTETTO: INTRECCI DI FUNZIONI E DI CONTESTI

Nelle pagine che seguono stenderò qualche riflessione circa alcuni aspetti del genere madrigalistico nella seconda metà del Cinquecento, utilizzando come pietra di paragone certi tratti del mottetto contemporaneo; mi soffermerò specificamente sulla notevole capacità di intrusione che il madrigale ebbe modo di mostrare, in parte a scapito del mottetto stesso.

L'epoca di più rigogliosa fioritura del madrigale polivoco si consumò tutta in circa otto decenni, come ben si sa, e coincise con la parte mezzana e terminale del XVI secolo. Brani per sole voci a quattro e cinque parti continuarono nondimeno a essere composti lungo tutto il secolo seguente¹; cito fra i casi crepuscolari le *Canzoni madrigalesche et arie per camera a due, tre, e quattro Voci* di Benedetto Marcello, edite a Bologna nel 1717. Nella raccomandazione dell'autore «ALLI DOTTI, E SAVI CONTRAPUNTISTI» si legge che «Le due ultime Canzoni à quattro si cantano schiettamente all'uso de Madrigali antichi senza Cembalo, ò altro accompagnamento»²; l'aggettivo («antichi») dichiara peraltro la consapevolezza della distanza storica rispetto ai modelli cinquecenteschi, tessere di un mosaico culturale e musicale la cui lontananza era chiaramente percepita. La lingua poetica del madrigale era di norma nella Penisola il volgare italiano, salvo casi dovuti all'affiorare di chiare tendenze umanistiche³ o – in area europea – a forti pulsioni di natura etnica e regionalistica che diedero vita anche nel corso del XVI secolo a esempi di madrigali sopra testi poetici stesi in alcune delle lingue destinate a distinte fortune nazionali.

¹ Attingo a FREDERICK ALBERT HALL, *The polyphonic Italian madrigal: 1638-1745*, Ph. D. diss., University of Toronto, 1978.

² BENEDETTO MARCELLO, *Canzoni madrigalesche et arie per camera a due, tre, quattro voci*, a cura di Claudio Delpero e Virginio Fagotto, Brescia, Edizione del Coro «B. Marcello» di Cailina, 1983, p. V.

³ Cito per tutti i madrigali su testo latino che concludono il *Primo Libro de Madregali a quattro voci* (Venezia, Gardano, 1560) e il *Primo Libro de Madrigali a cinque voci* (Venezia, Gardano, 1560) del nizzardo Stefano Rossetti. Rinvio dunque ad ALLEN SKEI, *Dulces exuviae: Renaissance settings of Dido's last words*, «Music review» XXXVII (1976), n. 2, pp. 77-91; ID., *Stefano Rossetti, madrigalist*, «Music review» XXXIX (1978), n. 2, pp. 81-94.

La storia del mottetto si snoda invece notoriamente per circa otto secoli. Di questa vasta arcata plurisecolare considererò soltanto – e *a latere* – il segmento centrale relativo al Cinquecento; al suo interno la porzione diretta al consumo latamente ecclesiastico, la cui lingua comune era, in area cattolico-romana, latina.

Accanto agli scritti storiografici inerenti alle caratteristiche costitutive e compositive di questi due generi sta una serie di lavori più specificamente rivolti alle occasioni di consumo: dunque ambito profano per il madrigale (le cui finalità sono di volta in volta encomiastiche, gratulatorie, o anche semplicemente narrative; talora tese esplicitamente ad amplificare o riscrivere nel tempo un testo poetico o teatrale preesistente); ambito estensivamente ecclesiastico per la produzione mottettistica che qui importa, la quale – a lungo confinata da certa storiografia entro la sfera liturgica – è stata da ultimo riposizionata in una più ampia cornice che è giunta in fine a includere tempi e spazi estranei sia ai momenti liturgici, sia ai luoghi sacri.

Centrale a questo riguardo il saggio *Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet* di Anthony Cummings⁴, in cui numerose fonti sono utilizzate per sottolineare come il mottetto cinquecentesco non venisse associato esclusivamente alla messa bensì anche a situazioni non rituali (i pranzi papali, ad esempio). Qualora presente nel corpo della messa, esso veniva eseguito nei momenti dell'Offertorio, Elevazione e Comunione; oppure dopo *Ite missa est*; talvolta persino al di fuori dei contesti liturgici cui il testo latino direttamente rimandava. Per le peculiarità anche tecniche e contrappuntistiche proprie di tale genere, Cummings giunge a definirlo un tipo compositivo «paraliturgico».

Si delinea con chiarezza un ventaglio di funzioni piuttosto ampio; e sebbene la visione di Cummings sia dichiaratamente romanocentrica, una serie di altre prove documentarie che egli adduce consentono di estendere le conclusioni tratte dai *Diarii sistini* ad altre istituzioni sparse per la penisola italiana. Ciò che va evidenziato per lo scopo che qui mi prefiggo è la polifunzionalità che il mottetto ecclesiastico dimostra, e – dato non meno rilevante – la sua possibile utilizzazione all'esterno di contenitori architettonici sacri.

L'altro genere, il madrigale cinquecentesco, rimanda d'acchito per sua stessa natura a un mondo linguistico, letterario e ideologico sovente distantissimo da quello sacro, o anche solo latamente religioso. Differente è tuttavia la situazione del sottogenere spirituale.

La prima attestazione riconosciuta dell'aggettivo «spirituale» in una composizione a stampa risale al 1554, precisamente a *Le Vergine [...] a quattro voci* di Ales-

⁴ Cfr. ANTHONY M. CUMMINGS, *Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet*, «Journal of the American Musicological Society» XXXIV (1981), pp. 43-59.

sandro Romano⁵ pubblicate a Venezia da Girolamo Scotto, le quali contengono una «Canzon spirituale» in sei parti, *Alla dol'ombra delle belle frondi*. Nel 1563 il medesimo stampatore pubblicò un volume collettaneo che va considerato una pietra miliare nella storia del madrigale tardocinquecentesco, essendo il primo libro composto interamente di madrigali spirituali: *Musica spirituale [...] di canzon et madrigali a cinque voci. Composta da diversi [...], raccolta già dal reverendo messer Giovanni dal Bene nobil veronese a utilità delle persone christiane, et pie [...]*⁶. Non pare ascrivibile al caso che nello stesso anno, il 1563, videro la luce due libri di laude spirituali (gli ultimi volumi congeneri dati alle stampe risalivano al 1508⁷, frutto dell'operosità di Ottaviano Petrucci), segno evidente di una riemergenza e di un riconoscimento delle correnti spirituali all'interno della schiera di generi vocali di quel tempo.

La prima utilizzazione dell'espressione «madrigale spirituale» è tuttavia ancor più tarda, e risale al 1564. *Il Primo Libro delli [...] Madrigali a cinque voci* di Cesare Tudino, stampato a Roma da Valerio Dorico, include infatti «sei Madrigali spirituali». L'anno successivo – il 1565 – vide la luce presso il medesimo stampatore *Il Primo Libro de Madrigali, a tre voci* di Giovanni Animuccia, «Con alcuni Motetti et Madrigali spirituali», come si legge nel frontespizio⁸.

Per fugare la tentazione di una eventuale, improduttiva ricerca a ritroso dei primordi della corrente spirituale nell'alveo del madrigale e oltre, ricordo – per tutte – che intonazioni parziali di uno dei testi più fortunati di tale corrente, *Vergine bella, che di sol vestita*, si riscontrano già nel manoscritto Q 21 del Civico

⁵ Cfr. *Bibliografia delle opere pubblicate a stampa dai musicisti veronesi nei secoli XVI-XVIII*, a cura di Oscar Mischiati, Roma, Torre d'Orfeo, 1993, p. 3. «Alessandro Romano. Cantore e suonatore di viola d'arco, nato molto probabilmente a Roma nel 1533 [...], maestro all'Accademia Filarmonica (13 ottobre 1552 – gennaio 1553, 1 maggio 1566 – 30 aprile 1567), poi monaco benedettino olivetano con il nome di Giulio Cesare; regolarmente ed erroneamente confuso dai lessicografi con Alessandro Merlo cantore pontificio (1561-1585)»: *ibid.*, p. 345.

⁶ Numerosi i contatti fra Giovanni del Bene e musicisti al servizio dell'Accademia Filarmonica veronese; rinvio a GIUSEPPE TURRINI, *L'Accademia filarmonica di Verona dalla fondazione (maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico*, «Memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona», serie V, XVIII (1941), pp. 1-346; e a DAVID NUTTER, *On the Origins of the North-Italian «Madrigale Spirituale»*, in *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale* (Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna, 27 agosto-1° settembre, Ferrara-Parma, 30 agosto 1987), III (*Free Papers*), a cura di Angelo Pompilio-Donatella Restani-Lorenzo Bianconi-Franco Alberto Gallo, Torino, EDT, 1990, pp. 877-889: 881.

⁷ «Il primo tutto attribuito a Innocenzo Dammonis; il secondo con intonazioni di Bartolomeo Tromboncino e d'altri più o meno rinomati frottolisti contemporanei»: CLAUDIO GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, EDT, Torino 1991², p. 31.

⁸ Cfr. EMIL VOGEL-ALFRED EINSTEIN-FRANÇOIS LESURE-CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, Staderini-Minkoff, Pomezia-Genève 1977, pp. 1724 e 58, rispettivamente.

Museo Bibliografico Musicale di Bologna (I-Bc), esemplato intorno al 1526, in cui compare una musicazione a quattro voci della prima stanza, di autore ignoto⁹; o nelle *Canzoni nove con alcune scelte de varii libri di canto* (Roma, Andrea Antico, 1510; il brano che qui interessa è di Bartolomeo Tromboncino), dove l'aggiunta di un *Amen* spurio conclusivo lascia fra l'altro chiaramente trasparire l'intento devozionale che giace sullo sfondo¹⁰; o nei fogli di Guillaume Dufay¹¹. Ritengo tuttavia che nonostante queste evidenze – pur preziose, in quanto attestano insieme a molte altre la presenza di testi «spirituali» in una fase ancor germinale o persino preistorica del madrigale – la coscienza dello scarto esistente fra la corrente spirituale e quella maggiore del madrigale *tout court* iniziò a prendere corpo, o quantomeno a essere rimarcata esplicitamente, nel corso degli anni Cinquanta del Cinquecento, per trovar poi piena espressione all'inizio del decennio seguente, negli stessi anni che videro la conclusione del Concilio tridentino (1563). È di conforto constatare come la locuzione «madrigale spirituale» appaia solo a partire dal 1564: il suo conio tardivo lascia supporre l'individuazione di un referente fino a quel momento indistinto e di conseguenza innominato. A considerazioni simili e corroboranti si giunge d'altronde dopo uno sguardo alla coeva produzione poetica «spirituale», che – già attestata *in nuce* durante gli ultimi decenni del Quattrocento e parzialmente cristallizzata negli archetipici *Il Petrarca spirituale* di Girolamo Malipiero (Venezia, Marcolini, 1536) e *Le rime spirituali* di Vittoria Colonna (Venezia, Valgrisi, 1546) – avrebbe conosciuto dopo il 1560 una formidabile espansione¹².

Proprio la natura anfibia del madrigale spirituale – a cavaliere fra un idioma compositivo caratterizzato e una funzione devozionale, talora dottrinale – ha condotto a una definizione di genere che finisce eloquentemente per risultare assai simile a quella formulata da Cummings per il mottetto. Katherine Powers conclude infatti nella sua corposa dissertazione che il madrigale spirituale «was sung for

⁹ La si legge in CLAUDIO GALLICO, *Un canzoniere musicale italiano del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1961, pp. 171-177.

¹⁰ Rinvio ad ALFRED EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1971² (ed. orig. 1949), p. 402; BENVENUTO DISERTORI, *Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis*, Milano, Ricordi, 1964, pp. 295-303; FRANCESCO LUISI, *La musica vocale nel Rinascimento. Studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI*, Torino, ERI, 1977, pp. 458-459.

¹¹ Cfr. DAVID FALLOWS, *Dufay*, Londra-Toronto-Melbourne, Dent, 1982, p. 129; MASSIMO MILA, *Guillaume Dufay*, a cura di Simone Monge, Torino, Einaudi, 1997, pp. 68-78.

¹² Assai utile, al riguardo, «Il Petrarca temporale e il Petrarca spirituale», quarta parte del volume di AMEDEO QUONDAM, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 1991, pp. 201-289.

recreational or paraliturgical music-making in the courts, academies, monasteries, and religious lay institutions»¹³; non diversamente David Nutter scrive nel suo saggio citato che il madrigale spirituale «is [...] potentially no less paraliturgical than its better documented cousin, the lauda»¹⁴; e le citazioni potrebbero proseguire.

Ciò che non va scordato a questo proposito è come il concetto stesso di liturgia implichi una delimitazione nitida di porzioni di spazio e di tempo, contenuti teologicamente precisati, finalità approvate in quanto generate da atti culturali pubblici, manifestazioni esterne della missione salvifica della Chiesa. Il duttile aggettivo «paraliturgico» sta evidentemente a indicare in modo generico una prossimità funzionale alla sfera vasta e multiforme della liturgia; la sua versatilità definitoria pretende di volta in volta come contrappeso necessario un alto grado di contestualizzazione, così da evitare la costituzione ideale di un'autonoma e per forza di cose evanescente sfera «paraliturgica», il cui denominatore comune è semmai individuabile nel suo carattere non ufficiale, e pure non in contrasto con gli atti liturgici propriamente detti¹⁵.

Per quanto riguarda il mottetto sarebbe ad esempio indicato rimarcare la sua natura per così dire extraterritoriale o la sua connaturale adattabilità¹⁶. Risulterebbe infatti fruttuoso, ove possibile, riflettere sulle ragioni e indicare le modalità mediante le quali brani mottettistici giungevano in determinate circostanze a insinuarsi in cornici liturgiche diverse da quella nativa, dando così origine a isole testuali ed eventualmente compositive all'interno di un contesto altro e in sé omogeneo procurato dalla liturgia di questa o quella ricorrenza religiosa. In simili frangenti un uso disinvolto e banalizzante dell'aggettivo «paraliturgico» rischierebbe di depotenziare quelle cariche di autonomia e di intrusione, di volta in volta mutevoli, che paiono essere del genere tratti distintivi. Né meno sdruciolevole è lo *status quaestionis* relativo al madrigale spirituale.

In una prospettiva più ampia ciò che non va in alcun modo sminuito è la portata globale della progressiva sacralizzazione se non altro funzionale del madrigale spirituale, l'ultimo punto su cui desidero qui soffermarmi.

¹³ KATHERINE SUSAN POWERS, *The Spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use, and Style*, Ph. D. diss., University of California Santa Barbara, 1997, p. VII.

¹⁴ NUTTER, *op. cit.*, p. 877.

¹⁵ Rimando a MARIO RIGHETTI, *Manuale di Storia Liturgica*, 4 voll., Milano, Àncora, 1959-1969, vol. I, 1964, pp. 1-29: 18.

¹⁶ Si leggano le recenti osservazioni panoramiche e riassuntive di RICHARD SHERR, *Conflicting Levels of Meaning and Understanding in Josquin's O admirable commercium Motet Cycle*, in *Hearing the Motet. Essays on the Motet of the Middle Ages and Renaissance*, edited by Dolores Pesce, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 193-212: 195-196.

All'interno della dissertazione di Katherine Powers, quasi un intero capitolo – il terzo – è dedicato a una singolare raccolta di madrigali spirituali di Giovanni Giacomo Gastoldi intitolata *Sacre lodi a diversi santi*, data alle stampe a Venezia per i tipi di Ricciardo Amadino nel 1587. Come ho cercato di dimostrare altrove¹⁷, buona parte dei brani presenti nelle *Sacre lodi* era da eseguirsi all'interno della chiesa di Santa Barbara, a Mantova, in certi luoghi precisati prossimi ad alcune delle reliquie più significative conservate a quel tempo nella basilica palatina dei Gonzaga. Proprio in quanto l'esecuzione di madrigali spirituali all'interno di una chiesa non è caso frequentemente attestato vale la pena di interrogarsi sul significato di un tale frangente performativo, e sulle conclusioni più generali che da esso è possibile trarre.

Conviene per ciò rammentare come, a fronte di un gran numero di studi relativi a svariati aspetti del madrigale e del mottetto, tutto sommato esigua appaia la mole delle riflessioni sugli spazi – concreti e sociali – in cui tali generi venivano eseguiti e consumati. Parecchio rimane ancora da fare attorno alle funzioni cui essi adempivano all'interno del mondo simbolico cinquecentesco.

«Numerosi studi hanno dimostrato l'importanza, in ambito scientifico, della nozione di *spazio* [...]. La sua efficacia si manifesta soprattutto sul piano simbolico. [...] L'organizzazione dei diversi spazi – geografico, economico, politico, ideologico ecc. – in cui si muovono le società è un aspetto molto importante della loro storia»¹⁸.

Le *Sacre lodi a diversi santi*, come ho già avuto modo di dire, presentano alcuni lineamenti di certo estremi, per natura e complessità; ma proprio per questa ragione parte dei madrigali che le compongono si offre come campione ideale per portare alle ultime conseguenze l'apparato teorico relativo al madrigale spirituale. Si tratta infatti di una serie di brani devozionali – *A DIO*, *Alla Croce*, *Alla Beata Vergine*, *A Santa Barbara*, *A S. Gio. Battista*, e così avanti –, di ricchi ornamenti musicali composti su testi poetici non di rado teologicamente pregnanti relativi a una processione interna alla basilica – se non altro ideale, emergente dalle pagine a stampa – compiuta fra i vari altari maggiori presenti. Qualora si percorra concretamente l'itinerario suggerito dalla successione dei madrigali che figurano nella rac-

¹⁷ Cfr. STEFANO PATUZZI, *Madrigali in basilica. Le Sacre lodi a diversi santi (1587) di G. G. Gastoldi: un emblema controriformistico*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 7-44.

¹⁸ JACQUES LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, ed. it., Torino, Einaudi, 1996² (I ed. franc. 1981), p. 7. E si veda pure ADRIANO PROSPERI, *Lo spazio della Chiesa tridentina. Qualche domanda*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 83-92.

colta si perviene a constatare come lo spazio basilicale venga in effetti interamente coperto e delimitato; affiora tangibilmente dalla raccolta gastoldiana, oltre ad altro, la volontà di discriminare lo spazio sacro e solitamente elitario di Santa Barbara da quello profano circostante tramite un fastello di brani vocali su testo in volgare.

Relativamente a quest'ultimo punto si rammenterà come attorno alla questione annosa della lingua liturgica si accese anche in sede conciliare tridentina un vivace dibattito, risolto notoriamente a favore della lingua latina – in programmatico contrasto con le tesi luterane¹⁹ – e con un anatema nei confronti di coloro che sostenevano «lingua tantum vulgari missam celebrari debere»²⁰. Proprio la risolutezza di tale decisione lascia intravedere a qual punto i padri conciliari fossero consapevoli della centralità di un simile ordine di problemi. La definitiva ratifica di questo stato di cose ebbe luogo durante il pontificato di Sisto V (1585-1590) mediante l'istituzione della Congregazione dei Riti (1588), la quale, se funse da mezzo per cristallizzare lingua e formulari da un lato, dall'altro procurò una grave sclerosi liturgica che non mancò di produrre i suoi effetti nel corso dei secoli seguenti²¹.

Prolungando questa linea interpretativa di matrice linguistica e sviluppando alcune osservazioni di metodo avanzate alcuni anni or sono da Jerome Roche²² credo sia dunque possibile vedere nel mottetto ecclesiastico tardocinquecentesco e nel madrigale spirituale (generi il cui comune carattere «paraliturgico» era garanzia di un certo grado di libertà) un *pendant* delle discussioni conciliari – e non solo conciliari, come ben si sa²³ – circa l'utilizzazione del latino o del volgare. Ritengo

19 In tutto condivisibile la visione di CLAUDIO MARAZZINI, *Storia della lingua italiana. Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 91-116: 95-96.

20 *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, a cura di Giuseppe Alberigo et al., Bologna, EDB, 1991², p. 736 (*Sessio XXII, Canones de sanctissimo missae sacrificio*, 9).

21 Cfr. RIGHETTI, *op. cit.*, I, p. 14.

22 Il riferimento è a JEROME ROCHE, *On the border between motet and spiritual madrigal: early 17th-century books that mix motets and vernacular settings*, in *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza*, Atti del III convegno internazionale di studi sulla musica in area lombardo-padana nel secolo XVII (Lenno-Como, 23-25 giugno 1989), a cura di Alberto Colzani – Andrea Luppi – Maurizio Padoan, A.M.I.S., Como 1993, pp. 303-317. È sintomatico come, commentando *La Cantica poesie e musiche [...] a due, tre, quattro, e cinque voci per Congregazioni, Accademie, Chiese, Oratorj, e ogn'altro luogo di honesta recreatione* (1652) di Pietro Marcellino Orafi, Roche parafrasi «chiese», assai prudentemente e pur riferendosi a un repertorio anteriore, con «monastic establishments» (*ivi*, p. 313); oggi sappiamo che parte delle *Sacre lodi*, ad esempio, era da eseguirsi all'interno della chiesa di S. Barbara, basilica palatina svincolata da qualsiasi contesto monastico.

23 La bibliografia relativa alla «questione della lingua» è notoriamente sterminata; mi limito a citare MAURIZIO VITALE, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1984; e la voce di BORTOLO TOMMASO SOZZI, *Lingua, Questione della*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*,

anzi che sia i dibattiti linguistici del secolo sia la compresenza in ambito musicale, nel tempo, di mottetto ecclesiastico e madrigale spirituale vadano intesi come manifestazioni diverse di uno stesso imponente ordine di problemi relativo a realtà culturali, sociali, religiose, che nella composita e diffranta «questione della lingua» trovò uno sbocco – certamente non il solo – in special modo appariscente.

Per tornare al nostro assunto di fondo ciò che emerge, in fine, è come un grappolo di madrigali spirituali editi nel 1587 giunse simbolicamente a costellare uno spazio sacro o, astruendo, come il sottogenere spirituale tese progressivamente a estendere il proprio campo d'azione verso spazi concreti e ideali tradizionalmente occupati in prevalenza da canti su testo latino in generale e dal mottetto ecclesiastico in particolare, genere di cui il madrigale spirituale può essere legittimamente considerato in quello scorcio del Cinquecento una sorta di *alter ego* di argomento devozionale con testo in volgare.

Un'idea – la complementarità non priva di una certa carica oppositiva di madrigale e mottetto – suffragata del resto, oltre che da certa trattatistica cinque e protosecentesca²⁴, anche da illuminanti casi coevi. Indico a campione il già citato *Primo Libro de Madrigali, a tre voci* (1565) di Giovanni Animuccia, all'epoca attivo presso la Cappella Giulia; o la primizia costituita dai cosiddetti «Newberry - Oscott partbooks», manoscritti e databili agli anni 1526-1529, contenenti un florilegio di mottetti e madrigali verosimilmente inviati come ambasciata musicale dalla Repubblica di Firenze alla corte di Enrico VIII Tudor²⁵; o quella *summa* che è la *Musica nova* di Adrian Willaert (Venezia, Antonio Gardano, 1559), la quale esclusivamente di madrigali e di mottetti si compone²⁶: un gesto ampio, compiuto da uno dei più celebrati compositori del tempo, in cui sono scolpite la centralità e l'eccellenza di due cardini giustapposti di quella civiltà musicale.

diretto da Vittore Branca, Torino, UTET, 1986, vol. II, pp. 620-630.

²⁴ Rinvio a PAOLO FABBRI, *Introduzione a Il madrigale fra Cinque e Seicento*, a cura di P. Fabbri, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 9-35: 11-13.

²⁵ Si vedano almeno *A Gift of Madrigals and Motets*, edited by H. Colin Slim, 2 voll., Chicago and London, University of Chicago Press, 1972: I (*Description and Analysis*), pp. 105-116; H. COLIN SLIM, *A Royal Treasure at Sutton Coldfield*, «Early Music» VI (1978), pp. 57-74; IAIN FENLON – JAMES HAAR, *L'invenzione del madrigale italiano*, Torino, Einaudi, 1992 (ed. orig. 1988), pp. 46-48.

²⁶ Cito almeno MARTHA FELDMAN, *Venice and the Madrigal in the Mid-Sixteenth Century*, Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1987 (in specie il terzo capitolo, *The Madrigals of Willaert's Musica nova*, pp. 142-271); JESSIE ANN OWENS – RICHARD J. AGEE, *La stampa della «Musica nova» di Willaert*, «Rivista Italiana di Musicologia» XXIV (1989), n. 2, pp. 219-305; MICHÈLE YVONNE FROMSON, *Themes of Exile in Willaert's Musica nova*, «Journal of the American Musicological Society» XLVII (1994), n.3, pp. 442-487.

JOACHIM STEINHEUER

***Musikalische Form
bei Tarquinio Merula***

MUSIKALISCHE FORM BEI TARQUINIO MERULA

Gunther Morche zum 60. Geburtstag

Die grundlegende Bedeutung der formalen Anlage einer Textvorlage für musikalische Formbildung ist für den Bereich der weltlichen Vokalmusik Italiens in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor allem in den Arbeiten von John Whenham zum zweistimmigen und stärker noch von Silke Leopold zum einstimmigen Repertoire hervorgehoben worden¹. An anderer Stelle habe ich selbst dafür plädiert, einen solchen Ansatz generell zur Grundlage eines umfassenderen Klassifikationssystems für die gesamte zeitgenössische weltliche Vokalmusik in italienischer Sprache zu wählen, und zwar unabhängig von dem bislang zumeist vorherrschenden Kriterium der Art und Größe der Besetzung². Dabei wurde ein Paradigmenwechsel von einer bis an die Wende zum 17. Jahrhundert weitgehend gültigen Unterscheidung zwischen der Vertonung klassischer Dichtungsformen (*sonetto, stanza d'ottavarima, terzetti, sestina, canzone, versi sciolti, madrigale* und *ballata*) in hoher Stillage im mehrstimmigen Madrigal und der Vertonung nichtklassischer Strophenformen (*canzonetta, scherzo* etc.) in niederer Stillage in Gattungen wie *canzonetta, giustiniana, villanella* oder *napoletana* zugunsten einer generellen Vermischung der Stilmittel und Stillagen konstatiert, wobei gleichzeitig die Unterscheidung zwischen strophischen und nichtstrophischen Textgattungen grundlegend zu werden und die frühere zwischen klassischen und nichtklassischen zu ersetzen scheint. Unter diesen Gesichtspunkten ist bereits versucht worden, Merulas weltliche Vokalmusik insgesamt zu klassifizieren und in den Kontext der zeitgenössischen Praxis einzuordnen³.

In der folgenden Untersuchung soll es, von den soeben dargestellten Annahmen ausgehend, dagegen um die Frage nach Gemeinsamkeiten formaler Gestaltung in Merulas italienischer und lateinischer Vokalmusik sowie in seiner Instrumentalmusik gehen, und zwar gleichermaßen im Hinblick auf Fragen der Gesamtanlage einer Komposition wie auch der Soggettobildung und Motivbehandlung im Detail. Die Beschränkung auf ausgewählte Duette und

¹ WHENHAM (21982) sowie LEOPOLD (1995).

² STEINHEUER (1999), vor allem S. 85-139.

³ STEINHEUER (1999), ebda. sowie S. 408-422.

Triosonaten, also Kompositionen mit zwei vokalen bzw. instrumentalen Oberstimmen und Generalbaß, ist in diesem Zusammenhang nicht als Rückkehr zur Idee einer gattungskonstituierenden Besetzungsnorm zu verstehen, sondern ausschließlich pragmatischer Natur: Sie dient der Beschränkung und Selektion des umfangreichen Materials im Hinblick auf eine größtmögliche Vergleichbarkeit hinsichtlich formaler Disposition sowie Strukturen des musikalischen Satzes zwischen so unterschiedlichen Gattungen wie lateinischen Motetten, weltlichen Liebesliedern und textlosen Instrumentalsätzen und bedeutet keine Vorentscheidung darüber, ob vergleichbare Fragestellungen in anders besetzten Werken nicht ebenso untersucht werden könnten oder sollten. Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist dabei die folgende, fast beiläufige Bemerkung, die Gunther Morche mit bemerkenswerter Kürze und Präzision im Hinblick auf Merulas Motettenschaffen machte: «Deutlicher noch haben die *soggetti* etwa bei Tarquinio Merula ihre hergebrachte Funktion als Träger sprachlich vermittelter Inhalte aufgegeben und sich in konstruktive Bauelemente verwandelt, die in ständigem Austausch und unabhängig von den vertonten Textworten einen autonomen musikalischen Zusammenhang stiften»⁴. Durch die bei Morche konstatierte Verlagerung des kompositorischen Interesses von einer primär durch das Wort gezeugten musikalischen Erfindung hin zu einer gleichsam instrumentalen Konzeption des Vokalsatzes⁵ scheint eine genauere Untersuchung von Art und Umfang möglicher Gemeinsamkeiten der Gestaltungsprinzipien in Merulas vokalem und instrumentalem Schaffen sich gleichsam von selbst anzubieten; dabei ist nicht nur ein Eindringen instrumentaler Gestaltungsprinzipien in die Vokalmusik, sondern umgekehrt auch ein Aufgreifen von formalen Ideen aus dem vokalen Bereich in Instrumentalwerken denkbar.

Die Vertonung strophischer Texte

Anders als bei den zahlreichen einstimmigen Strophenliedern in Merulas Solosammlung von 1638 besitzt die Vertonung von strophischen Texten in Form von Strophenliedern mit gleicher musikalischer Strophe für alle Textstrophen unter seinen mehrstimmigen Kompositionen eher Seltenheitswert: Genaugenommen bildet die *quinari-Strophe* *Se desiate* von 1633⁶ sogar das einzige zwei-

⁴ MORCHE (1992), S. 223.

⁵ “Auch die Vokalmusik unternimmt es seither, unterstützt von der «Instrumentalisierung» des Vokalsatzes, ihre Selbständigkeit und zunehmende Unabhängigkeit von dem vertonten Textvorwurf einzuklagen”, MORCHE (1992), S. 222.

⁶ Edition in: CARLOTTI (1999), S. 7-8.

stimmige Beispiel dafür sowohl im weltlichen wie im geistlichen Bereich⁷, und ähnlich wie in vielen der solistischen Strophenlieder – besonders deutlich etwa in *Fiori, fiori, o quanti fiori* aus den *Capricci* von 1638 – ist auch hier ein primär konstruktiver, die Wortbedeutung vernachlässigender Charakter der Melodiebildung bestimmend: Die Führung der Melodiestimme in der Vertonung der ersten vier Verse ist – abgesehen von einem ornamentalen Melisma in der abschließenden Hemiole – durchgehend diatonisch; dabei wird jeweils auf- und absteigend zunächst ein Septimraum und anschließend noch einmal ein Quart- raum durchschritten. Die Continuostimme beschreibt gleichzeitig anfangs in Gegenbewegung und dann in parallelen Dezimen einen Quint- sowie einen Oktavgang abwärts; alle weiteren, häufig sequenzierenden Veränderungen im Fortgang der Komposition scheinen aus diesem zunächst einstimmigen Beginn abgeleitet, der damit Charakter und musikalischen Gestus der gesamten Komposition weitgehend vorprägt. Nur eine weitere Komposition besitzt zumindest streckenweise eine vergleichbare strophische Anlage, das zusätzlich zu den beiden Vokalstimmen noch um zwei Violinen erweiterte *Non ha maggio seren cotanti lumi* aus dem gleichen Band, bei dem vor jeder der Strophen das gleiche Instrumentalritornell erklingt⁸, allerdings sind hier nur die ersten beiden der drei aus je sechs paarig gereimten Elfsilblern aufgebauten Strophen ebenfalls zur gleichen Musik zu singen, wohingegen die letzte Strophe neu vertont wurde – eine gelegentlich bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts bei Komponisten wie Eterocrito Giancarli und Pietro Paolo Melli im einstimmigen Repertoire anzutreffende Vermischung des Prinzips strophischer Vertonung mit dem einer strophenweisen Durchkomposition⁹.

Weitaus häufiger arbeitet Merula dagegen bei strophischen Textformen in seinen zweistimmigen Vokalwerken mit dem Mittel strophischer Variation, das – anders als bei strophenweiser Durchkomposition – gleichermaßen engen musikalischen Zusammenhang wie auch Differenzierung zwischen den verschiedenen Strophen eines Textes ermöglicht. Dafür bedient sich Merula unterschiedlicher kompositorischer Prinzipien, die von der Variation über einem für jede der Strophen gleichbleibenden Baßmodell über eine quasistrophische Disposition der Continuostimme bis hin zur Verwendung kurzer, nicht an die Vers- oder Strophenlänge gebundener Ostinatoformeln reichen. Eine streng strophenweise

⁷ Allein *Chi prende amor a gioco* aus dem gleichen Band für eine Besetzung von drei Vokalstimmen, zwei Violinen und B.c. ist als weiteres mehrstimmiges Strophenlied vertont, in diesem Fall in Form von Variationen *sopra la ciaccona*; vgl. die Edition in Carlotti (1999), S. 103–110.

⁸ Edition in: CARLOTTI (1999), S. 99–102.

⁹ Vgl. LEOPOLD (1995), Bd. 2, S. 190f., Katalognummern 1335 und 1349.

Variation findet sich unter Merulas Duetten nur im Falle des lateinischen marianischen Hymnus *O gloriosa Domina*¹⁰ aus dem ersten Motettenbuch von 1624¹¹, für dessen vier Strophen mit je vier gereimten Versen das gleiche frei erfundene Baßmodell unverändert wiederholt wird; in den beiden Singstimmen wird vordergründig jede der Textstrophen in prinzipiell neuer Weise gesetzt, allerdings finden sich zuweilen direkte melodische Parallelen – wie etwa für den jeweils zweiten Vers der zweiten und vierten Strophe – und nicht selten erweisen sich einzelne Phrasen als bloße Umspielungen oder Abwandlungen eines im Grunde ähnlichen Materials – Merulas Gesamtkonzeption dieser Hymnus-Vertonung weist starke Affinitäten zu den nur wenig früheren oder zeitgleichen weltlichen venezianischen *Cantate* in strophischer Variationsform bei Alessandro Grandi oder Pietro Berti auf, auch in Bezug auf die streckenweise gehende Viertelbewegung der Baßlinie¹².

Die Form von Variationen über ganzstrophischen Baßmodellen ist in Merulas Werk in dieser relativ einfachen Form kaum ein weiteres Mal anzutreffen; am ehesten verwandt ist noch eine quasistrophische Komposition wie das Duett *La donna è mobil verga e leggier fronda* aus der erweiterten Neuauflage der *Madrigaletti* von 1642¹³; allerdings wird in diesem Fall der Baß für die vier Strophen des Sonetts nicht unverändert wiederholt; im Grunde sind nur die Strophenanfänge im B.c. wie auch in den Singstimmen eng miteinander verwandt, jedoch wird darüberhinaus durch eine vollständig durchlaufende Achtelbewegung in der Continuo-Stimme – sie ist als musikalische Allegorie der im Text postulierten weiblichen Unbeständigkeit zu deuten – ein enger formaler Zusammenhalt geschaffen, hinter dem die Andeutung der strophischen Textform eher in den Hintergrund

¹⁰ Im *Antiphonarium Praemonstratensis* findet sich der Text als Hymnus innerhalb der Lauden zum Fest der unbefleckten Empfängnis Mariens am 8. Dezember; das *Liber usualis* verzeichnet für die gleiche Funktion bei gleicher Melodie eine Variante des Textes mit dem Incipit *O gloriosa virginum*.

¹¹ Edition in: WILKINSON (1978), Bd. II, S. 420-28.

¹² So in den sechs Strophen von Grandis Cantata *Vanne vattene amor* aus dem heute im Original verlorenen ersten Buch seiner *Cantade et Arie a voce sola* von 1620, das aufgrund der Beschreibung in HUGO RIEMANNs *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 2,2. *Das Generalbasszeitalter: die Monodie des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener*, Leipzig, 1912, S. 38-45 rekonstruiert werden kann; die Abschriften nach dem Druck durch Alfred Einstein im Smith College konnten vom Autor bislang nicht eingesehen werden. Ähnliche Charakteristika gelten für Bertis ebenfalls sechsstrophige Cantata *O con quanta vaghezza* aus dem Jahre 1624; vgl. hierzu LEOPOLD (1995), Bd. 2, S. 198, Katalognummer 1462.

¹³ Vgl. eine ausführliche Würdigung des Stückes in STEINHEUER (1999), S. 234-39 sowie die Edition ebda., S. 482-84.

tritt¹⁴. Auf Grund der kompositorischen Idee einer zumindest rhythmisch ostinaten Baßbewegung rückt diese Komposition daher im Grunde weit stärker in die Nähe jener Vertonungen strophischer Texte, in denen Merula anstelle ganzstrophischer Bässe weit kürzere und deshalb in jeder Textstrophe häufig wiederholte Baßostinati verwendet, darunter insbesondere das *Ciaccona*-Modell. Mit *Lidia ben che m'alletti* und *No, no, ch'io non mi fido* basieren – ähnlich wie das einstimmige *Su la cetra amorosa* und das strophisch angelegte *Chi prende amor a gioco* für drei Vokalstimmen und zwei Violinen – auch die beiden zweistimmigen unter den insgesamt vier Kompositionen *sopra la ciaccona* aus Merulas zweitem Buch mit *Musiche* von 1633 auf Textvorlagen nach dem Typus der klassischen Canzonenstrophe¹⁵. In *Lidia ben che m'alletti* arbeitet Merula mit unterschiedlichen Vertonungen der variablen Verse in jeder der Strophen für jeweils nur eine der beiden Stimmen und einem in allen drei Strophen unverändert beibehaltenen zweistimmigen Refrain, dem auf Grund seiner Ausdehnung das Hauptgewicht der Komposition zukommt. Das kompositorische Problem, einen sinnvollen Zusammenhang zwischen dem immer wiederkehrenden, nur zweitaktigen *Ciaccona*-Modell mit seinen synkopierenden Rhythmen und seinem klar definierten Kadenzschema einerseits sowie der Versstruktur und Strophenform andererseits herzustellen, löst Merula, indem er mit z.T. mehrfachen Wiederholungen ganzer Verse oder Versteile in der Oberstimme fast durchgängig klare vier- oder auch zweitaktige Perioden schafft, die jeweils zum Neueinsatz des Baßmodells hin kadenzieren. So entsprechen in der ersten Strophe die ersten zwei mal vier Takte einer Vertonung der ersten beiden *settenari* über je zwei Durchläufen des Modells, während die beiden folgenden Siebensilbler jeweils über nur einem Durchgang des *Ciaccona*-Modells gesungen werden. Auch im Refrainteil ab Takt 13 mit dem Einsatz des Alto bleibt diese klare Periodenbildung erhalten, und selbst den die Strophe beschließenden einzigen Elfsilber *Ché s'amor mi legò, sdegno m'ha sciolto* setzt Merula in Form von zwei je zweitaktigen Phrasen, bevor das Baßmodell bei der Wiederholung des

¹⁴ Merulas einzige weitere zweistimmige Sonettvertonung *Bianca neve, o Bianca, m'avventaste* verzichtet in der musikalischen Faktur dagegen vollständig auf eine Andeutung strophischer Elemente: In der ersten Textstrophe werden beide Halbstrophen unabhängig voneinander solistisch vom Canto vorgetragen und dann zweistimmig verarbeitet, während die zweite Quartine nur einstimmig gesetzt ist; die beiden abschließenden Terzinen sind formal nicht voneinander abgehoben und werden nach anfänglichem Baßsolo fast durchweg zweistimmig vorgetragen. Weder in der Soggetto-Bildung noch in der Baßlinie weisen die unterschiedlichen Teile unmittelbare Bezüge zueinander auf; vgl. die Edition in CARLOTTI (1999), S. 21-25.

¹⁵ Zu den Textformen vgl. STEINHEUER (1999), S. 409, 412f., 415 und 420; zu *Lidia ben che m'alletti* vgl. die Edition in CARLOTTI (1999), S. 9-14; zu *No, no, ch'io non mi fido* vgl. STEINHEUER (1999), S. 240-44 sowie die Editionen ebda., S. 440-444 sowie in CARLOTTI (1999), S. 15-20.

Schlußverses kurzzeitig aussetzt und zu einer Schlußwendung verbreitert wird. Die jeweils durch ein viertaktiges, aus zwei Baßdurchläufen bestehendes Zwischenspiel voneinander getrennten Strophen weichen auch in der Länge der variablen Soloverse nur geringfügig voneinander ab, so daß insgesamt eine sehr ausgewogene formale Balance zwischen den drei deutlich als Strophen erkennbaren Abschnitten der Komposition besteht.

Anders als in *Lidia ben che m'alletti* ist die ebenfalls auf dem *Ciaccona*-Modell basierende Vertonung von *No, no, ch'io non mi fido* durch deutlich voneinander abweichende Umfänge zwischen den vier Strophen gekennzeichnet, und zwar gleichermaßen in den ganz parallel auch hier anzutreffenden variablen Textpassagen wie auch in den Refrainversen; auch die Orientierung der Singstimmen an der zweitaktigen Periodik des *Ciaccona*-Basses ist hier häufig durch längere Melismen und Verzicht auf Kadenzwendungen verschleiert, so daß die Gesamtdisposition auf Grund dieser größeren Freiheit der vokalen Variationen in weit geringerem Maße einem klar definierten Strophenmodell verpflichtet zu sein scheint¹⁶.

Strophische und quasistrophische Ideen in Merulas Instrumentalmusik

Die Idee eines Strophenliedes, bei dem beliebig viele Textabschnitte auf dieselbe musikalische Strophe gesungen werden können, ist auf Grund des Fehlens unterschiedlicher Textstrophen naturgemäß nicht ohne weiteres auf den Bereich der Instrumentalmusik übertragbar. Allerdings begegnen formale Gestaltungsprinzipien, wie sie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Hinblick auf die Vertonung strophischer Texte entwickelt worden waren, auch im rein instrumentalen Bereich wieder, und zwar vor allem im Prinzip der Variation über unterschiedlichen Baßmodellen. Unter den von Merula in seiner Instrumentalmusik verwendeten Baßostinati besitzt der sogenannte *Basso di Ruggiero* die am stärksten strophenartige Disposition. Obwohl seine Herkunft bislang nicht zweifelsfrei geklärt ist, kann wohl davon ausgegangen werden, daß das Modell ursprünglich im Zusammenhang mit strophischer Textrezitation entwickelt wurde, und zwar im Zusammenhang mit dem Absingen von *stanze d'ottavaria*¹⁷. Noch während der ersten Jahrzehnte des siebzehnten Jahrhunderts

¹⁶ Vgl. eine detaillierte Übersicht über die verschiedenen Abschnitte und ihre musikalische Gestaltung in STEINHEUER (1999), S. 242.

¹⁷ Vgl. HAAR (1981).

sind *Basso di Ruggiero* ähnlich wie auch *Romanesca* oder *Aria di Genova* im vokalen Bereich praktisch ausschließlich bei der Vertonung von *ottave* und nur gelegentlich auch von *sonetti* anzutreffen¹⁸; der *Ruggiero* findet dabei zumeist jeweils für die Vertonung von je zwei *endecasillabi* Verwendung, also als viertelstrophisches Baßmodell, das viermal je Textstrophe wiederkehrt. Von Merula selbst sind keine derartigen vokalen Viertelstrophenvariationen über dem *Ruggiero* bekannt; er zitiert das Modell nur ironisch im mittleren Abschnitt seines Baßsolo *Curtio precipitato*¹⁹ und macht es in seiner *Arpa Davidica* von 1640 zur Grundlage aller Teile einer merkwürdigerweise *Messa concertata sopra l'aria del Gran duca* genannten dreistimmigen Meßkomposition. Darin wird der nichtstrophische liturgische Text in Abschnitte aufgeteilt, die gezielt mit der Länge des Modells in Beziehung gesetzt werden: So entsprechen im *Kyrie* das *Kyrie I* und das *Christe* je zwei Durchläufen des Modells, während das *Kyrie II* mit einem Durchlauf und verbreiterter Wiederholung der Schlußwendung des Baßmodells auskommt. Die hierin vorgeprägte Form von insgesamt fünf Durchläufen des *Ruggiero* mit anschließender gedehnter Schlußwendung wird nun bizarrerweise seinerseits zur Grundlage einer quasistrophischen Vertonung des gesamten Meßordinariums: In *Gloria*, *Sanctus* und *Agnus Dei* wird diese mehrteilige musikalische «Strophe» gleichfalls je einmal zugrundegelegt, das textreiche *Credo* wird dagegen in drei Textabschnitte unterteilt, denen drei «Strophen» im B.c. korrespondieren. Dabei wird auch auf der Ebene der Binnenstruktur innerhalb der Strophe – ähnlich wie bereits im *Kyrie* gezeigt – eine sinnvolle Gliederung und Zäsurbildung innerhalb der Vorlage vorgenommen; so bilden etwa *Et incarnatus est*, *Crucifixus* und *Et resurrexit* kürzere Abschnitte über je einem Durchlauf des *Basso di Ruggiero*²⁰. Die alte zyklische Idee der Vertonung des Meßordinariums findet in dieser gleichsam strophischen Disposition der Gesamtform mit insgesamt gleichsam sieben musikalischen Strophen eine neuartige und in der Tat überraschende Deutung – anders als bei der Rezitation von *stanze d'ottavarima* wird dabei das Baßmodell jedoch nicht viermal je Strophe verwendet, sondern auf Grund einer freien Entscheidung des Komponisten fünfmal mit abschließender gedehnter Wiederholung der Schlußpassage des Modells.

In sein op. 12, die 1637 in Venedig veröffentlichten *Canzoni, ovvero sonate concertate per Chiesa e Camera... Libro terzo*, hat Merula mit der *Sonata XVIII* auch

¹⁸ Vgl. LEOPOLD (1995), Bd. II, S. 168, 173, 176-182.

¹⁹ Vgl. die ausführliche Würdigung sowie die Edition des Stückes in STEINHEUER (1999), S. 335-384 und 463-471.

²⁰ Vgl. die Edition in WILKINSON (1978), Bd. II, S. 686-721.

eine instrumentale *Ruggiero*-Komposition aufgenommen²¹, deren formale Konzeption sich eng an das bisher Skizzierte anlehnt. Anders als die zumeist als Folge von einzelnen Variationen angelegten instrumentalen Versionen etwa bei Salomone Rossi, Biagio Marini und Girolamo Frescobaldi versucht Merula auch in seiner Version für zwei Violinen und eine separat gedruckte Baßstimme, die aber nur in der dritten und sechsten Variation gegenüber dem B.c. eigenständig wird, eine quasistrophische Gesamtform zu erreichen, indem er die Komposition in zwei parallel gebaute Formteile oder auch musikalische «Strophen» mit einer kurzen abschließenden Coda gliedert, in denen der *Basso di Ruggiero* je dreimal erklingt – auch hier eine intendierte Abweichung vom üblichen vierteiligen vokalen Strophenschema. Unterschieden sind die beiden Teile dadurch, daß im ersten das *Ruggiero*-Modell erwartungsgemäß geradtaktig gesetzt ist, während es in der zweiten Strophe in dreizeitiger Form rhythmisiert und damit gewissermaßen beschleunigt wird. Die Strophenidee wird dagegen durch parallele Gestaltung der jeweils drei Variationen in den beiden unterschiedlich metrisierten Teilen unterstrichen, denn der jeweils erste Durchgang des Modells sieht überwiegend eine Achtelbewegung, der jeweils zweite dagegen eine fast durchlaufende Sechzehntelbewegung in den Violinen vor, während in beiden Teilen der dritte Abschnitt in Form virtuoser Baßdiminutionen auf der Grundlage des *Ruggiero*-Modells mit gleichsam nur begleitenden Oberstimmen gestaltet ist. Man könnte insofern den zweiten Teil insgesamt als Variation der ersten musikalischen «Strophe» in ungerader Taktart verstehen, wodurch gewissermaßen die unterschiedlichen Texte in einer vergleichbaren strophischen Vokalkomposition ersetzt werden.

Eine ganz vergleichbare quasistrophische Gesamtform kennzeichnet auch den im Druck von 1637 unmittelbar anschließenden *Ballo detto Eccardo*²², der sich gleichfalls in zwei aus je drei Abschnitten bestehende Teile gliedert, in denen der gesamte «Strophenbaß» vollständig und in diesem Falle unverändert wiederkehrt. Dieser frei komponierte Baß ist allerdings in diesem durchgängig dreizeitigen *Ballo* nicht in vergleichbarer Weise als Ostinato konzipiert, sondern kontrastiert scharf akzentuierende punktierte Rhythmik bei mehrfacher Hemiolenbildung in den ersten beiden Abschnitten mit dem in Vierteln gegen das Metrum sequenzierenden Oktavgang in der kurzen Schlußpassage, und auch in der Gestaltung der Oberstimmen ist anstelle von paralleler Gestaltung in den beiden «Strophen»

²¹ Edition in MERULA (1978), S. 104-114.

²² Edition in MERULA (1978), S. 115-118.

wie im *Ruggiero* eher insgesamt eine Zunahme der Virtuosität besonders in den beiden Schlußabschnitten vorherrschend.

Neben solchen Instrumentalkompositionen aus dem Geist einer gewissermaßen ganzstrophischen Variationsform verwendet Merula wie bereits in seiner Vokalmusik auch im instrumentalen Bereich das *Ciaccona*-Modell, und zwar in seiner *Ciaccona* aus den *Canzoni, ovvero sonate concertate per Chiesa e Camera* von 1637²³. Allerdings scheint in diesem Fall keine den vokalen *Ciaccone* vergleichbare quasistrophische Anlage intendiert zu sein: Eine Bildung klar abgesetzter größerer Abschnitte ist ebenso vermieden wie jene charakteristischen kurzen Ritornelle zwischen den Strophen in *Lidia ben che m'alletti* und *No, no, ch'io non mi fido* oder auch dem einstimmigen *Su la cetra amorosa*, in denen die Oberstimmen aussetzen und nur das ostinate Modell selbst ein- oder zweimal erklingt. Dagegen wird die klare zweitaktige Periodik des Modells selbst nun zum bestimmenden Ausgangspunkt von immer neu erfundenen knappen Variationen, die vor allem anfangs zunächst ganz regelmäßig in wörtlicher Wiederholung von der zweiten Violinstimme beantwortet werden (vgl. den Anfang in Notenbeispiel 3). Das Modell läuft insgesamt zweiunddreißig Mal unverändert in C-Dur durch, bevor es in gedehnter, geradtaktiger Variante auch die Grundlage der knappen Coda bildet. Abgesehen von einem aus fünf Durchgängen bestehenden mittleren Abschnitt, in dem der Solobaß zum Träger einer niemals abreißen den Sechzehntelbewegung wird, liegt das Hauptgewicht der Variationen durchweg in den beiden über weite Strecken virtuos geführten Violinstimmen; dabei reicht das Spektrum von dialogischen bzw. imitierenden Passagen wie zu Beginn über eine virtuose Bewegung beider Stimmen in parallelen Terzen oder eine fast hoquetusartig zu nennende komplementäre Aufspaltung einer im Grunde solistischen Stimme auf beide Violinen in den Variationen 9 / 10 bis hin zu den raschen Tonrepetitionen in Variation 23 oder den Synkopierungen und Vorhaltbildungen im letzten Abschnitt ab Variation 28. Merulas instrumentale *Ciaccona* ist damit in formaler Hinsicht trotz der Verwendung des gleichen Baßmodells weit weniger unmittelbar mit seinen vokalen *Ciacconne* in Beziehung zu setzen als etwa sein *Ruggiero* oder selbst der *Ballo detto Eccardo* mit vergleichbaren strophischen Vokalkompositionen. In allen genannten Instrumentalwerken ermöglicht jedoch die Abwesenheit eines Textes eine insgesamt weit virtuosere Handhabung der Instrumentalstimmen, da diese auf keinerlei deklamatorische Prinzipien oder atemtechnische Fragen Rücksicht nehmen müssen und mit raschen Lagenwechseln den gesamten eingesetzten Ambitus des Instruments durchmessen. Umgekehrt verzichtet Merula

²³ Edition in MERULA (1978), S. 119-125.

weitgehend auf expressive Mittel wie die in den Vokalwerken anzutreffenden gelegentlichen Molltrübungen und – vor allem in *Su la cetra amorosa* – Modulationen in andere Tonarten, die den vokalen Variationsfolgen besondere Farb- und Klangwirkungen erlauben.

Die Vertonung nichtstrophischer Textvorlagen

Während bei der Vertonung strophischer Texte formale Zäsuren durch die Form des Gedichts bereits vorgegeben und von den Komponisten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zumeist auch respektiert oder zumindest reflektiert werden, bedarf es bei der Vertonung von nichtstrophischen Vorlagen wie Madrigalen, längeren Texten in freien *versi sciolti* oder auch in lateinischen Motettendichtungen – sofern eine musikalische Gesamtarchitektur innerhalb solcher traditionell in der musikalischen Formgebung vergleichsweise wenig festgelegter Gattungen überhaupt angestrebt wird – bewußter kompositorischer Anstrengungen, um eine gegliederte und in einem genuin musikalischen Sinne ausgewogene Gesamtform zu erreichen. In Merulas zweistimmigen Vokal- und Instrumentalwerken ist in diesem Zusammenhang insbesondere die Bildung von mehreren in sich geschlossenen, zumeist kontrastierenden Formteilen charakteristisch, die häufig durch Wiederholungsstrukturen oder auch die Transformation von *soggetti* Bezug aufeinander nehmen.

In Merulas Duetten ist die Anzahl der Abschnitte dabei variabel und richtet sich u.a. nach dem Umfang der Textvorlage sowie deren syntaktischen und inhaltlichen Zäsuren. *Và, vâ, ch'io non ti credo* für Alto, Tenore und B.c. aus dem zweiten Buch der *Musiche* von 1633²⁴ – wie in fast allen weltlichen Duetten Merulas auf nichtstrophische Textvorlagen liegt auch hier ein Madrigaltext zugrunde – ist ein Beispiel für eine ausgesprochen klar strukturierte zweiteilige Komposition mit einer Hauptzäsur nach dem dritten von insgesamt sieben Versen; allerdings werden die beiden außerdem auf Grund der Länge der Verse ungleichgewichtigen Abschnitte durch die mehrfachen Wiederholungen des Anfangsverses in Merulas Vertonung in ein ausgewogeneres Verhältnis gebracht:

Và, vâ, ch'io non ti credo,
Giovin lusingatrice,
Medica feritrice.

Geh, geh, ich glaub dir nicht,
du junge Verführerin,
du verwundende Heilerin!

²⁴ Edition in Carlotti (1999), S. 33-36.

Partiti amor dal mio tradito petto,	Verschwinde, Liebe, aus meiner
	verratenen Brust,
Hor ch'è fatto ricetto	nun, da sie Obdach wurde
D'un giusto sdegno; e tu, Donna	einer gerechten Entrüstung; und du,
mendace	verlogene Frau,
Segui pur le tue frodi e resta in pace.	verfolge nur deine Betrügereien und
	bleib in Frieden!

Merulas musikalische Umsetzung folgt einem in beiden Teilen einheitlichen Bauplan: Der gesamte Text wird in jedem der Teile zunächst vom Tenor solistisch vorgetragen und anschließend in der Oberquarte mit nur geringfügigen Abweichungen vom Alto noch einmal vollständig wiederholt, bevor in einem den jeweiligen Teil beschließenden dritten Abschnitt die *soggetti* mehrstimmig verarbeitet werden. Es ist insofern wohl nicht gänzlich abwegig, das gesamte Duett als eine zweistimmige Erweiterung oder Ausarbeitung eines im Grunde nur einstimmigen Madrigals zu verstehen, wie die folgende, allein auf der Grundlage der solistischen Tenorstimme zu Beginn der beiden Teile basierende Rekonstruktion einer solchen Fassung verdeutlicht:

Raffiniert ist, wie Merula fast unmerklich einige der *soggetti* in beiden Teile auseinander hervorgehen läßt: So erscheint der doppelte Quartsprung zu Beginn des zweiten Teils bei *Partiti amor* als rhythmisch erheblich gedehnte melodische Variante des dreifachen *Và* zu Beginn des ersten Teils, und auch die jeweils anschließenden je dreimal stufenweise bzw. in Terzen abwärts sequenzierenden Figuren bei *ch'io non ti credo* und *dal mio tradito petto* erweisen sich als bloße Varianten eines einzigen Motivs. Die Motivbausteine für den ersten und vierten Vers sind zudem mit ihrer entgegengesetzten Bewegungsrichtung und ihrem unterschiedlichen Deklamationstempo so konstruiert, daß sie zu Beginn der jeweiligen zweistimmigen Passagen auch wirkungsvoll polyphon miteinander verschränkt werden können. Auch in den beiden Quartfällen und insbesondere im kleinen Sextfall auf dem abschließenden Abschnitt des letzten Verses bei *e resta in pace* dürften bewußte konstruktive Reminiszenzen etwa an den Quartgang abwärts für die Vertonung des zweiten und dritten Verses und vor allem den kleinen Sextsprung bei der Wiederholung des Anfangsverses in Takt 5 zu sehen sein. Die musikalische Vereinheitlichung zwischen den Teilen steht hier im Dienste eines einfachen, aber sehr wirkungsvollen dialogischen Prinzips, das vom Text her in dieser Form nicht vorgegeben ist, sondern eine freie kompositorische Entscheidung darstellt.

Weit häufiger als ein solches binäres Formmodell ist in Merulas Duettkompositionen eine dreiteilige Anlage anzutreffen, wobei nicht selten die beiden umrahmenden Abschnitte in enger Weise aufeinander bezogen sind. In der Motette *Fuge, dilecte mi* nach Motiven aus dem Hohelied für zwei Sopran- oder Tenorstimmen aus dem *Pegaso* von 1640 ist bereits ein regelrechtes, um einen kurzen, nur noch auf Kadenzwendungen basierenden codaartigen Schlußabschnitt erweitertes Da-capo vorgesehen (A – Takte 1-20; B – Takte 21-47; A – Takte 48-68 + Coda Takte 68-72), wie es erst Jahrzehnte später zu einer formalen kompositorischen Norm werden sollte²⁵. Ähnlich wie in *Và, vâ, ch'io non ti credo* liegt auch in dieser Motette in beiden Teilen eine dialogische Gesamtkonzeption zugrunde, die von der konsequenten Aufteilung der gegensätzlichen Anfangsverse *Fuge, fuge dilecte mi* und *Veni, veni, dilecte mi* auf die beiden gleichsam als Rollen verstandenen Stimmen ihren Ausgangspunkt nimmt. Dabei scheint Merula durch Verwendung desselben Materials für beide Verse in Form einer wörtlichen musikalischen Beantwortung in der Unterquint eine fast paradoxe Identität von Entfliehen und Herbeikommen zu enthüllen²⁶. Das Kopfmotiv einer aufsteigenden Quarte in Achtelbewegung bei *Fuge, fuge* (Takt 1f.) sowie anschließend bei *Veni, veni* (Takt 6f.) begegnet in nur leicht abgewandelter Form erneut im B-Teil für den Beginn des dritten Verses bei *Et assimilare* (Takt 20f.) und mit erneuten Varianten zum Quintgang ausgeweitet bei *Super montes aromatum* in der Oberstimme (Takt 38f.) und schließlich zum Sextgang beim komplementären *Super montes Bethel* in der zweiten Stimme (Takt 40f.). Die klare Dreiteiligkeit der da-capo-Form, die weitgehende Reduktion auf nur wenige konstruktive Elemente in der kaum einmal charakterisierend zu nennenden soggetto-Konstruktion sowie die bis in die Schlußtakete unausgesetzt gehende Viertelbewegung der Continuostimme, die einen raschen harmonischen Rhythmus mit irregulären und oft unvermittelt wirkenden Kadenzwendungen ermöglicht, verleihen der Komposition eine im zeitgenössischen Kontext ungewöhnlich dichte formale Geschlossenheit.

Eine während der gesamten Dauer des Stückes fortlaufend gehende Viertelbewegung in der Continuostimme benutzt Merula auch in zwei anderen nicht-strophischen vokalen Duetten, die zudem gleichfalls eine Gliederung in drei

²⁵ Ganz generell scheint ein Wiederaufgreifen eines Anfangsteils am Schluß in der lateinischen Vokalmusik der Zeit weit häufiger anzutreffen zu sein als in der weltlichen Vokalmusik, wobei insbesondere eine Textstelle wie *Sicut erat in principio* einen solchen Rückgriff von ihrem Sinn her unmittelbar legitimiert.

²⁶ Ähnliche zugespitzte Paradoxien liegen auch Merulas vierstimmigen Madrigal *La mia Filli è fugace* von 1624 zugrunde; vgl. Steinheuer (1999), S. 206-214 und 434-439.

größere Formabschnitte aufweisen, ohne jedoch eine ähnlich klare Da-capo-Form anzustreben. Die marianische Motette *O quam, o quam dilecta* aus dem *Primo Libro de Motetti, e Sonate* von 1624 ist in drei deutlich abgesetzte Formteile gegliedert (A – Takte 1-15; B – Takte 16-44; C – Takte 45-77); der erste Teil basiert auf nur einem einzigen, zunächst nacheinander von den beiden Stimmen solistisch vorgetragenen und erst danach zweistimmig verarbeiteten *soggetto*; im zweiten Teil finden sich dagegen zwei und im dritten sogar drei unterschiedliche *soggetti*, von denen zunächst die beiden ersten und dann das zweite und dritte miteinander verknüpft werden. Auffallende Parallelen in der Konstruktion der verschiedenen *soggetti* tragen jedoch dazu bei, die drei durch den durchweg in Vierteln voranschreitenden Baß ohnehin eng verbundenen Teile in noch weit engerem Maße zu verknüpfen. Nicht nur, daß gleich zu Beginn die parallel gebauten Verse *O quam, o quam dilecta* und *O quam, o quam iucunda* als sequenzierte Varianten eines aufwärts und sogleich wieder abwärts durchschrittenen Quartraumes *a' – d''* aufzufassen sind (hier in beiden Fällen noch mit einem den Beginn kennzeichnenden Terzsprung zum *d''* verschleiert), auch das *soggetto* zu Beginn des dritten Teils für *O vera lux et vita* unter Ausfüllung des Terzsprungs und dann – diesmal ohne Sequenzierung – anschließend noch einmal mit erhöhtem Leitton *cis''* bei *Quae nostras preces* greift dieselbe Idee in neuen rhythmischen Gestaltungen auf (Takt 45ff.); selbst der Beginn des zweiten Teils bei *Quae peccatorum dura viscera confregisti* (Takt 16 etc.) läßt sich als eine zu Beginn zum Oktavgang aufwärts erweiterte und abschließend nur leicht umspielte Fassung desselben Bausteins verstehen. Das Intervall der Oktave erhält innerhalb des zweiten Teils dann über den Oktavgang zu Beginn hinaus auch für das zweite *soggetto* konstitutive Bedeutung, das anhebend mit einem Quartgang abwärts und anschließendem Quintfall gleich zu Beginn erstmals den Oktavraum *c' – c''* durchmißt, der durch den darauffolgenden Oktavsprung und nach Rezitation auf dem insistierend repetierten *c''* durch Oktavfall bei *inferno* zwei weitere Male umschrieben wird (erstmals im Canto I bei Takt 20-23). Höchst ungewöhnlich ist, in welcher Weise Merula die Wirkung dieses noch ganz madrigalistisch wortausdeutenden letzten Oktavfalls im Folgenden steigert, als er nunmehr dieses unverändert in gleicher Lage im Canto II wiederholte *soggetto* verschränkt mit einer zu Vierteln verbreiterten Variante des hier zum Septimgang verkürzten ersten *soggetto* – nun allerdings zu den Worten des *quaerentes te* etc. – und dann, anstatt eine Auflösung des dissonanten großen Sekundklangs zwischen den Singstimmen anzustreben, diesen durch einen höchst extravaganten parallelen Oktavfall in der tieferen Oktavlage einfach fortschreibt, bevor die Dissonanz schließlich doch noch ganz konventionell aufgelöst wird (Takte 34-37). Schrittweise auf- oder absteigende Viertelketten spielen immer wieder auch in der

Baßlinie eine zentrale Rolle, als Oktavgänge oder sogar zum Nonengang erweitert in den Takten 31-32, 44-46, 47-48 und 73-75, im Umfang einer Quinte oder Sexte dagegen in den Takten 3-4, 15-16, 59, 63, 65 oder 69, so daß partiell auch die Continuostimme in das Geflecht motivischer Anspielungen einbezogen erscheint.

In der Formbildung eng verwandt mit *O quam, o quam dilecta* ist das für Canto und Alto gesetzte Madrigal *Cogli Dori gentile* auf eine Vorlage von Roberto Poggiolini, mit der Merulas *Musiche* von 1633 eröffnet werden²⁷. Auch hier erlaubt die durchgängige Viertelbewegung im Baß eine allerdings nur auf den ersten Blick motivisch weitgehend verschiedenartige Gestaltung der drei Teile, erweist sich doch schließlich, daß die Ähnlichkeiten noch weit planvoller als in der älteren Marienmotette gestaltet sind. Unmittelbar offensichtlich ist, daß der musikalische Gestus insgesamt weniger auf eine bewußte Kontrastierung der einzelnen soggetti und Abschnitte zielt, sondern auf eine durchaus einheitliche Gesamtwirkung, die von einer über weite Strecken vorherrschenden Achtelbewegung in den Singstimmen sowie von kürzeren, in ihrem Umfang zunehmenden Sechzehntelketten auf hervorgehobenen Wörtern wie *viole* im ersten Teil, *ghirlandette* im zweiten sowie *sorgerà* und *volo* im dritten Teil geprägt wird. Doch sind bei genauerer Betrachtung viele der Motive mehr oder weniger unmittelbar miteinander verwandt und besitzen eine Art gemeinsamer Keimzelle in der abwärtsgerichteten Sequenzierung eines kurzen Sekundschriftmotivs mit anschließendem Terzfall in Viertelbewegung. Dieses Motiv wird streckenweise in der Führung der Baßlinie gänzlich vorherrschend – so vor allem über vier Takte hinweg in unausgesetzter Abwärtsbewegung in den Takten 15-20, 21-23 und 31-34 – doch auch viele der vokalen soggetti erscheinen daraus abgeleitet. Unmißverständlich ist dies am Anfang des zweiten Teils in Takt 15 bei *Fanne, fanne* sowie beim Wiederaufgreifen des Motivs in anderer Metrisierung für den Beginn des Schlußverses *D'una fe, d'un voler, d'un amor solo* (Takte 47-62), doch liegt sie gleichermaßen der Soggettobildung bei *Al tuo crine, al mio crine* (Takte 19-20 und 29-30) und nochmals unmittelbar anschließend bei der zweiten Vershälfte *e sian quei fiori* bis zum Beginn des Folgeverses mit *Legami* (Takte 30-34) zugrunde. Diese vielfältigen planvollen Bezüge zwischen Motivbildung der Vokalstimmen und Baßbewegung machen deutlich, in wie hohem Maße Merula hier über weite Strecken der Komposition eine nicht mehr vom Wort gedachte, sondern genuin musikalischen Konstruktionsprinzipien in der Bildung eng miteinander verwandter motivischer Varianten folgende Soggettobildung betreibt, die außerordentlich modern wirkt.

²⁷ Edition in CARLOTTI (1999), S. 3-6.

Neben solchen dreiteilig konzipierten Duetten sind einzelne der Vertonungen von nichtstrophischen Gedichten unter Merulas Duetten in vierteiliger Form angelegt, darunter *Dominus in igne venit* aus dem *Primo libro de Motetti* von 1624 oder *La novella ferita*²⁸ und *Egli è pur troppo vero*²⁹ aus dem zweiten Buch der *Musiche* von 1633, allerdings sind dabei den zuletzt besprochenen Duetten vergleichbare kohärente Formmodelle nicht mehr in gleichem Maße anzutreffen. Merulas Interesse zielt in solchen Kompositionen dagegen weit mehr auf die Bildung kontrastierender Binnenabschnitte, die eine gewisse formale Geschlossenheit erreichen und damit eine latent mehrsätzliche Anlage hervorrufen. Dies wird besonders deutlich etwa bei *Egli è pur troppo vero*, wo jedem der vier Teile eine andersgeartete musikalische Idee zugrundeliegt – der erste Teil (Takte 1-10) basiert zumindest anfangs auf einem Kadenzostinato im B.c., der zweite Teil bildet dagegen eine Art langsamen Satz mit deutlich reduzierter Bewegung in der Continuostimme (Takte 11-19), der dritte Teil verwendet einen in Vierteln gehenden Baß, der in der Motivbildung durchaus ähnliche Charakteristika wie in *Cogli Dori gentile* aufweist (Takte 19-27) und der vollständig zu wiederholende Schlußteil ist schließlich über dem *Ciaccona*-Modell gesetzt (Takte 28-41)³⁰. Mit einem gehenden Baß und dem *Ciaccona*-Modell greift Merula hier zur Vereinheitlichung der Binnenstruktur einzelner Teile ein weiteres Mal auf jene kompositorischen Mittel zurück, die er in anderen Stücken für die Schaffung von umfassenden Formkonzepten für die gesamte Vertonung eines Textes genutzt hatte.

Formbildung in Merulas freien Instrumentalwerken

Daß sich in vieler Hinsicht ähnliche formale Dispositionen auch in einer ganzen Reihe von Instrumentalwerken Merulas finden, vor allem unter den instrumentalen Duetti von 1637, mag als Hinweis darauf zu verstehen sein, wie sehr der Komponist in seinen vokalen und instrumentalen Kompositionen ähnlichen formalen und kompositorischen Ideen verpflichtet ist. Die Frage der Formbildung in einer keinem konkreten Modell verpflichteten freien Instrumentalkomposition radikalisiert dabei gewissermaßen noch einmal die Aufgabe der

²⁸ Edition in CARLOTTI (1999), S. 40-44.

²⁹ Editionen in STEINHEUER (1999), S. 445-448 sowie mit anderer Takteinteilung in Carloti (1999), S. 29-32.

³⁰ Vgl. die ausführlich Diskussion der Komposition in STEINHEUER (1999), S. 164-181.

Umsetzung eines formal frei gehaltenen Textes im Bereich der Vokalmusik, denn hier ist ein Entlangkomponieren an den einzelnen Abschnitten einer Textvorlage höchstens in metaphorischem Sinne möglich. In einigen zeitgenössischen Instrumentalkompositionen wie etwa den ambitionierten *Sonate* aus den 1617 in Venedig veröffentlichten *Affetti musicali* von Biagio Marini läßt sich der Versuch erkennen, mit rein instrumentalen Mitteln gleichsam den affektiven Nuancen eines imaginären Textes nachzuspüren, so etwa in der Sonata a 3 *La Aguzzona*³¹, eine vergleichbare formale Herangehensweise an die Komposition von Instrumentalmusik hat Merula jedoch offenbar nicht beabsichtigt. Die Frage der Formbildung muß insofern grundsätzlich von ausschließlich musikalischen Erwägungen ausgehen und besitzt dann gegenüber der Vertonung eines Textes weit weniger eingengte Möglichkeiten einer von vornherein planvollen musikalischen Gestaltung. Gegenüber der Schaffung musikalisch geschlossener Formen in seiner Vokalmusik nach nichtstrophischen Vorlagen erscheinen musikalisch geschlossene Formen in seiner Instrumentalmusik daher auch noch weit regelmäßiger ausgebildet. Die Tendenz zu einer relativ klar gegliederten mehrteiligen Form hat bereits Peter Allsop als ein spezifisches Kennzeichen für Merulas Instrumentalmusik insgesamt herausgestellt:

«Merula's instrumental works follow consistent structural patterns throughout his career, which never attained absolute uniformity but nevertheless demonstrate a continuing process of standardization. The great majority of *a3* and *a4* compositions commence with a fugue in duple meter, followed by a tripla. This initial fugue/tripla grouping is the most widespread and consistent structural norm, uniting such diverse regional locations as Venice, Bergamo, and Modena, and surviving well into the second half of the century. Even from book I, half the canzonas continue with a duple section implying a slower tempo which leads into a fast imitative finale. Canzonas *a4* conclude with a coda perhaps recalling the theme of the fuge, but the *a3* works prefer a more substantial recapitulation involving at least the original exposition. The da capo is therefore established as the most prevalent structural principle from the early seventeenth century and it survived until the end of this period»³².

Ähnlich wie in seinen drei- und vierstimmigen Instrumentalkanzonen schafft Merula auch im überwiegenden Teil der zwei- und dreistimmigen *Canzoni overo*

³¹ Vgl. STEINHEUER (2001).

³² Zitiert nach ALLSOP (1992), S. 127.

Sonate von 1637 mit einer zumeist mehr oder weniger stark verkürzten Reprise des Anfangsteils am Schluß eine im einzelnen durchaus unterschiedlich ausgeprägte Da-capo-Anlage, so etwa in *La Caravaggia*, *La Gallina*, *La Polacchina*, *La Loda*, *La Pochetina*, *La Bellina* und *La Ghisa*³³. Auffällig ist, daß Merula mit Ausnahme der bereits besprochenen *Ciaccona* in keinem der (nicht in quasistrophischer Form konzipierten) Instrumentalduette ein die gesamte Komposition zusammenhaltendes Mittel wie etwa eine gleichmäßig durchlaufende Baßbewegung wählt. Ähnlich wie in *Egli è pur troppo vero* verwendet Merula solche Mittel allerdings auch in seiner Instrumentalmusik für eine Vereinheitlichung einzelner Formteile einer Komposition, so etwa einen in Vierteln gehenden Baß im ersten Teil von *La Bellina* und im Schlußabschnitt von *L'Arisia*³⁴ oder das *Ciaccona*-Modell in der *Sonata La Treccha*. In diesem Fall beanspruchen die zwölf *Ciaccona*-Variationen den Mittelteil und werden umschlossen von einem in raffiniert verkürzter Form am Ende noch einmal als Da-capo wiederholten A-Teil, dessen Motivik auf battagliartigen raschen Dreiklangsfanfaren und Tonrepetitionen beruht. Dabei besteht das zunächst von der ersten Violine vorgetragene erste Soggetto aus vier rhythmisch und melodisch kontrastierenden Ideen von nur ein oder zwei Takten Länge mit einer anschließenden standardisierten Kadenzwendung, von deren fast beliebiger horizontaler und vertikaler Kombinierbarkeit Merula besonders für die Raffung der Passage in der Reprise Gebrauch macht, wo sich die Takte 47-51 als eine auf der Auslassung der beiden letzten Ideen beruhende Kontraktion der Takte 1-9 erweisen. Eine ähnliche bausteinartige Konstruktion kennzeichnet auch das auf raschen Tonrepetitionen und Skalenläufen basierende zweite soggetto im A-Teil (Takte 10-14), denn auch hier werden im verkürzten Da-capo aus den Takten 10-21 die Takte 10-11 und 18-21 gleichsam herausgeschnitten und neu montiert.

Die Sonata *La Catterina* aus dem gleichen Band gehört gleichfalls zu den Sonaten mit einer stark verkürzten Da-capo-Anlage (A – Takte 1-23; B – 24-35; C – 36-51; A' – 52-64), wobei in der Reprise nur die ersten sieben Takte des Anfangs notengetreu wiederholt und dann über einem Orgelpunkt eine aus den Takten 7-10 hervorgegangene Schlußimprovisation einsetzt. Auffällig ist, wie Merula in jedem der Formteile mit merkwürdig insistierenden Wiederholungsmustern arbeitet. So wird in den ersten drei Takten dreimal derselbe entwicklungslose und nicht kadenzierende Baustein unsequenziert

³³ Alle Stücke sind ediert in MERULA (1978). Eine Reprisenbildung fehlt dagegen ganz in Nr. II *La Pedrina*, während in Nr. XII *La Ruggiera* nicht der eigentliche Beginn, sondern eine in Takt 9 einsetzende Variante aufgegriffen wird.

³⁴ MERULA (1978), S. 44-53 und S. 88f.

aneinandergereiht, bevor das erste *soggetto* vervollständigt und anschließend in der Unterquinte wiederholt wird. Die ersten 15 Takte basieren insgesamt auf der Idee eines harmonischen Fortschreitens in Quinten von A-Dur ausgehend über D-Dur, G-Dur und C-Dur nach F-Dur in zweitaktigen Perioden und anschließend in eintaktigem Rhythmus wieder rückwärts, wobei das den Teil beschließende a-moll erst nach einer harmonisch weniger stringent konzipierten Passage (Takte 15-22) erreicht wird. Auch zu Beginn des B-Teils, dessen Oberstimmenmotivik wohl im Eingangsmotiv des ersten Teils wurzelt, ist ein merkmüdig richtungsloses, quasi-ostinates Alternieren zwischen erster und vierter Stufe konstitutiv, das auch hier erst nach vier Takten nach D-Dur führt, allerdings ohne eine vergleichbare Fortsetzung in Quintschritten. Der Anfang des in der Tripla stehenden dritten Teils arbeitet dagegen zunächst mit viertaktigen Perioden, die jedoch bereits nach drei Takten miteinander verschränkt werden, wobei zumindest der Rhythmus in den Violinen von dem um den ersten Schlag verkürzten *Soggetto* vom Anfang des ersten Teils inspiriert zu sein scheint. Die getreue Beantwortung in den folgenden drei Takten in der zweiten Violine mag eine ostinate Fortsetzung zumindest der Baßformel erwarten lassen. Jedoch greift Merula stattdessen für den verbleibenden dritten Teil auf das harmonische Schema des *Ciaccona*-Modells zurück, allerdings nun in kaum unmittelbar wiedererkennbarer Rhythmisierung unter gänzlichem Verzicht auf Synkopierungen und gleichfalls in dreitaktiger Verschränkung. Da zweiter und dritter Teil der Komposition nicht nacheinander, sondern gemeinsam wiederholt werden sollen, mag Merula selbst diese beiden so unterschiedlichen Teile insgesamt als eine vom A-Teil und verkürztem Da-capo umrahmte musikalische Einheit in BCBC-Form verstanden haben. Ähnlich wie bereits in *La Treccha* ist der Komponist auch in *La Catterina* an einer klar definierten Abschnittsbildung in Rahmenform interessiert, doch sind hier die Motive in den verschiedenen Teilen zumindest partiell aufeinander bezogen, wenn auch lange nicht in so enger und unmißverständlicher Weise wie in einigen von Merulas Vokalwerken.

In den hier vorgestellten vokalen und instrumentalen Duetten Merulas sind eine Reihe von Gemeinsamkeiten wie auch Unterschieden zwischen den Gattungen in Bezug auf Formbildung und Motivbehandlung deutlich geworden. Sofern strophische oder quasistrophische Formideen auf die Instrumentalmusik übertragen werden, beabsichtigt Merula keine einfache Imitation vokaler Vorbilder, sondern erlaubt sich eine unkonventionelle, nichtschematische Art der Adaptation, die der grundsätzlichen Freiheit der Instrumentalmusik von einer inhaltlich wie formal prägenden Textvorlage Rechnung trägt. Bei nichtstrophischen freien Formmodellen fällt dagegen auf, daß Merula sich in seinen

vokalen Duetten in weit höherem Maße zu Anstrengungen veranlaßt sieht, um eine offenbar grundsätzlich prekäre Einheit der Gesamtform zu erreichen, da in den nichtstrophischen Vorlagen textbedingte Refrainstrukturen fehlten und damit zumeist auch eine Wiederholung musikalischer Formteile nicht in Frage kam³⁵ – die Wiederholung des Anfangsteils in vereinzelt geistlichen Duetten wie dem besprochenen *Fuge, dilecte mi* stellt im Rahmen von Merulas Vokalmusik insgesamt eher eine Ausnahme dar. Als Garanten für eine vereinheitlichende Formbildung boten sich ihm dagegen in vielen Duetten einerseits durchgehend verwendete ostinate und quasiosinate Baßmodelle an, doch suchte er vielfach darüberhinaus, unterschiedliche Textpassagen auf verwandte Motivelemente zurückzubeziehen und damit ein zusätzliches Mittel formaler Integration zu gewinnen, wobei in der Tat – wie schon Gunther Morche angemerkt hatte – nicht selten auf eine Textausdeutung im traditionellen Sinne weitgehend verzichtet wird.³⁶ Lange bevor dafür eine entsprechende Begrifflichkeit geprägt werden sollte, entwickelt Merula hier in der kompositorischen Praxis eine sehr moderne Art des Umgangs mit musikalischem Material, der durchaus treffend als «motivische Arbeit» bezeichnet werden kann.

Obwohl Merula teilweise die gleichen kompositorischen Mittel auch in seiner Instrumentalmusik aufgreift, scheint hier die kompositorische Problemstellung fast umgekehrt gelagert zu sein: Durch abschließende Wiederholung des einleitenden Formteils in zumeist komprimierter oder auch gewandelter Form stand Merula offenbar eine befriedigende Lösung für die Gesamtarchitektur einer Komposition zu Verfügung, die es ihm erlaubte, auf der Ebene der Gestaltung der Binnenabschnitte eine größere Mannigfaltigkeit zuzulassen und in geringerem Maße als in seiner Vokalmusik auf motivische Verflechtung hinzuarbeiten. Trotz solcher Unterschiede bleibt die ganz eigene Handschrift des Komponisten in all diesen Werken erkennbar, die geprägt ist von einer Lust an musikalischer Kombinatorik, einem spielerischen Umgang mit Konventionen und Erwartungshaltungen und einer gelegentlich durchbrechenden Neigung zu durchaus kapriziösen und bizarren «stravaganze»³⁷.

³⁵ Vom Komponisten vorgenommene arbiträre Refrainbildungen wie etwa in Claudio Monteverdis *Qui rise, o Tirsi, e qui ver me rivolse* aus dessen sechstem Madrigalbuch von 1614 sind unter Merulas Vertonungen nichtstrophischer Texte nicht anzutreffen.

³⁶ Daß sich für Merula dabei zum Teil ganz neuartige Ausdrucksmittel erschlossen, stand nicht im Vordergrund der Fragestellung für die vorliegende Untersuchung und wurde zumindest für einzelne Kompositionen in anderem Zusammenhang vom Autor thematisiert; vgl. Steinheuer (1999).

³⁷ Der zeitgenössische Cremoneser Lokalhistoriker Bresciani hat Merula wohl nicht ohne Grund als «grande e stravagante ingegno» bezeichnet; vgl. PONTIROLI (1964), S. 166.

Bibliographie

- ALLSOP (1992): PETER ALLSOP, *The Italian 'Trio' Sonata – From its Origins Until Corelli*, Oxford, Clarendon Press, 1992, besonders S. 126-136.
- APEL (1983): WILLI APEL, *Die italienische Violinmusik im 17. Jahrhundert*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 21, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1983.
- CARLOTTI (1986): VALERIA CARLOTTI, *Il secondo libro di madrigali concertati di Tarquinio Merula*, in: «Nuova Rivista Musicale Italiana» XX (1986), S. 339-386.
- CARLOTTI (1999): VALERIA CARLOTTI (Hrsg.), *Tarquinio Merula: Musiche concertate et altri madrigali a 1.2.3.4.5 voci, Libro secondo (Venezia 1635)*, Mailand, La Bottega Discantica, 1999.
- COLZANI (1987/88): DERS., I «*Musici spirituali concerti*» di Tarquinio Merula, in: ALBERTO COLZANI – ANDREA LUPPI – MAURIZIO PADOAN (Hrsg.), *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, Atti del convegno internazionale di Studi, Como 31.5.- 2.6.1985, Como, 1988, S. 195-220.
- HAAR (1981): JAMES HAAR, *Arie per cantar stanze ariostesche*, in: MARIA ANTONELLA BALSANO (Hrsg.), *L'Ariosto, la musica e i musicisti*, Quaderni della Rivista italiana di musicologia 5, Florenz, Olschki, 1981, S. 31-46.
- HAMMERSTEIN (1986): REINHOLD HAMMERSTEIN, *Versuch über die Form im Madrigal Monteverdis*, in: LUDWIG FINSCHER (Hrsg.), *Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, Laaber, Laaber Verlag, 1986, S. 9-33.
- LEOPOLD (1995): SILKE LEOPOLD, *Al Modo d'Orfeo, Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, Analecta Musicologica, Bd. 29/I-II, 1995; darin unter Mitarbeit von Joachim Steinheuer entstanden: *Katalog der gedruckten solistischen Vokalmusik (1601-1644)*, Bd. II, S. 129-395.
- MABBETT (1989): MARGARET L. MABBETT, *The Italian Madrigal 1620 – 1655*, Dissertation University of London, 1989 (unveröffentlicht).
- MERULA (R1969): TARQUINIO MERULA, *Canzoni overo Sonate Concertate per Camera e Chiesa, Libro terzo op. 12*, Venedig, 1637, Reprint Bologna, 1969.
- MERULA (1974-78): DERS., *Opere complete di Tarquinio Merula, I – Musica Strumentale*, Bd. I-III, hrsg. von Adam Sutkowski, Brooklyn, New York, Institute of Medieval Music, 1974-1978.
- MERULA (1978): DERS., *Sonate concertate overo Sonate Concertate per Camera e Chiesa, Libro terzo op. 12*, Venedig 1637, hrsg. von Andrea Mosconi, Il Seicento musicale italiano, Bd. 1, Rom, Pro musica studium, 1978.
- MORCHE (1992): GUNTHER MORCHE, *Motette und Madrigal im 17. Jahrhundert*, in: HERBERT

- SCHNEIDER – HEINZ-JÜRGEN WINKLER (Hrsg.), *Die Motette, Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte*, Mainz, Schott, 1992, S. 217-241.
- PONTIROLI (1964): GIUSEPPE PONTIROLI, *Notizie di musicisti cremonesi dei secoli XVI e XVII*, in: «Bollettino Storico Cremonese» XXII (1961-64), S. 149-192.
- STEINHEUER (1999) JOACHIM STEINHEUER, *Chamäleon und Salamander: Neue Wege der Textvertonung bei Tarquinio Merula*, Kassel etc., Bärenreiter, 1999.
- STEINHEUER (2001) DERS., Artikel «Biagio Marini», in: INGEBORG ALLIHN, *Konzertführer Alte Musik*, Stuttgart, Metzler, 2001 (im Druck).
- WHENHAM (1982): JOHN WHENHAM, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, Dissertation, Oxford 1978; revidierte Fassung in: *Studies in British Musicology*, Bd. 7, UMI, Ann Arbor, 1982.
- WILKINSON (1978): CHRISTOPHER WILKINSON, *The Sacred Music of Tarquinio Merula*, Phil. Dissertation Musicology, Rutgers University 1978, UMI Microfilms.

**Tarquinio Merula: Kompositionen zu zwei Stimmen und B.c.
mit italienischem Text**

1. VERS (BESETZUNG/ ÜBERSCHRIFT)	BUCH	DICHTER	FORM / REIMSHEMA	TAKT- ARTEN
Bianca neve, o Bianca, m'avventaste (C,B, Bc / –)	1633	–	Sonett (ABBA ABBA CDC DCD)	C
Cogli, Dori gentile (C,A, Bc / –)	1633	Poggiolini (–)	5 7 11 (abBcde ₅ caff ^r)	C
Egli è pur troppo vero (C,C, Bc / –)	1633	Gatti (1604)	Madrigal (abBAcCDDcE)	C;3;C
La novella ferita (C,C, Bc / –)	1633	Cremonini (1607)	Madrigal (abCbCDdEE)	C
Lidia ben che m'aletti (C,A, Bc / sopra la ciaccona)	1633	–	Canzonenstrophe (ababccddC / 3s)	C3;C;3;C; 3;C
No, no, ch'io non mi fido (C,B, Bc / sopra la ciaccona)	1633	–	Canzonenstrophe (abba(a)CC / 4s)	C3;C
Non un bacio vorrei (C,C, Bc / –)	1633	Poggiolini (–)	Madrigal (abAbccDd)	C
O bella man che con sì bei trapunti (C,C, Bc / –)	1633	Gatti (1604)	Madrigal (AbcbCdD)	C
Se desiate (C,A, Bc / –)	1633	–	Quinari pt (a5b5b5c5d5ta5c5c5d 5t / 4s)	C3
Và, vâ, ch'io non ti credo (A,T, Bc / –)	1633	–	Madrigal (abbCcDD)	C
Voi che per altri ardete (T,T, Bc / –)	1633	–	Madrigal (aAbbCC)	C

**Tarquinio Merula: Kompositionen für 2 Stimmen und B.c.
mit lateinischem Text**

INCIPIT	BESETZUNG	DRUCK (in Venedig, sofern nicht anders angezeigt)
Benedic anima mea	AA overo CC ò TT, Bc In Dialogo	Libro secondo de Concerti spirituali, 1628
Cantate Domino	CC, Bc	Primo Libro de Motetti, e Sonate, 1624
Cantate Domino	CB, Bc	Pegaso opra musicale (1633-37); ² 1640
Cenantibus illis	TB, Bc	Racolta di motetti di Gasparo Casati, 1651
Corde, & animo	TT overo CC, Bc	Libro secondo de Concerti spirituali, 1628
Dies sanctificatus	CB, Bc	Libro secondo de Concerti spirituali, 1628
Dilectus meus	AB, Bc / In Dialogo	Libro secondo de Concerti spirituali, 1628
Domine inclina	AB, Bc	Libro secondo de Concerti spirituali, 1628
Dominus in igne veniet	CB, Bc	Primo Libro de Motetti, e Sonate, 1624
Ecce quam bonum	CC, Bc	Pegaso opra musicale (1633-37); ² 1640
Fontes et omnia, quae moventur in aquis	BB, Bc	Primo Libro de Motetti, e Sonate, 1624
Fuge, fuge	CC, Bc	Pegaso opra musicale (1633-37); ² 1640
Haec dies quam fecit Dominus	AB, Bc	Libro secondo de Concerti spirituali, 1628
Hodie nobis de caelo	CC overo TT, Bc	Libro secondo de Concerti spirituali, 1628
Iesu dulcedo cordium	CT, Bc / In Dialogo	Libro secondo de Concerti spirituali, 1628
Misericordias Domini	AT, Bc	Primo Libro de Motetti, e Sonate, 1624
O bone Iesu	CB, Bc	Primo Libro de Motetti, e Sonate, 1624
O bone Iesu	CA, Bc	Libro secondo de Concerti spirituali, 1628

O gloriosa Domina	AT, Bc	Primo Libro de Motetti, e Sonate, 1624
O Jesu mi dulcissime	TT overo SS, Bc	in: A. Profe, Erster Theil Geistlicher Concerten, Breslau RISM 1641 ²
O magnum misterium	CC overo TT, Bc	Libro secondo de Concerti spirituali, 1628
O nomen Iesu	CC overo TT, Bc	Libro secondo de Concerti spirituali, 1628
O quam, o quam dilecta	CC, Bc	Primo Libro de Motetti, e Sonate, 1624
O Salutaris	TT, Bc / parte per l'eccho	Pegaso opra musicale (1633-37); ² 1640
Omnes consurgite	CC, Bc	in: G. Rolla, Teatro musicale de concerti ecclesiastici, Milano, RISM 1649 ¹
Omnes gentes, plaudite manibus	AA overo CC, Bc	Libro secondo de Concerti spirituali, 1628
Omnes, omnes sitientes	TT, Bc	Pegaso opra musicale (1633-37); ² 1640
Philippe qui videt me	CT, Bc	Pegaso opra musicale (1633-37); ² 1640
Quasi cedrus	AT, Bc	Libro secondo de Concerti spirituali, 1628
Salvum me fac Deus	CB, Bc	Libro secondo de Concerti spirituali, 1628
Surge propera	SB, Orgel	in: L. Calvi, Symbolae diversorum musicorum, RISM 1620 ²
Venite, venite	CB, Bc	Pegaso opra musicale (1633-37); ² 1640

ABSTRACT

Le opere vocali di Tarquinio Merula non riflettono solamente l'importanza essenziale della forma del testo scelto in rapporto alla forma musicale, in generale sottolineata da vari autori nell'ambito della musica vocale profana della prima metà del Seicento, ma anche la tendenza ad una concezione particolare dei soggetti musicali, che sostituisce molto spesso un costruttivismo musicale autonomo alla tradizionale funzione rappresentativa dei contenuti linguistici del testo [cfr. G. Morche (1992), p. 223]. Una tale concezione quasi strumentale della scrittura vocale fa sorgere questioni che riguardano le possibili interrelazioni fra i generi vocale e strumentale nell'opera del Merula, qui esaminati sulla base di composizioni a due voci e basso continuo tratte dall'ambito della sua produzione vocale sacra e profana, nonché di quella strumentale.

L'idea di una organizzazione formale strofica o quasi-strofica non si ritrova soltanto nella composizione di forme strofiche su testi italiani e latini, ma a volte anche nell'ambito della produzione strumentale del Merula. La scelta di bassi per una strofa intera (*O gloriosa Domina*) o solamente per una parte di strofa, come nel caso del basso di Ruggiero (analogamente nella sua *Messa concertata sopra l'aria del Gran Duca* e la *Sonata XVIII Ruggiero*), nonché di bassi ostinati più corti e non legati direttamente alla struttura formale del testo come la Ciaccona (*Lidia ben che m'alletti; No, no, ch'io non mi fido; Sonata XX Ciaccona*) o ancora di bassi quasi-ostinati con movimento regolare di semiminima o di croma (*La donna è mobil verga e leggier fronda*), permette nel contempo una forte coesione formale e variazioni nelle voci superiori. Invece di riflettere, nel caso dei testi non strofici, la loro grande libertà formale anche nella forma musicale (come nel caso del madrigale letterario), il compositore cerca spesso di creare una forma musicale altrettanto coerente ai livelli della macro- e della microforma: sul piano esteriore la chiara suddivisione del brano in due, tre o anche quattro sezioni implica o un disegno con un *da capo* almeno parziale nelle forme tripartite (come nella maggior parte delle *Sonate* del 1637 o nel mottetto *Fuge, dilecte mi*) o un disegno che tende latentemente a più movimenti con caratteri e tempi contrastanti nelle sezioni delle forme quadripartite (*Egli è pur troppo vero*). Non meno importante di questo piano esteriore è una straordinaria coesione motivica all'interno delle sezioni o fra di esse, soprattutto nel caso dei brani vocali (*Và, và, ch'io non ti credo; O quam, o quam dilecta, Cogli, Dori gentile*), il che consente addirittura di parlare di una sorta di «motivische Arbeit» ante terminem.

Tarquinio Merula, *Hymnus O gloriosa Domina*, in: *Il Primo Libro de Motetti, e Sonate*,
Alessandro Vincenti, Venedig 1624

1. O glo - ri - o - - sa Do-mi - na ex -

1. O glo - ri - o - sa Do-mi-na

2. Quod E-va tri-stis ab - -stu-lit

2. Quod E-va tri-stis ab - stu - lit Tu red-dis

3. Al - -ti ja - nu - a tu re - gis al - -ti ja - nu -

3. Tu re - gis, tu re - gis al - ti ja - -nu-a Et

4. Glo-ri-a ti-bi Do-mi - ne Glo-ri-a ti-bi Do -

4. Glo-ri-a ti-bi Do - mi - ne Glo-ri a ti-bi Do - - mi - ne

Tarquinio Merula, *Lidia benché m'alletti* (Anfang),**in: *Musiche concertate et altri Madrigali ...*, Libro secondo, A. Vincenti, Venedig 1633**

Li - dia, Li - dia, ben-ché m'al-let - ti ben-ché m'al-let - ti Con tuoi la-sci - vi, con tuoi la-sci - vi, con tuoi la-sci - vi, la-sci-vi sguar - di

Tarquinio Merula, *No, no, ch'io non mi fido* (Anfang),**in: *Musiche concertate et altri Madrigali ...*, Libro secondo, A. Vincenti, Venedig 1633**

No, no, no no, no, no, ch'io non mi fi - do Di tue lu-sin - - - - ghe e ri - - si Di tuoi vez - - - - -

Tarquinio Merula, Sonata XX. *Chiacona* (Anfang), in:***Canzoni, ovvero sonate concertate per Chiesa e Camera ... 3. Libro*, A. Vincenti, Venedig 1637**

Takt 1

Takt 1

Tarquinio Merula, Sonata XVIII. *Ruggiero*, in:

Canzoni, ovvero sonate concertate per Chiesa e Camera ... 3. Libro, A. Vincenti, Venedig 1637

(Anfang erster Teil)

6 7 #6

(Anfang dritter Teil)

(Anfang vierter Teil)

(Anfang sechster Teil)

6 7

Tarquinio Merula, *Và, và ch'io non ti credo* (Reduktion als einstimmiges Madrigal),
in: *Musiche concertate et altri Madrigali ...*, Libro secondo, A. Vincenti, Venedig 1633

Và,và,và ch'ionon ti credo, ch'ionon ti credo, ch'ionon ti credo, và, và,và ch'ionon ti

cre-do, và, ch'io non ti cre-do, ch'io non di cre-do, non ti cre-do, non ti cre-do, Gio -

- vin lu-sin-ga-tri-ce, Me - - di-ca fe - ri - tri - ce. Par - ti - ti a -

mor, par-ti - ti a - mor dal mio tra-di-to pet-to, dal mio tra-di-to pet-to, dal mio tra-di-to

pet-to Or ch'è fat - - to ri-cet-to D'un giu-sto sde-gno 'e tu, don-na men -

da - - ce, Se-gui tu le tue fro-di e re-sta, e re-sta, e re-sta in pa - ce

Figured bass notation (basso continuo):
6 5 # 6 5 # 5 # 5 6 5 3 4 3 # 5 6 5 # 6 # 3 4 3 # 3 4 4 3

Tarquinio Merula, *Fuge, dilecte mi*,**aus: *Pegaso, opera musicale 2-5 voci, Libro terzo, Venedig 2. Auflage 1640***

Takt 1

Fu-ge, fu-ge, fu-ge, fu-ge, fu-ge, fu-ge, fu-ge fu-ge di-le-cte, di - le-cte, di-le - cte mi

6 7 #

Takt 6

Ve-ni, ve-ni, ve - ni, ve-ni, ve-ni, ve-ni, ve - ni, di-le - cte, di -

7 6 7

Takt 20

et as - si-mi-la-re ca - pre - ae, et as - si-mi-la-re ca - pre -

6 4 3 4 3

Takt 38

su-per mon-tes, su-per mon-tes a-ro-ma - tum

rum su-per mon-tes, su-per mon-tes Be - thel

6 5 4 3 # # 6 5

Takt 46

mon-tes a-ro - ma - tum Fu-ge, fu-ge, fu-ge, fu-ge, fu-ge, fu-ge, fu-ge

mon-tes Be - thel —

6 5 7 8 # 6 7

Tarquinio Merula, *O quam, o quam dilecta,*

aus: *Il primo libro de Moteti, e Sonate, op. 6, Alessandro Vincenti, Venedig 1624*

Takt 1

O quam, o quam di - le - cta, o quam, o quam iu - cun-da fa - cta est

San-cta De - i Ge - - - - ni - trix,

Takt 16

trix quae pec-ca-to-rum du-ra vi - - sce-ra con-fre-gi - sti

trix quae pec-ca-to-rum du-ra

Takt 34

sti quae - ren-tes te ab in - fer - no re - du - cis

sti ca-pti-vas men-tes quae - - ren-tes te ab in - fer - no re - du - cis —

Takt 45

O ve-ra lux et vi - ta quae no-stras pre-ces cor-de su-sce-pi - - sti et

Tarquinio Merula, *Cogli, dori gentile*,

in: *Musiche concertate et altri Madrigali ...*, Libro secondo, A. Vincenti, Venedig 1633

Takt 1

8 Co-gli, Do - ri gen - ti - le, Or che non scal-da il so-le, Gl'a-ma-ran-ti, i gia -

8 cin-ti e le vi - o - - - - le

Takt 15

6 Fan-ne, fan-ne, fan - ne due ghir-lan-det - - - - - te, fan-ne, fan -

Takt 18

ne due ghir-lan-det - - - - - te Al tuo cri-ne, al mio cri-ne E

Takt 21

sian quei fio-ri, quei fio-ri, quei fio-ri, quei fio-ri le-ga-mi a' no-stri

Takt 36

8 Sor-ge-rà - - - - - , sor-ge-rà - - - - - no-vo a-pri - le, Ve-dras-si au -

Tarquinio Merula, Sonata IV. La Treccha, in:*Canzoni, ovvero sonate concertate per Chiesa e Camera ... 3. Libro, A. Vincenti, Venedig 1637*

Takt 1



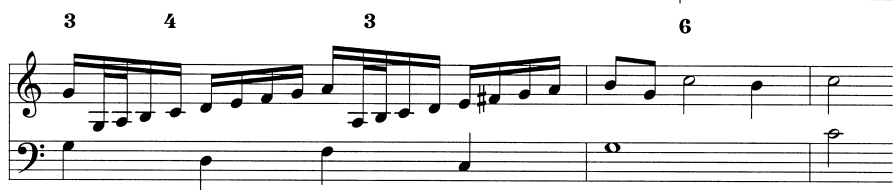
5 6



Takt 10



3 4 3



3 4 3 6

Takt 47



3 4



3 4 3

3 4 3

Tarquinio Merula, Sonata X. *La Cattarina*, in:
Canzoni, overo sonate concertate per Chiesa e Camera ... 3. Libro, A. Vincenti, Venedig 1637

Takt 1

Takt 23

Takt 35

Takt 51

SERGIO MARTINOTTI

Il «gentile Signor Valotti»

IL «GENTILE SIGNOR VALLOTTI»

Nato nel 1697 da genitori poveri, Giovan Battista e Margherita Bona, Francescantonio Vallotti studiò nel seminario di Vercelli mostrando inclinazione alla musica sotto la guida del maestro Bissone, allora direttore della Cappella Eusebiana¹. A 18 anni (1715), volendo vestire l'abito dei Francescani, si recò a Chambery e di qui fu inviato al convento di Crest nel Delfinato. Dopo l'anno del noviziato a Chambery ritornò in Piemonte, destinato nel 1717 al convento di Cuneo ove studiò tre anni filosofia. Nel 1720 passò a Milano per studiare teologia sotto la guida del padre Felice Donati da Bergamo. Quando a quest'ultimo fu conferita una cattedra di teologia nel Convento del Santo a Padova, Vallotti chiese e ottenne la licenza di seguire il suo maestro a Padova, ove giunse il 6 novembre 1721. Qui studiò musica e teoria con Francesco Antonio Calegari, maestro della Cappella Antoniana. Nel frattempo si era reso vacante il posto di suonatore del 3° organo nella basilica del Santo e il Vallotti, per unanime consenso dei reggitori, fu destinato a tale ufficio con lo stipendio di 80 lire annue. Era il 28 dicembre 1722. Ancora studente di teologia ogni anno venne confermato in tale carica fino al 1729.

Di un preteso viaggio a Roma nel 1728 parla il Fétis, ma non se ne hanno notizie né nei suoi messaggi né nel carteggio con padre Martini (1727-1729) né nella lettera che dopo la sua morte (7 aprile 1783) il padre Bonaventura Perissuti, suo amico e collega a Padova, inviò a padre Martini, che voleva esatte notizie biografiche del Vallotti. A Roma risulta invece che si recasse il 9 novembre 1723 per sostenere un esame di teologia; ma tosto riprese la sua attività di organista a Padova. Il maestro Calegari si ritirò nel 1727 venendo sostituito da Giuseppe Rinaldi che morì alla fine del '29: il Vallotti, dapprima fu eletto vice maestro di Cappella nel '27, poi nel '28 maestro sostituto di Rinaldi e nel 1730 concorse alla carica di maestro di Cappella venendo eletto il 22 febbraio non senza difficoltà, pur a-

¹ Per le notizie biografiche del Vallotti, si veda il fondamentale contributo di LEONARDO FRASSON, *F. Vallotti maestro di cappella nella basilica del Santo*, in *F. Vallotti nel II centenario della morte*, a cura di G. Cattin, Padova, 1981.

vendo per anni dato prova di perizia nel suonar l'organo e di abilità come compositore. Nel 1728 si recò a Vercelli e poi a Torino da Fiorè.

Aveva iniziato a comporre dal 1725 delle musiche per funzioni sacre della Chiesa oltre a *Messe*, *Salmi*, *Responsori* e *Antifone*; e dopo il 1730 intraprese la sua principale opera teorica (*Della scienza teorica e pratica della moderna musica*) che, limitata al 1° libro, doveva apparire quasi mezzo secolo più tardi (1779) ma di cui abbiamo notizie già nella lettera in lingua latina che il Vallotti inviò il 22 novembre 1733 al grande teorico Fux, l'autore del *Gradus ad Parnassum*², confutandone le opinioni e appoggiandosi all'autorità di Glareano, di Costanzo Porta, di Gian Battista Doni e di Ludovico Balbi di Padova, combattendo altresì le teorie di Bo-

² «In questi ultimi giorni mi venne opportunamente tra le mani un certo suo libro di lingua latina dal titolo: Gradus ad Parnassum. Trovandomi io allora in sullo scrivere un Syntagma de' toni e modi musicali, mi diedi subito a sfogliarlo cercandovi con certa ansia qual fosse la sua opinione su li detti modi. Ma quale fu la mia meraviglia nel vedere che Ella, non appoggiato all'autorità di scrittori né antichi né moderni, entrava da solo un campo sentenziando, franco ed aperto, essere sei soli i modi musicali? [...] Dico senza la menoma esitazione che il Palestrina e gli altri scrittori del suo tempo conobbero per bene e ammisero dodici modi musicali [...] Per non rendere troppo lunga questa lettera mi restringo ad alcuni spunti solamente [...] All'epoca del Palestrina già da lungo tempo era venuta alla luce quell'opera insigne del celeberrimo Enrico Glareano [...] accolta pienamente dai professori di musica, come ne fa fede l'eruditissimo Giovanni Battista Doni [...] lo stesso conferma a chiarissime note il celeberrimo Costanzo Porta nella prefazione al primo libro delle sue Messe [...] In quel medesimo tempo Lodovico Balbi pubblicò un libro di quattro messe intitolandone la terza dal duodecimo tono [...] Di ciò che abbino detto Gianmaria Bononcini e Angelo Berardi non mi curo affatto dal momento che questi ignora talmente i Modi, che pone il Paradigma del decimo tono in luogo del terzo mentre ritiene autentico un modo che è plagale [...] Quanto poi a ciò ch'Ella aggiunge, "chi voglia al di d'oggi soddisfare all'insaziabile esigenza delle orecchie, non sa come starsene entro gli stretti limiti prescritti" rispondo che noi altri oltre ai dodici modi musicali antichi che io direi piuttosto corali, ne abbiamo due i quali rettamente distinguiamo dai suddetti con nome di maggiore e minore; ed è di questi che per lo più si servono gli autori moderni [...] Il mio Syntagma avrà tre parti distinte. Nella prima tratterò del lato puramente storico dei Toni Greci; nella seconda ragionerò dei dodici modi degli antichi; nell'ultima finalmente il mio discorso si aggirerà sui recenti due Toni [...] Se adunque Ella in difesa della sua tesi possiede argomenti più validi, La prego e La scongiuro di farmeli noti».

Da questa importante lettera emerge che Vallotti avesse (nel 1733) già avviato il suo *Trattato* ed iniziato la sua fama di teorico. Questa è la bibliografia essenziale sul musicista: C. NEGRI, *Biografia dei musicisti vercellesi*, Vercelli, 1909; altre fonti si trovano nella voce Vallotti da me compilata per MGG (1966); inoltre: AA. VV., *Francescantonio Vallotti nel II centenario della morte*, cit.; M. LINDLEY, *La «Pratica ben ragionata» di Francescantonio Vallotti*, in RIDM, 1981; P. BARBIERI, *Martini e gli armonisti «fisico-matematici»: Tartini, Rameau, Riccati, Vallotti*, in AA. VV., *Padre Martini. Musica e cultura nel settecento europeo*, a cura di A. Pompilio, Firenze, 1987; E. GROSSATO, *Spigolature vallottiane. Alcune notizie sconosciute riguardanti l'attività compositiva del maestro antoniano*, in «Rassegna Veneta di Studi Musicali», 1986/87, Padova; R. BARBIERI, *Calegari, Vallotti, Riccati e le teorie armoniche di Rameau: priorità, concordanze, contrasti*, in RIDM, 1991.

noncini e Angelo Berardi. Quest'opera teorica fu continuata per molti anni, dilazionata di mezzo secolo, anche perché Vallotti continuava a comporre molta musica sacra (ancora nel 1770 mostrava al Burney, che lo considerava uno dei più abili compositori di musica religiosa, armadi pieni di sue composizioni). Vallotti fu ammirato dal Lotti e da Antonio Biffi (maestro a San Marco di Venezia) poi dal padre Martini e da Tartini che nel suo *Trattato di Musica* pubblicato nel 1754 così sintetizzava i suoi meriti artistici: «egli è stato eccellentissimo suonatore, come ora è compositore eccellentissimo e vero maestro dell'arte sua». Più diffuso e analitico è il giudizio del padre Alessandro Barca quando, per incarico del Ministero per la Pubblica Istruzione compilò nel 1810 un rapporto sulla musica sacra del tempo. Il commento è riportato dal Mayr nelle sue *Biografie di scrittori e Artisti musicali* e in esso leggiamo osservazioni interessanti³.

La sua fama aveva inoltre valicato i confini, se pensiamo alla stima che ebbe per lui il Burney⁴ nonché l'abate Vogler (che il Frasson dice per breve tempo suo

³ «Così compose una musica fatta piuttosto per farsi ammirare da chi vi studia sopra anziché per servire al fine suo proprio di parlare ai cuori dei fedeli. Si distinguono sulla musica del Vallotti alcuni versi a due, a tre e quattro voci, i quali con soggetti abbastanza espressivi e continue ben maneggiate imitazioni e modulazioni sorprendono senza mancare al fine loro principale». (Cfr. G.S. MAYR, *Biografie di scrittori e artisti musicali*, Bergamo, 1875).

⁴ Il BURNNEY nel suo *Viaggio musicale in Italia*, a cura di E. Fubini, Torino, 1979, descrive nel cap. XII dedicato ai tre giorni passati a Padova, l'incontro col Vallotti: «Nella chiesa di S. Antonio si celebrava una messa con parti solistiche, composte dal padre Vallotti che presenziava battendo il tempo [...] Il "gentile signor Vallotti", piemontese, è considerato uno dei migliori compositori italiani di musica sacra. Nelle frequenti conversazioni che ebbi con lui, lo giudicai un buon teorico della musica oltreché un buon musicista. È un frate francescano di quasi settant'anni [a quel tempo, 1770, ne aveva settantatré]; possiede parecchi libri rari e preziosi di argomento musicale, da cui mi permise di trarre degli appunti. Mi mostrò pure due grandi scaffali pieni di partiture delle sue composizioni, alcune per sole voci, altre per voci e strumenti, tra cui l'inno funebre composto per onorare la memoria di Tartini. Mi offrì parecchie copie di queste partiture e mi fece pure leggere parte di un suo trattato manoscritto sulla modulazione, che essendo meno metafisico e meno matematico di quello di Tartini, riesce più chiaro e potrebbe risultare di generale utilità qualora fosse pubblicato. Lasciando Padova mi separai con rammarico da questo buon padre; ha un carattere così amabile che non lo si può conoscere senza stimarlo. Mi promise due delle sue messe in partitura appena avesse potuto farle trascrivere» (e in una nota il Burney aggiunge: «fin dal mio ritorno in patria seppi che le aveva inviate a Venezia perché mi fossero spedite in Inghilterra e insistette perché gli mandassi una copia del mio libro quando fosse stato pubblicato. Ne lesse con grande attenzione lo schema, sopravvalutandone a tal punto l'importanza da affermare che avrebbe suscitato un interesse generale in Italia»).

Il Burney poi aggiunge di aver trovato a Padova una copia del primo volume della Storia della Musica di padre Martini. Ma a suo dire il Vallotti non era soddisfatto di tale opera notando che «sebbene essa sia considerata una storia, contiene piuttosto dissertazioni e tratta di argomenti dottrinari e scientifici, per cui non si può dire una narrazione storica. Tuttavia non mi pare che

allievo con lezioni quotidiane tra il 1775 e il 1776) quando gli scrisse da Mannheim nel 1776⁵. Consta che già prima, nel 1763, si ricorresse a lui per consacrare una chiesa cattolica a Berlino, ove vennero eseguite una sua *Messa* e un *Te Deum*, ma altre composizioni fecero ottenere al Vallotti una medaglia d'oro da parte dell'Elettore Palatino principe Carlo Teodoro appunto nel 1776. Di un incontro avuto col giovane Mozart il 13 marzo 1771 a Padova non restano tuttavia documenti e neppure con l'oboista Giovanni Ferlendis, poi attivo a Monaco come maestro di Canto.

Richiesto di chiarimenti, consigli, giudizi per concorsi, i suoi interventi risultarono decisivi per la scelta del concorrente da eleggere come vice maestro di cappella in S. Petronio a Bologna (1760), come coadiutore del maestro titolare Giuseppe Maria Carretti e poi nel 1779 per l'elezione del maestro di cappella alla Metropolitana milanese.

Il Busi e il Tebaldini ci informano sul primo concorso bolognese, vinto da Giovanni Cavazzoni Zanotti riferendo importanti osservazioni del Vallotti. Ancor più interessante il concorso del 12 maggio 1779 per il posto di maestro di cappella nel Duomo di Milano, reso vacante dalla morte del Fioroni l'anno prima. C'erano 11 aspiranti, tra cui Carlo Monza (maestro di cappella di corte), Agostino Quaglia (primo organista nella Metropolitana di Milano), Francesco Bianchi di Cremona e Giuseppe Sarti di Faenza, che risultò vincitore. Avevano come nome un aggettivo, rispettivamente Il Vivace, Il Pronto, Il Grazioso, Il Ponderato⁶. A Sarti il padre Martini preferiva il Vignoli di S. Giovanni in Persiceto, ma i fabbricieri del Duomo si attennero al giudizio di Vallotti. Morì il 10 gennaio 1780, appena pubblicato il primo volume del suo *Trattato*.

* * *

sia in contrasto con la mia opera o ne precluda il progetto nemmeno per quanto riguarda l'Italia dove risulta che finora soltanto la sua storia ha circolato ed è stata letta».

⁵ L'abate Vogler, maestro di Weber e Meyerbeer, così scrisse al Vallotti da Mannheim il 7 ottobre 1776: «Molto rev. P. Maestro, io feci i suoi complimenti al nostro Ser.mo Padrone unitamente con la lettera [...] La ringrazio distintamente, per i favori continuati [...] Il Elettore mi fece consigliere ecclesiastico e professore pubblico della Scienza Musicale e l'Arte di comporre [...] Io travaglio sempre per la Chiesa. Il nostro Patrono [...] fabbricò un nuovo teatro [...] Chiamò i più bravi commedianti in Germania per piantare la scuola» (cattivo italiano a parte, cfr. Negri, *op. cit.*, p. 60).

⁶ Nell'archivio del Duomo di Milano si trova il giudizio che il Vallotti inviò al Rettore, il nobile Giuseppe Pestagalli, in cui si legge: «Fatto dunque maturo riflesso, dico che il confronto degli altri concorrenti, questi (e cioè l'ottavo detto il «Ponderato») è per mio sentimento il migliore degli altri tutti».

Vallotti fu uno degli ultimi compositori italiani che seguirono il Lotti, nell'opera di restaurazione dell'arte sacra, ripristinando il gusto classico dell'artificio delle convenzionali formule barocche. Nella sua produzione sacra composta sia in stile concertato che in stile castigato, sempre ricca di accurato contrappunto si distinguono alcuni *Introiti* e *Antifone* scritte nel più rigido stile polifonico a cappella e alcuni avvicinabili a quelli di Benedetto Marcello. Verdi studiò le sue opere in gioventù e nel 1896 scrisse una lettera entusiasta a Boito perché aveva trovato un *Te Deum* di Vallotti, autore che apprezzava molto. Grande è anche la sua fama di teorico: ammirato da Tartini, fu un oppositore dei sistemi armonici di Rameau soprattutto per quanto si riferisce alle consonanze e dissonanze (nel terzo libro del suo *Trattato*). Ma anche nel primo libro pubblicato (e apparso in edizione critica a cura di Rizzi a Padova nel 1950), Vallotti tratta con mirabile chiarezza i problemi scientifici e matematici fondamentali della musica.

Il Tebaldini scrive che c'è grande differenza tra alcune sue opere e altre, come gli *Introiti* a 5-8 voci (1733, '46, '48, '50-'51) in stile osservato e 24 *Kyrie* a 4-8 voci con strumenti in stile barocco dietro la norma del Calegari. Si trovano introduzioni strumentali, assoli di violino (perché Tartini, a quel tempo primo violino nell'orchestra del Convento, improvvisava assoli su tracce dell'autore). Aveva offerto sue musiche nel 1743 al Martini perché le giudicasse⁷, lamentandosi per la ritardata pubblicazione del suo *Trattato*⁸. Appunti furono riordinati da padre Perissutti; padre Martini volle vederli e scriverne una sorta di prefazione, dolendosi che il Vallotti avesse così tardi pensato di pubblicare queste opere.

Le lettere di Vallotti a Martini sono contenute nel primo volume del *Carteggio ed Epistolario* martiniano, costituito da 30 tomi ed inoltre negli *Zibaldoni* e nelle

⁷ Inviando nel febbraio 1743 un pacco di sue composizioni al padre Martini, così gli scriveva: «Vi sono poi le carte, cioè molti pezzi di cose diverse, onde possa rilevare la mia maniera di scrivere; e queste, dopo averle data un'occhiata, mi farà ben grazie di consegnarle alle fiamme, ché per farne altro uso la carta è troppo grossa». A questa ironica espressione, il Martini così rispose, il successivo 26 febbraio: «Ella sia persuaso che ho quella stima delle sue composizioni da Lei favoritemi, che devo avere; e sempre le conserverò unite a quelle di tanti altri valenti uomini che tengo presso di me» (cfr. NEGRI, *op. cit.*, p. 76).

⁸ Così scriveva a padre Martini il 9 luglio 1778: «Sono in procinto di pubblicare alcuni miei pensieri intorno alla musica [...] Se io fossi in Bologna, ove nulla manca, presto si farebbe quanto occorre; ma qui tutto manca: non copisti, non incisioni, non caratteri musicali, ecc., tuttavia mi affetterò al possibile». Ed in un'altra lettera di un anno dopo (10 giugno 1779), così aggiungeva: «non per anco s'è principata la stampa del mio libro, né so quando s'incomincerà. Dico bensì che se V.P.R. dimorasse in Padova, non avrebbe certamente date alla luce tante sue bellissime produzioni» (cfr. NEGRI, *op. cit.*, p. 77).

Miscellanea: in complesso sono 5000 lettere circa, catalogate dal Gaspari, dallo Zaccaria e dalla Schnoebelen. Le lettere di Martini al Vallotti furono invece raccolte da padre Perissutti. Nel 1881 nel primo centenario della morte, vi fu un'esecuzione nella Cappella del Santo di un *Requiem* di Cherubini e nel Prato della Valle fu eretto un monumento con iscrizione di Angelo Sacchetti.

Nel 1980, nel secondo centenario della morte fu organizzato un convegno da Giulio Cattin a Padova e l'anno successivo uscì un volume con importanti contributi di Frasson (biografia), Massaro (catalogo tematico delle opere), Gallo, Kantner, Cattin, Grossato e Zaccaria. Nel maggio e giugno 1980 furono organizzati a Padova due concerti di musiche del Vallotti con coro di Praga, solisti e orchestrali e coi Solisti veneti diretti da Claudio Scimone. Purtroppo il promesso disco per la Erato non è mai uscito. Fino ad oggi è disponibile soltanto un CD di sue musiche: *Salmo 129* e *Salmo 50* eseguiti dall'orchestra polifonica Benedetto Marcello diretti dal m° Renato Beretta (ARES, ACD 070 stereo). Altre musiche, registrate durante i concerti diretti da Scimone il 28 maggio e 25 giugno 1980 nella basilica del Santo, sono state ascoltate durante il convegno bresciano del 1999.

* * *

Il Frasson, nell'introduzione alla sua documentata biografia del Vallotti, visto nella duplice dimensione di artista e di teorico, ha tracciato un esauriente panorama della «fortuna» del musicista che dai contemporanei si sposta all'Ottocento con Bonifacio Asioli, Mayr, Lavigna e Verdi prima di estinguersi, con A. Balbi, Capanna e Ravanello, nella critica del Tebaldini e nella citazione di tutti i dizionari, dal Gerber al Fetis in poi. In particolare il ricordo di Vallotti fu vivo in Giuseppe Verdi, quando ormai vecchio scrisse gioiosamente ad Arrigo Boito queste frasi: «Eureka! Ho trovato un *Te Deum*! Niente di meno! [...] autore il P. Vallotti che io, come sapete, stimo moltissimo». L'opera gli era stata indicata dal Tebaldini a cui il grande operista così scrisse: «Ella in un suo libro parla a lungo del P. Vallotti, di cui io sono ammiratore, anzi, al quale mi sento riconoscente per alcuni studi fatti su suoi temi nella mia gioventù» (era stato il Lavigna con cui Verdi studiò privatamente tra il 1821 e il 1833, a segnalargli il musicista). E concludeva: «È stata una sorpresa per me che cerco da tanto tempo questa Cantica musicata [...] e perciò desidero conoscere se il Vallotti, che viveva in un'epoca in cui poteva disporre di un'orchestra e un'armonia abbastanza ricca, [...] avesse intendimenti diversi di molti de' suoi predecessori»⁹.

⁹ Cfr. FRASSON, *art. cit.*, p. 23.

Dall'esame che il Cattin ha compiuto di alcune opere del Vallotti, in particolare dei *Transiti* composti tra il 1744 il 1757, emerge che il condizionamento della brevità imposto dalla chiesa fu aggirato con il massimo della varietà onde evitare il pericolo della staticità, espediente che non sarebbe troppo azzardato, forse, avvicinare alle *Cantate* di Bach. Dato palese e costante è comunque l'assenza dello stile «osservato», pur da lui usato in altre forme di musica liturgica, ove si fa luce una grandiosità magniloquente che non intacca il rigoroso equilibrio di fondo, privo di frivolezze e mai superficiale ed invece sempre austero, attento a scavare il senso delle parole¹⁰.

Ad una conclusione analoga è giunta anche la Grossato esaminando la presenza del violoncello concertante nella produzione vallottiana. Anche in questo settore si nota la coesistenza di due fattori: ovvero di spunti nella vecchia tradizione barocca (uso delle progressioni, uso ininterrotto del «continuo» già presente in Albinoni e Vivaldi, ma che diviene un elemento di base della scuola lombarda capeggiata dal Sammartini, ricca però di uno stile già «galante») ed accenni al nuovo, quali si mostrano nelle sue composizioni per violoncello concertante, viste come anticipazioni dello stile concertistico postbarocco, preannunciato anche da certa terminologia che sostituisce i vecchi *Adagio* e *Allegro* con degli *Affettuosi*, degli *Adagiati* (*sic!*) e degli *Spiritosi*. La presenza del violoncello era in verità già stato usata in veste concertante, se appena si ricordano passi di *Cantate* di Bach o di italiani come Vivaldi, Marcello e Caldara. Ma l'uso diretto di questo strumento veniva dalla presenza nell'orchestra della Cappella padovana di uno strumentista come il Vandini, che influenzò Vallotti fin in composizioni sacre giovanili, ove il cello «obbligato» collabora con la voce del contralto e del basso, soprattutto nelle *Lezioni per il Giovedì, Venerdì e Mercoledì santo* del 1743. Composizioni che mostrano come il Vallotti fosse attento anche allo stile strumentale del suo tempo, come mostrano due *Salmi* (129 e 50) composti rispettivamente nel 1735 e 1734 ed ispirati al *De profundis* ed al *Miserere* (che sono le uniche due sue composizioni finora apparse in CD)¹¹.

* * *

Che il Vallotti, fecondo musicista nel genere sacro e tutto dedito alla mansione di maestro di cappella, fosse indifferente ad un'attività extraliturgica, parrebbe un fatto scontato. Ma proprio i vari attestati di stima che gli venivano non solo

¹⁰ Cfr. G. CATTIN, *F. Vallotti nella tradizione musicale della basilica del Santo. Le sue composizioni antoniane*, in *Vallotti nel II centenario della morte*, cit., pp. 393-416.

¹¹ E. GROSSATO, *Il violoncello concertante nella produzione del Vallotti*, *ibid.*, pp. 417-432.

da colleghi quali il padre Martini e Tartini nonché da altri ancora quali il Burney, ma anche da amici e personalità locali quali il conte Riccati, il teorico Preti e l'abate Toaldo, come ci ha spiegato recentemente Elisa Grossato, gli suscitavano un interesse nel genere profano, pur momentaneo, almeno a quanto fino ad oggi risulta. Una testimonianza viene dall'*Elogio* del Fanzago pubblicato a Padova nel 1792 in cui si afferma che il Vallotti mise in musica i cori della tragedia *Giunio Bruto* del drammaturgo Antonio Conti che ebbe rapporti con Newton e Leibniz e si ispirò al teatro di Shakespeare. Sia questo Conti che il Toaldo lo ritenevano capace di musicare i cori del *Giunio Bruto*, tragedia composta nel 1743 e rappresentata a Venezia, ma forse non ne fece nulla perché il musicista era troppo occupato nei suoi impegni alla basilica padovana, impegni particolarmente intensi negli anni 1741-1747, come ci informa il Frasson.

Nondimeno, esiste una composizione profana sicuramente sua, la cantata *Antenore* per tenore ed archi, di cui esistono due copie manoscritte rispettivamente a Venezia ed a Monaco. Una lettera del Riccati al Vallotti del 27 novembre 1742 dice che quest'opera, mandata in dono al Preti, fu esaminata con attenzione e con stupore, data la presenza di particolari passaggi armonici. La Grossato ne ha rinvenuto sia l'autore dei versi, il poeta Leandro Borini, sia la data di composizione, tra la fine del '41 e l'inizio del '42. La cantata venne eseguita unitamente ad un *Concerto* per violino di Tartini. Il Borini era un poeta autore di un libro che contiene favole volgarizzate di autori antichi e favole originali che riferiscono di avvenimenti e personaggi padovani¹².

Vallotti, in tale lavoro d'occasione, si mostra attento al rapporto musica-poesia sperimentato nella sua produzione sacra ed ha ragione il Petrobelli, che ne aveva già segnalato l'esistenza nella tavola rotonda nel II centenario della morte del musicista, affermando che l'unico compositore accostabile può essere Hasse, a dimostrare come Vallotti fosse attento a quanto avveniva nel mondo musicale contemporaneo¹³.

¹² E. GROSSATO, *Spigolature vallottiane*, cit., pp. 365-371.

¹³ Cfr. P. PETROBELLI, *Tavola rotonda su F. Vallotti*, in *Vallotti nel II centenario della morte*, cit., pp. 450-453.

La musica sacra al tempo di Vallotti

Una delle figure-chiave, nel campo della musica sacra barocca a Venezia, è quella di Legrenzi, maestro dei vari Caldara, Lotti, Vivaldi, Gasparini e del suo allievo Benedetto Marcello. Lotti scrisse delle *Messe brevi* a cappella nello stile di Palestrina ed al contempo compose pezzi in stile propriamente barocco, che derivavano da Legrenzi nonché da Cavalli. La sua influenza si diffuse anche fuori Venezia se il *Misere* di Jommelli (1751) è basato sulle prime note dell'analogo pezzo composto da Lotti nel 1733. Grande popolarità godette Marcello nei suoi *Salmi*, come ricorda il Burney che li definiva «overpraised». Nella sua qualifica di «dilettante», Marcello faceva coesistere stilemi vecchi e nuovi, ossia la polifonia rinascimentale e concertati grandiosi, passi fugati ed interventi talvolta da opera buffa. Caldara esplicò la sua attività soprattutto a Vienna, come vicemaestro di cappella dal 1716, quando Fux ne era il maestro. Fux nelle sue *Messe* tributa omaggio allo stile concertato italiano, idealizzando una vera e propria scuola viennese di musica sacra. Nella *Messa per San Giovanni Nepomuceno* (1720) Caldara include un numero imponente di doppi cori, associati ad una serie di fughe e di eleganti duetti. Ma la difficoltà maggiore della sua produzione sacra risiede nell'eccessiva indipendenza delle sezioni così disparate, a cui non sa ovviare.

Per quanto riguarda Napoli, la scuola di Scarlatti continua negli allievi Durante e Vinci, mentre da Porpora uscirono Jommelli e Paisiello. Inizialmente Napoli mostrò una sensibile attrazione anche alla scuola di Pitoni, palestriniano, Durante scrisse infatti una *Messa* nello stile di Palestrina (nel suo aspetto esteriore) che è già settecentesca. Questa specie di «stile antico» fu praticato anche da Scarlatti e da Leo, da Durante e Porpora con vocazione accentuata alla fuga, benché l'uso dell'orchestra riveli influenze delle prime sinfonie viennesi di Monn e Reutter (come pure anticipazioni dello stile di Mannheim sono state rilevate nell'opera sacra di Pergolesi).

Nella Germania meridionale si avverte l'influsso italiano nelle *Messe* di Kerll, Biber, Pachelbel e Johann Fux, le cui *Messe* accomunano lo stile a cappella col più moderno stile concertato (eredità forse della venezianità per lo splendore bicorale). Oltre a Caldara, ci sono Monn, Reutter ed Hasse, col quale lo stile galante risalta con maggior evidenza nelle opere composte a Dresda.

Nella seconda metà del Settecento si notano due tendenze: la *Messa* «all'italiana», scritta con gli stessi principi musicali dell'opera seria e buffa (come mostrano le opere giovanili di Mozart), e la *messa* «à la Haydn» di carattere sinfonico. Sono generi entrambi inadatti alla musica sacra? Per il Burney era così ed infatti rimproverava la «mondanità» della musica sacra del suo tempo, salvando, come s'è visto, proprio il Vallotti. Ma c'era ancora un vero stile di chiesa? Lo stile

antico, ad es. di un Lotti, era ancora seguito nelle chiese, anche se non era più un'imitazione di Palestrina. Il compromesso era fondere l'antico col moderno.

A Vienna, Fux si ergeva come difensore della musica sacra (come attesta il suo trattato *Gradus ad Parnassum* del 1725) ed analogamente in Italia si segnalavano padre Martini ed il Vallotti. Una data emblematica è quella del 1740, quando appariva la prima *Sinfonia* di Monn e l'anno dopo moriva Fux: marcava insomma una nuova era. Reutter, successore di Fux, scriveva una *Messa* che venne lodata dal Burney per la indovinata mescolanza di vecchio e nuovo. I suoi ben noti passaggi dei «violini alla Reutter» ebbero influenza decisiva nel giovane Haydn, esercitando influssi nei successori, gli italianeggianti Gassmann, Bonno e Salieri.

L'altro centro importante della musica da chiesa austriaca era Salisburgo. Anche qui l'influsso della scuola napoletana agiva nelle opere di Eberlin, Adlgasser nonché di Leopold Mozart e Michael Haydn, che trattano l'orchestra più modernamente, con accorte connessioni tra voci ed orchestra. Si verificava intanto l'influenza sinfonica; se l'orchestra di tipo barocco metteva in rilievo parti acute e gravi con l'uso di strumenti a fiato come strumenti obbligati, in quella di tipo moderno il basso continuo aveva una parte meno essenziale e dava più libertà di movimento anche al coro. Prendevano a dominare gli Oratori di Wagenseil, Bonno ed Haydn, mentre in Germania si ponevano in luce Hasse e Telemann, Graun e C. Ph. E. Bach, successore di Telemann ad Amburgo.

Come porre il Vallotti in questo contesto? Il Kantner, nel suo intervento padovano¹⁴, asseriva, sulla scorta del Gerbert, che il musicista aderiva alla scuola «lombarda», ben distinta da quella veneta e napoletana. Ed il confronto di Vallotti con la musica sacra di Bach, Haendel ed Hasse li mostrava invece meno vicini dei due Haydn e dei due Mozart. Tracce vallottiane sono a suo parere evidenti nella *Messa in fa maggiore* di J. Haydn e di quelle K. 192 e 194 di W.A. Mozart. Per non dire che addirittura la *Messa* più grande di Mozart, quella K. 427, rivela tracce della tradizione italiana, anzi veneziana, sulla via che da Cavalli e Vivaldi conduce a Mozart tramite Vallotti. Ipotesi suggestiva, anche se l'ascolto di opere vallottiane, ove esce l'impiego della tromba «piccola», pare ereditato da Bach. Ma quanto di questo sommo conosceva il Vallotti, quante musiche erano riposte del suo stipo, che Burney diceva zeppo di spartiti?

¹⁴ Cfr. L.M. KANTNER, *F. Vallotti Verbreitung und Bedeutung seiner Kompositionen im ausseritalienischen Raum*, in *F.A. Vallotti*, cit., pp. 373-392.

Conclusioni¹⁵

Attivo in una città più austera e certo meno influenzata dal difforme gusto musicale del tempo, in un centro provinciale che ancora non dichiarava decadute le cappelle delle grandi basiliche, Vallotti avvertiva con la convinzione di un rinascimento la necessità d'accompagnare i servizi divini con musiche lontane o almeno poco propense a quel cosiddetto «stile misto» che accoglieva accenti operistici come novità strumentali. Nell'enorme catalogo delle sue composizioni, che supera i 350 titoli, possiamo infatti distinguere un gruppo di opere (come i 24 *Kyrie* a quattro, cinque e otto voci con strumenti, composti tra il 1729 e il 1740 o i 24 *Gloria* e 21 *Credo* o gli 8 *Magnificat*) informate allo stile concertante del suo maestro Calegari; mentre altre musiche a cappella (gli *Introiti* a cinque e otto voci composti tra il 1733 e il '51, gli *Inni* a quattro voci e otto voci, le *Antifone* del Vespri, i Mottetti *Sepulto Domino* e *O vos Omnes*) risentono dello stile più severo di Costanzo Porta e quindi si riallacciano a quella reminiscenza del gusto rinascimentale praticato soprattutto dal veneziano Antonio Lotti: rispetto al quale, tuttavia, Vallotti riesce più ieratico e severo, senza cioè quelle venature di audace cromatismo da quello inserito nel contesto polifonico. Piuttosto che di Bach o Haendel o Vivaldi, bisogna prospettare nel nostro una conoscenza (o un'intesa) di Lotti, o Caldara o Fux, insomma di quanti optarono in pieno Settecento per una *Palestrina renaissance*. Con la differenza, tuttavia, che in questa produzione «a cappella» (quasi tutta tarda) Vallotti dispiegava la facoltà tipicamente italiana di rendere il coro con assoluto equilibrio di piani, vincendo la difficoltà del groviglio spesso a otto parti e quella derivante da armonie più complesse rispetto a quelle del patrimonio di Palestrina, di Willaert o dell'allievo Porta. Proprio nella chiarezza italiana che non sfuggiva al vecchio Verdi, che nel 1896 intento alla composizione dei suoi ultimi quattro *Pezzi Sacri*, aveva chiesto in visione al Tebaldini il *Te Deum* del Vallotti di cui si diceva «ammiratore, anzi riconoscente per alcuni studi fatti su suoi temi in gioventù».

In questo intenso operare, in questo riguadagnar a ritroso antiche cadenze e sapienze, Vallotti interpretava la convinzione diffusa che il comporre per la chiesa comportasse bravura maggiore e certo responsabilità più forti che non lo scrivere musica da teatro o da camera. Ove il cercare il «vero» dell'arte nei più interni «movimenti dell'animo», com'egli scriveva, poteva altresì provare la consapevo-

¹⁵ Questa parte del presente saggio si ricollega al mio scritto su Vallotti in «*Presenze del Barocco sacro padano: Bassani, Perti, Vallotti e Martini*, in *La musica a Milano, in Lombardia ed oltre*, a cura di S. Martinotti, Milano, 1996, pp. 101-104.

lezza di certi suoi limiti artistici, di una natura musicale circoscritta all'abile imitazione d'una scuola (espressione tipica di manierismo, quindi), laddove invece l'imitazione di una tradizione (antica, classica) gli consente ambiti meno ristretti e una prospettiva estetica più plausibile. Sconfitti dal presente, musicisti come Vallotti trovano nel passato un prestigio da custodire e rinnovare: è chiaro che questo atteggiamento retrospettivo risulti già critico e sortisca l'accademia culturale, intesa sia come trattatistica teorica (nel caso di Vallotti) sia come compilazione enciclopedica (nel caso di Martini). E sono, queste, anche risultanze letterarie: che ci chiariscono le esperienze parallele di un Muratori, di un Cesarotti o, prima, di un Castelvetro e di un Redi. Ecco che nel suo trattato *Della scienza teorica e pratica della moderna musica*, avviato solo da vecchio (come ne scriveva al Martini il 9 luglio del 1778), la difesa della musica «moderna» si trasforma in una difesa della scienza passata, ove la parte teorica supera di molto quella pratica. L'origine di questo atteggiamento conservatore scaturisce fin dalla discussione epistolare con Fux del '33, quando confuta anche a Bononcini e Berardi l'esistenza dei soli sei modi musicali, contro i dodici usati da Palestrina e Porta, e si precisa appunto nel suo *Trattato* ove giunge a dire che il canto gregoriano non ammetteva la trasposizione delle cantilene. E padre Martini che insistette, morto Vallotti, per avere in visione l'intera sua opera musicale, non poté ottemperare alla richiesta di completare questo *Trattato*, limitandosi a ordinare i fogli e a compilar l'indice.

In un periodo non certo idoneo alle valutazioni critiche storiche, è almeno certo che il Vallotti fu dei pochi a conoscere e consultare direttamente le opere polifoniche dei grandi antichi: la sua cultura (peraltro precaria perché condizionata da manoscritti d'archivio o da poche copie a stampa) poggiava cioè su fondamenti sicuri agguerriti e garantiva quel rispetto che a Vallotti portarono non gli italiani (Verdi a parte) bensì gli stranieri, come l'abate Vogler per il cui tramite la norma vallottiana della coralità polifonica (le quattro voci «pensate assieme») prosperò nel secolo successivo soprattutto nei paesi tedeschi e non certo in Italia, votata al gusto imperante del tardo melodismo napoletano, che giudicava ogni artificio contrappuntistico (sempre inteso come trascendentale) solo adatto alla seria destinazione sacra, esclusivo ornamento dell'espressione religiosa. D'altra parte, il cumulo delle parti polifoniche, il lavoro sempre più complesso di forme ad imitazione e a canone finivano di instaurare un tipo di musica per così dire irrelata e atemporale sia per il distacco da una realtà viva e attuale sia per il suo esanime carattere di produzione in serie, come immobilizzata in sempre più ristretti e invariati schemi. Il fugato chiesastico del tardo Settecento non ha nulla in comune con le fughe energiche, immediate ed emozionali che si scrivevano poco innanzi con Bach e Haendel: rivelava piuttosto un'ostentata abilità di mestiere che forse voleva occultare una reale povertà espressiva, un'interiore pigrizia crea-

tiva. Per eludere l'estemporaneità di certa sacralità barocca, Vallotti doveva scontare in tante sue opere questo manierismo severo, tanto più vacuo quanto più dotto. Ingrata posizione davvero, che tuttavia egli elude talvolta con pagine più sincere e immediate, come negli *Introiti per la solennità delle Sagre Spine*, per la *Santissima Trinità* e per la *Notte del Santissimo Natale* (1746-1750): qui almeno il canto incluso nel contesto polifonico non si congela nella sequenza di valori ritmici propugnata dal Porta, ma si libera nella naturalezza delle modulazioni, nella chiarezza del canto, nella polifonia che perde il suo schematismo sciogliendosi e ricondensandosi in fluenza suggestiva e trasparente, vittoriosa di ogni accumulo tecnico e dottrinale. Il movimento delle parti appare allora «moto dell'animo» e il recupero spirituale raggiunge il «vero» della musica.

LICIA MARI

***Quale influsso sui musicisti di uno
«stile» della Cappella Palatina
di Santa Barbara in Mantova?
Il caso di Stefano Nascimbeni***

QUALE INFLUSSO SUI MUSICISTI DI UNO «STILE» DELLA CAPPELLA PALATINA DI SANTA BARBARA IN MANTOVA? IL CASO DI STEFANO NASCIMBENI

La domanda che mi sono posta si è rivelata di non facile risposta, e credo qui di poter dare più che altro degli stimoli di riflessione, delle provocazioni. Infatti mi è parso di vedere – accostandomi a Santa Barbara in questi ultimi anni anche attraverso il lavoro d'archivio per il restauro dell'organo Antegnati, che ha generato una mostra illustrativa dello strumento e della chiesa¹ – che fin dall'inizio tradizione e modernità abbiano convissuto nella vita della basilica palatina. Pensiamo alla chiesa in sè, dove niente è fatto a caso: altari, reliquie conservate, feste celebrate, inni e mottetti del repertorio proprio, si collegano in un discorso unitario ed armonico, pieno di riferimenti reciproci²; l'architetto Bertani è informato su ogni dettaglio della costruzione esterna ed interna, anche su particolari come le canne enarmoniche («le dette Can[n]e che saranno qualche mezi tuoni adimandati diesi[s]») che Graziadio Antegnati deve sistemare sull'organo³. Proprio a questo grande organaro del momento (che per la prima volta nella sua produzione applica appunto i «tasti spezzati», secondo le ultime novità) si richiede la costruzione dello strumento, che è collocato in uno dei

¹ **Abbreviazioni:**

Archivio Storico Diocesano di Mantova: ASDMn

Archivio di Santa Barbara: S.B.

Archivio di Stato di Mantova: ASMn

Archivio Gonzaga: A.G.

Archivio Storico Diocesano di Concordia - Pordenone: ASDCP

Archivio Storico Diocesano di Novara: ASDNo

La Mostra «L'Antegnati di S. Barbara - L'organo della basilica palatina dei Gonzaga: riscoperta, recupero, restauro» si è svolta a Mantova, Palazzo Te, 1997, producendo una breve guida, edita a Mantova, da Publi Paolini. Inoltre, durante il suo svolgimento, si è tenuta una giornata di studio sulla tutela degli organi storici, i cui Atti sono usciti nel 1999, sempre per la Publi Paolini. A queste pubblicazioni, rispettivamente alla p. 8 e alla p. 44, rimando per una sintetica ed essenziale bibliografia sugli studi riguardo a Santa Barbara.

² Cfr. S. PATUZZI, *Madrigali in Basilica - Le Sacre Lodi a diversi Santi (1587) di G.G. Gastoldi: un emblema controriformistico*, Firenze, Olschki, 1999.

³ Cfr. lettera di G. B. Bertani al Duca Guglielmo Gonzaga del 19 giugno 1565 (in ASMn, A.G., b. 2573).

diversi spazi elevati della basilica da cui si può fare musica; la cantoria grande, sopra il portale d'ingresso «dove si fa capella», è veramente «grande», con un'ampia scalinata d'accesso e un'acustica per tutta la chiesa straordinaria; l'organo viene situato secondo la prassi post-tridentina; il coro nell'abside, per il canto fermo, è vasto; inoltre, l'altare maggiore è sopraelevato e rivolto verso la gente. Questa descrizione sembra inserire pienamente la chiesa nel suo tempo, collocabile nelle tipologie dell'Italia del Nord, non immune forse da influenze veneziane, ma certo non lontana dai dettami conciliari.

Poi ecco Guglielmo: riesce ad ottenere una liturgia propria (e qui mi sento di concordare con Paolo Fabbri, il quale sostiene che il concilio non impose un conformismo liturgico assoluto⁴, seppure il caso mantovano è sicuramente eccezionale), e soprattutto, vuole imporre uno «stile musicale» per Santa Barbara, chiesa in cui la musica, eseguita a tutte le ore – con l'organista «che suona di e notte»⁵ – è d'importanza vitale. Fa redigere codici di canto fermo, chiede messe *alternatim* a diversi compositori, si fa promotore di un'idea che forse diventa presto un mito: un incastro polifonico ricco e perfetto, un contrappunto che guarda ai fiamminghi e quasi alla spiritualità del gotico. E Guglielmo compone: fuori del comune come mecenate, a mio parere un po' noioso come musicista⁶. Qui credo stia uno dei nodi della committenza: il signore chiede qualcosa, ma spesso gli artisti sono figli del loro tempo, attenti a ciò che cambia, non immobili, con delle convinzioni personali, e soprattutto con un mestiere in mano. Potrei qui brevemente citare Francesco Rovigo (primo organista «ufficiale» della Basilica Palatina, dopo la breve presenza di Gerolamo Cavazzoni), che nella sua musica presenta cura nella polifonia imitativa, ma anche novità nel senso armonico, nel trattamento del canto fermo, delle dissonanze, delle cadenze⁷. Guglielmo è attento a un certo repertorio (lo vediamo dal patrimonio conservato⁸) ma non può controllare tutto. È un po' avaro anche il *Diario* di Santa Barbara⁹, che ci fa

⁴ P. FABBRI, *La normativa istituzionale*, in *La Cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, Atti del Convegno Internazionale di Studi nel IV centenario di fondazione della cappella musicale di S. Biagio di Cento (Cento, 1989) a cura di O. Mischiati e P. Russo, Firenze, Olschki, 1993, pp. 17-38.

⁵ Lettera del Duca Guglielmo del 27 agosto 1578, in ASMn, A.G., b. 2986.

⁶ L'elenco delle composizioni di Guglielmo è rintracciabile in: C. GALLICO, *Guglielmo Gonzaga signore della musica*, in *Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento*, Atti del Convegno di Studi (Mantova, 1974), Milano, Mondadori, 1978, pp. 277-283.

⁷ Riguardo a Rovigo, ritengo interessante il lavoro di M. A. FINK, *The life and Mantuan Masses of Francesco Rovigo (1541/42 - 1597)*, Ph. D. Diss., University of Southern California, 1977.

⁸ Cfr. il Catalogo a cura di G. BARBLAN, *Musiche della Cappella di S. Barbara in Mantova*, Firenze, Olschki, 1972.

⁹ ASDMn, S.B., *Diario dal 1572 al 1602*.

capire che si eseguiva molta musica, ma non dà descrizioni accurate (ad esempio, nel giorno 25 dicembre 1600 si legge che si fece «messa in canto figurato et organo»¹⁰). Però credo che un certo influsso, una certa attenzione per delle caratteristiche stilistiche, siano presenti nel repertorio di Santa Barbara, anche se non è facile farsi un quadro completo. Soprattutto non trovo semplice riportare, dopo la morte di Guglielmo, la vivacità della corte di Vincenzo e la configurazione della vita musicale della cappella palatina: sono sempre forti i dettami di Guglielmo, anche nei primi quindici anni del 1600, oppure il repertorio sacro segue un'evoluzione simile a quella di altri luoghi dell'area padana? Per l'ombra del duca che permane si può ricordare il cosiddetto *codice Sforza 1614-1616*, manoscritto dedicato al vescovo Francesco Gonzaga, con versi in onore di Guglielmo e con quasi tutte composizioni (messe, salmi, inni) precedenti l'epoca di compilazione¹¹.

¹⁰ *Diario*, cit., p. 843.

¹¹ Si fornisce qui una breve descrizione del *Codice Sforza 1614-1616* (conservato presso l'ASDMn), decorato da Francesco Sforza, membro del Capitolo di S. Barbara, con incarichi sempre più importanti, da cappellano fino a primicerio, tra il 1591 e il 1634 (anno della morte).

Manoscritto, cartaceo; cc. III - 152 - III; numerazione antica in cifre romane in rosso nell'angolo inferiore destro; mm. 557x402; scrittura umanistica in inchiostro seppia; notazione mensurale bianca su pentagramma seppia; numero di righe variabile per la presenza di composizioni a 4, 5, 6 voci, con un massimo di 24 righe; legatura antica in piena pelle rossiccia, impressioni a caldo in oro sui piatti in cartone, sui rimbocchi e sul dorso. Iniziali a corpo rosso e a corpo oro, ornate con fregi, elementi vegetali, piccoli volti, satiri. Motivi a carattere caricaturale con elementi vegetali in margine a varie carte; rimandi tra i pentagrammi della stessa parte vocale con motivi floreali o uccelli; cornici in oro e piccoli fregi nelle prime 4 carte.

c. I: « Missae Sex / Adsunt, / Dulci modulamine voces / Has cane, nam gaudet, dum modulare, / Deus. / Aeterni Patris laudes, simul hymnus / amoris / Hic canitur superi, quem cecinisse / iuvat. / Davidis psalmos addas, et cantica muti / Vatis, quis natum nuntiat esse / Deum. ». In fondo alla pagina, incorniciato da un fregio con elementi vegetali e antropomorfi: «Qui canis artis opus Francisci respice Sforzae / Cui nutrix Virtus, Mantua patria est / MDCXVI».

c. I^v - II: stemma di Francesco Gonzaga vescovo di Mantova e tre Epigrammi in suo onore, con firma in calce di Franciscus Ruginellus.

c. II^v: dedica di Francesco Sforza al vescovo Francesco Gonzaga datata «Octavo Kalendas Iulij MDCXVI».

c. III: poesia in lode di Guglielmo Gonzaga con firma in calce di Franciscus Rasius.

c. III^v: poesia in lode di Philippe Rogier con in calce la firma di Franciscus Rasius.

c. IV: [indice]: «Quatuor Vocum / Missa. Beatus Laurentius. Francisci Anerij. fol. V. / Missa. Inclyta Stirps Iesse. Philippi Roger. fol. XXIV. / Quinque Vocum / Missa. Dirige gressus meos. Philippi Roger. fol. XLII. / Missa. Transeunte Domino. Iaches Wert. fol. LXII. / Missa Octavi Toni. / Franc. Rovigij. fol. LXXX. / Sex Vocum / Missa. Ego sum, qui sum. Philippi Roger. fol. CII. / Quatuor Vocum. / Hymnus. Te Deum laudamus. Ser. Gulielmi. fol. CXXVII. / Hymnus. Ad tertiam in festis B.M. Ioannis Contini. fol. CXXXVII. / Psalmi. Ad tertiam. Franc. Rovigij. fol. CXL. / Canticum. Benedictus Dominus Deus Israel. Franc. Soriani. fol. CL. / (incorniciato da un fregio): Mantuae / Per Franciscum Sfortiam / MDCXVI».

Per svolgere appunto delle considerazioni rispetto a questo argomento, vorrei analizzare la figura di Stefano Nascimbeni, soprattutto nella produzione a doppio coro, in particolare delle messe, che appaiono più interessanti dei salmi¹².

Le *Messe a otto voci* di Stefano Nascimbeni, datate 1612¹³, si collocano in un periodo, il primo '600, ricco di fermenti per l'area padana, forse più evidenti e studiati in altri repertori, ma sicuramente presenti anche nell'ambito della policoralità. Attraverso l'analisi di quest'opera si può cogliere il sottile intreccio che lega la solida tradizione del passato con i nuovi apporti che in quegli anni si vanno configurando. La Messa *Sancti Stephani* presenta diversi spunti interessanti ed è forse il più chiaro esempio di uno stile che io definirei «di passaggio». Si apre infatti con un *Kyrie* dal contrappunto molto fitto, costruito «sopra soggetto», che richiama lo stile di Santa Barbara voluto dal duca Guglielmo¹⁴. Ma l'intrecciarsi così serrato delle linee melodiche fa ricordare la definizione che Viadana usa per questo modo di comporre nella sua prefazione ai *Salmi a Quattro cori opera XXVII* (Venezia, G. Vincenti, 1612), ampiamente citata e commentata da K. Fischer¹⁵:

c. CXXXVIII: (in un cartiglio:) «Mantuae / Per Franciscum Sfortiam / MDCXIII».

¹² Si rimanda in chiusura di questo lavoro per le notizie biografiche (che possono contribuire non solo a comprendere la formazione del musicista, ma anche a segnare un percorso tra alcune delle cappelle musicali dell'Italia settentrionale) e una bibliografia delle opere di Stefano Nascimbeni.

¹³ *Di Stefano Nasimbene mantovano Messe a otto voci, con la Partitura per l'organo. Libro I [...]*, Venezia, R. Amadino, 1612. Le messe sono dedicate a Fulvio Gonzaga, consignore con i fratelli del feudo di Vescovato, e le parole a lui indirizzate nella dedica sono un convenzionale atto di omaggio. Il Marchese Fulvio possiede un palazzo a Portolo, piccolo paese sulla sponda destra del Po. A lui e alla «sua Chiesa di Portiolo [...] dove gran numero di Musici [...] convengono il giorno della festa di detta Chiesa», G. G. Gastoldi dedica le *Messe e Mottetti a otto voci*, Venezia, R. Amadino 1607, testimoniando un interesse non occasionale per la musica del Gonzaga. Anche L. da Viadana gli dedica il *Completorium Romanum Octo Vocibus decantandum. Liber Secundum. Opera XVI*, Venezia, G. Vincenti 1606. Una delle tre Messe di Nascimbeni, la *Missa Sancti Stephani*, ha avuto la prima esecuzione moderna nel 1999 nella Basilica di S. Barbara in occasione della presentazione degli *Atti* di cui alla nota 1. Oltre a rendere «viva» la musica di Nascimbeni, questa esecuzione, con la sistemazione dei musicisti nella cantoria dell'organo e nella controcantoria, ha dato un contributo alle considerazioni sull'acustica della chiesa e sulle possibilità di utilizzo degli spazi.

¹⁴ Ormai è notoria la lettera del 1578 (ASMn, A.G., b. 2207) in cui il Duca Guglielmo raccomandava a Palestrina che le messe, che gli erano commissionate per la Cappella mantovana, fossero «fugate continuamente», [...] e fossero composte «sopra soggetto», [...] che tale era «questo stile che si usa in S. Barbara» (Cfr. C. GALLICO, *Lineamenti dell'arte sacra di C. Monteverdi*, s.n.t. estratto da «Rassegna dell'Istruzione Artistica» III (1968), n.3).

¹⁵ Cfr. K. FISCHER, *Nuove tecniche della policoralità lombarda nel primo seicento: il loro influsso sulle opere di compositori di altre aree*, in *La Musica Sacra in Lombardia nella prima metà del '600*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Como, 31 maggio-2 giugno 1985, a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como, A.M.I.S., 1987, pp. 39-60.

«chi vuol comporre osservatamente ne' ripieni, bisogna servirsi di pause, di mezze pause, di sospiri, di punti, di sincopi, il che fa la musica stiracchiata, rustica ed ostinata, cantandosi sempre a rompicollo, e con poca gratia». A una critica così forte del passato (che Fischer fa corrispondere alle opere polichorali di Marc'Antonio Ingegneri peraltro conservate nel repertorio di S. Barbara¹⁶), si accompagna un'articolata spiegazione di un nuovo modo di organizzare i cori, differenziandone le varie funzioni; nel caso di Viadana, egli propone un coro solistico («choro favorito»), un coro formato da più cantanti per sezione («capella», il fondamento di tutta la composizione), due cori di ripieno, quello acuto e quello grave, entrambi facoltativi.

La tradizionale uguaglianza di interesse tra le voci già era venuta meno nelle opere di Giovanni Gabrieli, punto di riferimento, insieme ad Andrea, dello stile compositivo del momento. Proprio nella messa *S. Stephani*, che inizia in modo così tradizionalmente «virtuosistico» nel contrappunto (la cura dell'intreccio serrato è grandissima, e non viene trascurata in altre parti, come *Sanctus* e *Agnus Dei*), troviamo un'indicazione che può sembrare in contrasto con un tale modo di scrittura: la parte del Canto del II coro porta la dicitura *Ad octavam inferius si placet*. Dunque il secondo coro dovrebbe risultare diversificato dal primo, in una posizione si potrebbe forse dire di completamento, potendo esso diventare di sonorità complessiva più grave. Credo che per cercare di capire meglio il problema si debba esaminare un'altra delle caratteristiche importanti della messa: la presenza di parti solistiche, che si inseriscono in mezzo a trattamenti spesso a blocchi accordali del «tutti» dei due cori. L'uso di separati solisti era una prassi che si stava sviluppando agli inizi del '600. D. Arnold¹⁷ ci ricorda Ignazio Donati e Giovanni Croce e la loro raccomandazione di distanziare i solisti per creare effetti più interessanti, e naturalmente, non trascura di citare Giovanni Gabrieli (le *Sacrae Symphoniae* del 1615).

L'analisi degli interventi solistici non si presenta così ovvia come potrebbe sembrare a prima vista. La scelta generale pare quella di affidare le frasi tipicamente solistiche, con fioriture melodiche, alle voci del I coro e invece i duetti solistici, brevi e non molto ornati, a coppie di voci di entrambi i cori: questo potrebbe dare un peso diverso al primo coro. Ma vi sono delle eccezioni: compare un intervento solistico fiorito affidato al Tenore del II coro e uno, a valori larghi, quasi una sorta di grande attesa individuale prima del «Tutti», affidato al Basso del II coro (nel *Credo* alle parole «et expecto»). Inoltre, come ultima variante, abbiamo un dialogo tra i «Soli» di tutti e due i cori, sempre con lo

¹⁶ Cfr. il *Catalogo* citato a n. 8.

¹⁷ Cfr. D. ARNOLD, *The significance of «cori spezzati»*, in «Music and Letters», XL (1959), n.1, pp. 4-14.

stile più semplice dei duetti, nel *Sanctus* (con un uso dei ritardi a scopo espressivo). Per offrire altri elementi utili per un tentativo di valutazione della messa vorrei ricordare che le parti solistiche fiorite sono pienamente inserite nella tradizione veneziana, con le rapide scalette, le note puntate, rigorosamente vincolate ad una notazione che ne stabilisce puntualmente la scansione ritmica (quindi lontano dagli stilemi fiorentini¹⁸) e sono sottoposte ad una linea di basso per l'organo che naturalmente porta le note utili per formare un sostegno armonico, cosa che accade anche nei duetti dove non compare il basso vocale. Da notare che, probabilmente con la coscienza di non avere un puro e semplice «basso seguente» la parte per l'organo, detta in frontespizio *Partitura*, secondo l'uso dell'epoca che prediligeva la «spartitura», cioè il ricalco, da parte dello strumento, delle parti vocali¹⁹, porta l'indicazione, per quanto riguarda la messa *S. Stephani, Organi continuatio*. Questo segnalerebbe, quindi, la presenza, all'interno della messa, di quelle parti di «Solo» di cui parlavo più sopra, che necessitano di accordi improvvisativi da realizzarsi sulla linea del basso data.

Gli elementi fin qui emersi sottolineano la compresenza, in questa messa, di passato e presente, mostrando un'idea compositiva volta comunque alla ricerca di effetti e di varietà. Non abbiamo scelte radicali come quelle di Viadana nei *Salmi a quattro cori* (stampati nello stesso anno 1612, segno, ritengo, di fermenti comuni a due compositori che, anche per vicende biografiche, non dovevano essere certo estranei), ma mi pare che, escludendo una stretta gerarchia d'importanza tra i cori, vi sia piuttosto il tentativo di offrire possibilità di sonorità diverse, ponendo appunto il Canto del II coro all'ottava inferiore, se si vuole. Il disegno complessivo non ne viene intaccato, l'incisività ritmica (così importante nella tradizione veneziana), il dialogo nei «duetti», neppure e resta la libertà di usare il Tenore del II coro o il Basso del II coro come «Soli» se rientra in una comodità di susseguirsi del discorso musicale. Le sezioni solistiche, non molto ampie, cominciano a suggerire quelle parti che per lungo tempo godranno del medesimo trattamento (v. per es. «Laudamus te» nel *Gloria*)²⁰.

¹⁸ Cfr. ID., *The sacred music of Sigismondo d'India*, in *La Musica Sacra in Lombardia*, op.cit., pp. 129-144; ID., *Giovanni Gabrieli and the music of Venetian High Renaissance*, London, Oxford University Press, 1977; H. BROWN, *Embellishing Sixteenth-century music*, London, Oxford University Press, 1977.

¹⁹ Per un interessante contributo sulle problematiche del basso strumentale nella prima metà del 1600 cfr. C. MONTEVERDI, *Messe a 4 voci e Salmi (1650)*, ed. critica a cura di M. Sala, *Opera Omnia*, vol. XVIII, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1995, pp. 33-39.

²⁰ Il medesimo avvertimento per il Canto del II coro compare nei *Salmi a 8 v.* dello stesso Nascimbeni (Venezia, B. Magni, stampa del Gardano, 1616) e, da una prima breve analisi, mi pare presentino caratteristiche simili alle messe. L'affermazione di Praetorius, riportata da FISCHER, op.cit., p. 56, che Nascimbeni non si faceva scrupolo ad utilizzare ottave parallele nelle

Dopo questo tentativo di valutazione dell'indicazione offerta per il Canto del II coro, direi come scelta compositiva, devo però aggiungere che troviamo un esempio significativo della stessa prassi in un'opera di un compositore bresciano dello stesso periodo: si tratta della *Missa Octavi Toni a 6* di Pietro Lappi del 1613²¹. In essa compare l'indicazione per il Canto I *Ad octavam inferius si placet* e si rintracciano duetti o trii ad imitazione, o a procedimenti paralleli per terza, che si alternano al «tutti» omofonico. Lappi è uno dei pochi compositori dell'inizio del '600 che sono presenti nel repertorio di S. Barbara, solo con composizioni a doppio coro e basso per l'organo. Nell'avvertimento delle Messe a 8 e 9 voci del 1608 leggiamo indicazioni sul modo di accompagnare i soli con l'organo senza coprirli²². Questo esempio contribuisce, a mio parere, a collocare Nascimbeni all'interno della produzione coeva di area padana, con tutte quelle novità che, più o meno velocemente, si inserivano nello stile dei compositori. Guardando il repertorio di S. Barbara (testimoniato anche da un *Inventario* del 1611²³), però, si può vedere come le «novità» entrino con una certa parsimonia, ma non manchino del tutto: abbiamo ad esempio mottetti che si possono cantare o suonare con gli strumenti, come quelli di Giovanni Croce a 8 voci del 1594 o di Tiburzio Massaino a 6-12 voci del 1592, *Messe e Motteti a 8 voci con la Partitura per l'organo* di Gian Giacomo Gastoldi (1607), *Salmi di compieta a 8 voci e basso per l'Organo* di Ludovico da Viadana (1606) e poi, forse più interessanti, *Sacrae Dei Laudes a 8, 12, 16 voci e [...] infimae partes pro Organo continuato* di Benedetto Pallavicino (1605) e l'*Apparato Musicale a 8 voci con la partitura dei Bassi* di Amante Franzoni (1613)²⁴.

voci del soprano, del Basso e nelle voci mediane (M. PRAETORIUS, *Syntagma Musicum*, vol. III, Wolfenbüttel, 1619, p. 98), forse si riferisce davvero, come dice Fischer, ai *Concerti Ecclesiastici a 12 v. divisi in tre cori [...]*, Venezia, R. Amadino, 1610, di cui non resta che l'Alto del II coro (e quindi è impossibile verificare), ma non credo che riguardi l'indicazione di porre il Canto del II coro all'ottava inferiore se si vuole.

²¹ La *Missa Octavi Toni a 6* è contenuta in P. LAPPI, *Missarum [...] quaternis, quinis et senis vocibus, ad organi concentum*, Venezia, R. Amadino, 1613. La sua edizione moderna si trova in: *Masses by Gasparo Villani, Alessandro Grandi, Pietro Lappi, Bentivoglio Levà*, a cura di A. Schnoebelen, New York & London, Garland Publishing, 1995.

²² P. LAPPI, *Missarum quae octo, novemque vocibus decantantur [...] Libro 2º*, Venezia, A. Raverio, 1608. L'avvertimento, collocato a p. 44 della Partitura, è riportato in O. MISCHIATI, *Bibliografia delle Opere dei Musicisti Bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740*, Firenze, Olschki, 1992, p. 338.

²³ ASDMn, S.B., b. *Inventari, Pro Inventario [...] Don Francesco Gonzaga*, 1611.

²⁴ G. CROCE, *Motetti a otto voci [...] Comodi per le voci, e per Cantar con ogni Strumento*, Venezia, G. Vincenti, 1594; T. MASSAINO, *Sacri Modulorum Concentus, Qui Senis, 7, 8, 9, 10, ac Duodenis vocibus in duos tresve Choros coalescentes, non minus Instru[m]entorum, quam vocum armonia suaviter concini possunt*, Venezia, A. Gardano, 1592; G. G. GASTOLDI, *Messe et Motetti a otto voci, [...] Con la Partitura per l'Organo. Libro Primo*, Venezia, R. Amadino, 1607; L. DA VIADANA, *Completorium Romanum Octo vocibus decantandum. Liber Secundum [...] Opera XVI*, Venezia, G. Vincenti, 1606; B. PALLAVICINO, *Sacrae Dei Laudes. Octo, et una Duodecim, duae vero sedecim vocibus concinendae, Ac omnium*

Oltre a queste considerazioni legate a S. Barbara, ma anche alla situazione di un più ampio territorio, vorrei soffermarmi, sempre per quanto riguarda la prassi di collocare una delle voci di Canto all'ottava inferiore, su alcuni avvertimenti presenti in opere di quegli anni. Da essi emerge una prassi tra le più ovvie, cioè cercare di scrivere nel modo più comodo per gli esecutori. Molto esplicito in questo senso è Santino Girelli da Brescia che nei suoi *Salmi a otto voci* (1620)²⁵ così avvisa: «[...] non essendovi Soprani, il Soprano della Capella si può cantare in Tenore». Più articolato nelle indicazioni è Giovanni Ghizzolo, nella sua opera *Messa e Salmi a 5 o 9 voci* (1619)²⁶:

«[...] terzo è, che ho voluto ancora, per più comodità delle Capelle, [...] che la quinta parte, quale è un canto, si possi anco cantare in tenore, havendo in ciò riguardo alla penuria de Soprani, & alla copia di Tenori. [...] Ultimo è che niuno deve così in un subito meravigliarsi, se suonando gli paressi di sentire o doi quinte, o doi ottave con il Basso continuo dell'organo, & in particolare nella quinta parte; poiché potendosi ella (come ho già detto) trasportare all'ottava bassa in tenore molte volte avverrà, che dall'acuto discendi in grave sotto il basso, ma ciò io ho fatto per più facilità de Sonatori, come ogn'uno da se stesso potrà giudicare».

Tra l'altro, quest'ultima parte, conferma ulteriormente che eventuali problemi intervallari creati dal trasporto di una voce, non creano affatto alcuna difficoltà.

Le scelte compositive emerse finora testimoniano un evidente distacco dalla tecnica classica dei cori spezzati, e direi che trovano un loro completamento nella seconda messa della raccolta, *Super Solemnis Romanae Missae Responsi* (d'ora in poi abbreviata in *Super Solemnis*). Anche qui il Canto del II coro può essere posto all'ottava inferiore, ma sono del tutto assenti i «Soli». La scrittura è decisamente molto meno contrappuntistica, con un procedere più rapido, con momenti ritmicamente incisivi, complessivamente meno denso, in cui le parti del testo sono spesso distribuite fra i due blocchi corali in un continuo fluire. Anche in

instrumentorum genere accomodat[a]e. Adit[a]e etiam infimae partes pro Organo continuato. Venezia, R. Amadino, 1605; A. FRANZONI, *Apparato Musicale di Messa, Sinfonie, Canzoni, Motetti, & Litanie della Beata Vergine. A otto voci. Con la Partitura de Bassi, & un novo ordine, con che si mostra, come, & con Instrumeti, & senza si possa nell'Organo rappresentare*, Venezia, R. Amadino, 1613.

²⁵ *Salmi brevi di tutto l'anno a 8 v. con doi Dixit, un Magnificat Concertati a l'uso moderno con il Partito per l'Organo, di Santino Girelli da Brescia [...]*, stampa del Gardano, Venezia 1620, appresso B. Magni, p.(2) della parte di Organo.

²⁶ *Messa, Salmi, Lettanie B. V., Falsi Bordini et Gloria Patri Concertati a 5, o 9 v., servendosi del secondo coro a beneplacito, con il Basso per l'Organo di Giovanni Ghizzolo [...]*, Venezia, A. Vincenti, 1619, p. I.

questo caso, però, oltre al lato pratico, mi pare di vedere, nell'indicazione data per il Canto del II coro, solo una possibilità in più di creare rapporti sonori diversi, quasi che Nascimbeni fosse memore di alcune opere di Pallavicino, per esempio di mottetti²⁷ in cui il secondo coro presenta le chiavi di contralto, tenore, tenore, basso, offrendo quindi un diverso spessore sonoro in rapporto con il primo, organizzato secondo lo schema usuale.

Ma vi è un altro elemento particolare, già rintracciabile in Giovanni Gabrieli o in Pallavicino: l'uso di una scrittura che con termine moderno potremmo definire una sequenza in «progressione». Ne troviamo due chiari esempi nel *Gloria* e nel *Sanctus*. Quest'ultimo esempio mostra anche la ormai dissolta vecchia regola di Vicentino della completezza armonica di ciascun coro: la progressione, pensata secondo una consequenzialità «armonica», trova la sua completa definizione cadenzale nell'unione dei due gruppi, che da soli resterebbero con dei cosiddetti «accordi vuoti». A completamento di questa riflessione sulla «verticalità» della composizione, vorrei sottolineare l'ambiguità modale in cui si svolge, il frequente aggiungere e togliere alterazioni, che conferisce instabilità, ma anche interesse ed espressività. Forse anche per questo è risultato più agevole l'uso delle «chiavette», vecchio retaggio ma utile per non appesantire con troppe alterazioni.

Una breve considerazione forse merita un particolare che colloca le prime due messe si potrebbe dire «in equilibrio» tra Mantova e Roma. La *Missa Sancti Stephani* non solo richiama il nome del compositore, ma soprattutto si può collegare al fatto che la festa relativa al Santo gode, nel Cerimoniale di S. Barbara, di un capitolo distinto ed ha uguale importanza liturgica del Natale (*duplex major*), al contrario del *Cerimoniale Episcoporum* (pubblicato nel 1600 da Clemente VIII) che la raggruppa con altre feste. La messa che segue porta invece un titolo che si riferisce esplicitamente alla liturgia romana (*Super Solemnis Romanae Missae Responsis*).

La terza messa *Paradis del Amours*, forse sotto l'influsso della *chanson* (di cui però non ho alcuna traccia) da cui prende il nome, si presenta più morbida nelle linee melodiche, scorrevole e leggera nel suo complesso. Ed è anche la più classica nella struttura: i cori sono equivalenti come scelta di chiavi senza indicazioni di varianti, non compaiono «Soli».

Anche analizzando questa messa si può vedere come il tipo di scrittura sia nel complesso rigoroso e fedele alle regole del «buon comporre», naturalmente con quella maggiore libertà che la composizione policorale concede, di cui però, bisogna ammettere, Nascimbeni non abusa di certo. Ma in questo legame che rimane così stretto con la tradizione, è l'impianto modale che si incrina nelle sue

²⁷ B. PALLAVICINO, *Sacrae Dei Laudes*, a 8, 12 e 16 v., Venezia, R. Amadino, 1605, vedi per es. il mottetto *Canite tuba*.

regole più austere. Già nella messa *Super Solemnis* le alterazioni paiono poste e levate per dare maggiore espressività e in quest'ultima messa *Paradis del Amours* troviamo ancora l'uso di procedimenti «in progressione» e inoltre il *Crucifixus* propone un uso dell'intervallo diminuito e delle dissonanze a scopo chiaramente drammatico.

Concludendo, mi pare quasi che Nascimbeni, nelle Messe, tenti di rinnovare dall'interno una tradizione contrappuntistica che non è mai dimenticata, quasi portasse in sé quei germi che poi ne sanciranno progressivamente la decadenza, ma senza realmente uscire da una solidità di stile che fa comunque delle voci e del coro, il centro e il compimento di tutta l'opera.

Compaiono i solisti, il ritmo acquista momenti di grande importanza, anche la «verticalità» e le dissonanze trovano il loro spazio espressivo, ma tutto all'interno di un sapiente uso dell'intreccio vocale, delle sonorità divise tra i due cori, comunque di pari importanza. Alle caratteristiche «nuove» che già egli aveva colto, altri musicisti avevano aggiunto ulteriori soluzioni compositive, cominciando dagli strumenti: già Amante Franzoni proponeva nelle sue *Messe, Sinfonie, Canzoni, [...] a 8v.* (Venezia, 1613) *un nuovo ordine, con che si mostra, come e con Instrumenti, e senza, si possa all'organo rappresentare.* Anche Giovanni Ghizzolo prevedeva gli strumenti nella sua musica sacra, anche se solo di ripieno, e nell'op. XV (1619) diversificava un coro di solisti ed uno di ripieno²⁸, come già aveva proposto Viadana. E infine sono di quegli anni le esperienze vere e proprie di concertato con strumenti: cito fra i tanti, di Giovan Francesco Capello i *Mottetti e dialoghi a 5.6.7.8.v.[...]; il tutto variamente concertato con voci e istrumenti* (Venezia, 1615), in cui sezioni solistiche, in imitazione o a blocchi accordali si alternano²⁹.

Questo evidentemente non riesce ad interessare Nascimbeni, ma la sua scrittura musicale testimonia comunque un vivo e personale rapporto tra la sua solida formazione e il variegato ambiente culturale in cui lavora, collocando il musicista quale figura, come dicevo all'inizio, di passaggio tra due epoche. Non si può del tutto escludere che la sua formazione (nell'Italia settentrionale e a Roma, come si può vedere dalle notizie biografiche in calce a questo lavoro), unita ad un certo repertorio che probabilmente continuava ad essere molto considerato in S. Barbara, abbiano determinato un'adesione più «moderata» alle novità, che comunque si fanno strada. A testemonianza di ciò troviamo il mottetto *Quam pulchri*

²⁸ Cfr. M. L. BALDASSARRI, *Il IV Libro dell' Concerti di G. Ghizzolo*, Tesi di Diploma, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, Pavia, a. a. 1983-1984.

²⁹ Cfr. J. KURTZMAN, *Giovanni Francesco Capello, an Avant-Gardist of the early Seventeenth Century*, in «Musica Disciplina» XXXI (1977), pp. 155-182.

sunt a 4 voci e b.c. nella raccolta di Lorenzo Calvo del 1620³⁰: le parti solistiche, con fioriture alla veneziana, il basso cifrato lo integrano nella produzione corrente. Del resto, si trova inserito insieme a brani di diversi autori, tra cui Monteverdi, Ghizzolo, Donati, Grandi.

In conclusione, credo che Nascimbeni possa essere annoverato in quel lavoro interno di rinnovamento di un quadro di musicisti che hanno contribuito a coltivare quel substrato culturale che ha prodotto i grandi nomi e i cambiamenti più consistenti.

Più difficile mi sembra dare una risposta conclusiva al ruolo e alle eventuali «imposizioni» di S. Barbara: forse, in questi primi anni del 1600, tradizione e nuovi fermenti convivono e Vincenzo è più interessato al teatro e alla musica presso la corte, che non probabilmente a voler cambiare troppo, almeno in apparenza, il grande mito del padre, la «sua» cappella di S. Barbara³¹.

³⁰ L. CALVO, *Symbolae diversorum Musicorum binis, ternis, quaternis et quinis vocibus*, Venezia, A. Vincenti, 1620.

³¹ Lascio alla riflessione due ulteriori considerazioni. La prima è che il rapporto tra S. Barbara e i dettami controriformistici presenta diverse sfaccettature, e Guglielmo è in bilico tra eccezione e desiderio di porsi come signore «cristianissimo». Da qui forse il permanere di una situazione un po' anomala. La seconda mi è nata da un'osservazione di J. WHENHAM che, nel suo *Monteverdi – Vespers (1610)*, Cambridge University Press, 1997, p. 34, avanza l'ipotesi che, se Gastoldi ha ommesso nella sua raccolta di Salmi a 4 v. per la festa di S. Barbara (ms. sec. XVI, cfr. il *Catalogo* di Barblan, *op.cit.*, ai nn. 156-157) quelli per i II Vespri, questo suggerisce che godevano di una celebrazione speciale, forse con alcune delle composizioni del *Vespro* di Monteverdi. Al di là dell'ipotesi in sé, mi sembra opportuno non dimenticare le confluenze tra corte e basilica, tra una situazione che può sembrare «codificata» e la varietà della vita musicale nella corte Gonzaghesca.

Notizie biografiche

Stefano Nascimbeni è ricordato, sia pure con poche frasi, da Canal e Bertolotti nei loro due studi sulla musica a Mantova della fine del secolo scorso¹ e il suo nome compare nella *Lettera Cronologica* che Eugenio Cagnani² tesoriere generale presso i Gonzaga e poeta, dedica al Duca Francesco nel 1612. La *Lettera* vuole illustrare i più importanti rappresentanti della tradizione culturale e artistica di Mantova, tutti i «belli ingegni» locali e «forestieri», che danno onore alla città. Citazioni di un certo riguardo hanno naturalmente Benedetto Pallavicino, Alessandro Striggio e Claudio Monteverdi; Nascimbeni è ricordato accanto a diversi altri musicisti (tra cui Ludovico Viadana e Antonio Taroni) che hanno contribuito alla raccolta di madrigali curata dal «virtuoso sig. Alfonso Preti gentiluomo mantovano», *L'Amorosa Caccia*³. La figura di Alfonso Preti può essere utile per inquadrare il giovane Nascimbeni (dall'atto di morte ritrovato si può ipotizzarne la nascita circa nel 1561, epoca della quale, nell'Archivio Storico Diocesano di Mantova, non si conservano i registri dei battesimi) nella vita culturale della città: come ricorda il Grove⁴ attorno a lui si riuniva un circolo di madrigalisti, le cui opere, appunto, sono state pubblicate ne *L'Amorosa Caccia*; un musicista come Pallavicino doveva sicuramente considerarlo di un certo riguardo se ne include un madrigale (*Tra mille fior*) nel suo quarto libro di madrigali a 5 voci (Venezia, A. Gardano, 1588).

Un'altra testimonianza di questa realtà e della cittadinanza mantovana di Nascimbeni è data da un documento del 1605 in cui il nostro viene chiamato come teste nella quietanza finale tra gli organari Vitani e il Primicerio di S. Andrea per la costruzione del nuovo organo (Mantova, 1 ottobre 1605)⁵ e così lo si nomina: «[...] M.R.do D.no Steffano f.q.M.ci D.Francisci Nascimbene cive Mant. contratae leopardi [...]». Queste poche parole ci mostrano l'avvenuta ordinazione sacerdotale del musicista e anche la sua provenienza dalla città, specificando il quartiere, che è

¹ P. CANAL, *Della Musica a Mantova*, Bologna, Forni, 1977 (rist. an. dell'ed. di Mantova, 1881), p. 85; A. BERTOLOTTI, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal sec. XV al XVIII*, Bologna, Forni, 1969 (rist. an. dell'ed. di Milano, 1890), pp. 92-93.

² *Raccolta di alcune rime di scrittori mantovani fatta per Eugenio Cagnani. Con una lettera Cronologica & altre prose & rime dello stesso*, Mantova, A. e L. Osanna, 1612. Nato a Mantova nel 1577, Cagnani vi morì nel 1614 e fu sepolto per sua volontà nel Santuario della B. Vergine Maria delle Grazie nei pressi della città. Per una documentazione su Cagnani Cfr. E. FACCIOLI, *Mantova: Le Lettere*, vol. II, Mantova, Ist. C. D'Arco, (Verona, Tip. Valdonega) 1958-1963, pp. 451-460. Alle pp. 615-623 dello stesso volume è riportata anche la *Lettera Cronologica*.

³ *L'Amorosa Caccia de' diversi eccellentissimi musici mantovani nativi a cinque voci: novamente composta et data in luce*, Venezia, A. Gardano, 1588.

⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980, *ad vocem* (S. Ledbetter).

⁵ ASMn, Archivio notarile, notaio G.B. Bignami, b. 2157; riportato sulla rivista «L'Organo» XXIII (1985), pp. 214-216.

identificabile in una parte dell'odierno centro storico, situata all'incirca tra la Basilica di Sant'Andrea e piazza Sordello⁶.

Come si è potuto notare, gli anni fino all'assunzione presso la Basilica Palatina di S. Barbara (1609) offrono solo degli sporadici indizi sull'attività di Nascimbeni, come ad esempio l'atto redatto dal Capitolo del Duomo di Vercelli il 29 luglio 1594, riguardante la nomina di uno dei cosiddetti «chiantri» (termine locale per designare i 6 *pueri cantores* del Duomo, dipendenti dal Capitolo, provvisti di una propria rendita e benefici; i «chiantri» sono ricercati e stimati tanto che i nobili ambiscono che i figli possano essere ammessi tra loro; l'istituzione, fondata nel 1494, è sopravvissuta fino agli anni '20 del XX secolo): Nascimbeni, quale maestro di Cappella della Cattedrale, è chiamato a giudicare vari candidati e proporre la sua scelta⁷. Purtroppo è l'unica testimonianza finora ritrovata di questa singolare presenza, poiché spesso gli atti e anche i registri di pagamento riportano solo la definizione generica dell'incarico e quindi il nome del maestro non compare.

Si può vedere dunque, anche se attraverso ben poche notizie, che si tratta di un momento importante, come credo che sia quello costituito da una successiva permanenza a Roma: per due mesi (febbraio e marzo) del 1598 Nascimbeni risulta pagato dall'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini⁸. Poco dopo, lo troviamo presso il Duomo di Mantova, secondo quanto si può ricavare dagli studi di P. M. Tagmann⁹. Per alcuni mesi del 1600 Nascimbeni è maestro di Cappella nella Cattedrale, affiancato e forse anche sostituito (come ipotizza Tagmann) da don Giuseppe Clerici nell'insegnare ai chierici a cantare canto fermo. Da notare che l'incarico in Duomo viene affidato a Nascimbeni per la raccomandazione di un illustre membro della famiglia Gonzaga: il Vescovo Fra' Francesco¹⁰. Il prelato è una delle figure di rilievo nella realtà

⁶ Una spiegazione delle contrade ci è fornita da F. Tonelli, *Ricerche Storiche di Mantova* [...], Mantova, nella stamperia dell'erede di A. Pazzoni, 1797, pp. 262-270. La troviamo anche in F. AMADEI, *Cronaca Universale della città di Mantova*, a cura di G. Amadei, E. Marani, G. Praticò, Mantova, C.I.T.E.M., 1954-1957, pp. 652-660.

⁷ Vercelli, Archivio del Duomo (Biblioteca Capitolare), Reg. 35, 1594-95, Atti Capitolari; cc. 60v.b-61: «[...] et facta experientia multorum a R.D. Stephano Nascimbene mantuano magistro Capellae per dictae Cathedralis, et eiusdem audita relatione, omnes unanimes et concordēs, [...] elegerunt [...] Hieronimum fg. Martini de Clavasio [Chivasso] aetatis annorum octo». Ho potuto raccogliere le notizie relative al Duomo di Vercelli grazie al responsabile della Biblioteca Capitolare.

⁸ Cfr. N. O'REGAN, *Palestrina and the Oratory of Santissima Trinità dei Pellegrini*, in *Atti del II Convegno Internazionale di Studi Palestriniani*, Palestrina, Fondazione G. P. da Palestrina, 1991, pp. 109-120.

⁹ P. M. TAGMANN, *Archivalische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua (1500-1627)*, Bern-Stuttgart, P. Haupt (s.n.t.), s.d. (ma: copyright 1967), *Publications de la Société Suisse de Musicologie*, Serie II, vol. XIV, pp. 24, 28, 30, 66, 85.

¹⁰ ASDMn, Archivio della Cattedrale, *Liber Massariae* 1600, c.1 (*Terminationes Capituli*, riportato in TAGMANN, *op.cit.*, p. 85): «Addi 23 marzo 1600 congregato il molto rev. capitolo nel loco solito [...] per la mansionaria furono proposti duoi uno dei quali fu Cesare chierico di nostra chiesa raccomandato da Madonna Ser.sima duchessa di Ferrara già altre volte raccomandato da

cittadina del tempo: vissuto tra il 1564 e il 1620, si occupa non solo di attuare le norme del Concilio di Trento, ma anche di terminare la ricostruzione della Cattedrale: si conquista un grande prestigio, rispetto ed onore, tanto da morire in fama di santità¹¹.

È probabile che la raccomandazione di Nascimbeni abbia avuto un certo peso, se si guardano gli sviluppi favorevoli della sua carriera.

Una questione che non ha trovato alcuna conferma in documenti al momento rintracciati, è che Nascimbeni risulta proveniente, secondo quanto scritto nell'atto sopra citato, da un incarico precedente a Parma. Infatti, nè i vecchi studi di N. Pelicelli, nè quelli più recenti di C. Gallico sulla vita musicale a Parma¹², danno notizia di ciò.

Ritornando all'ambiente mantovano, non bisogna dimenticare, come ricorda non solo Tagmann, ma anche Fenlon¹³, che Duomo e Cappella Palatina collaboravano spesso e si scambiavano i musicisti: Fenlon, ad esempio, cita una lettera inviata da un'istituzione all'altra, in cui si stabilisce che l'organista della Cattedrale passi presso il duca e viceversa faccia quello di S. Barbara¹⁴. Quindi, anche se per alcuni anni non si hanno notizie, può non destare stupore ritrovare Nascimbeni tra i maestri di S. Barbara, anche se egli viene assunto in un momento molto particolare. Infatti, alla morte di Gastoldi, avvenuta il 4 gennaio 1609¹⁵, il posto era ambito da un insoddisfatto Monteverdi¹⁶, ma viene occupato per tre mesi da Antonio Taroni, come testimonia il pagamento a suo favore del 25 aprile 1609¹⁷. Ma è una soluzione provvisoria,

S.A. [...] et l'altro maestro Stefano Nascimbeni raccomandato da Mons. Ill.mo et Rev.mo Fra Francesco Gonzaga nostro Vescovo-Sacerdote mantovano che serviva per maestro di cappella a Parma quale haveria anche potuto servir nella nostra chiesa et insegnar ai nostri cherici, et dopo molti discussi da nostri canonici fatti e considerato molto bene quello oportuno più utile alla nostra chiesa fu concluso di compiacere Mons. Ill.mo et Rev.mo nostro Vescovo di appresentare detto maestro Stefano Nascimbeni [...]». L'unico pagamento rintracciato, citato anche da Tagmann, si trova a c. 123v del medesimo *Liber*.

¹¹ La fama del Vescovo Francesco è testimoniata dalle biografie stese pochi anni dopo la sua morte da I. DONESMONDI (Venezia, 1625) e C. SACCO (Mantova, 1624); per un testo moderno cfr. R. BRUNELLI, *L'onore e la gloria. Vita del Venerabile Francesco Gonzaga*, Roma, AVE, 1993.

¹² N. PELICELLI, *Musicisti a Parma nel sec. XVII*, in «Note d'Archivio per la Storia Musicale» IX (1932), pp. 41-52; pp. 112-129; pp. 217-246; X (1933), pp. 32-43; pp. 116-126; pp. 233-248; pp. 314-325; XI (1934), pp. 29-57; C. GALLICO, *Le Capitali della Musica – Parma*, Parma – Busseto, Cassa di Risparmio di Parma – Monte di Busseto [Cinisello Balsamo, Pizzi], 1985.

¹³ I. FENLON, *Music and Patronage in Sixteenth Century Mantua*, I, Cambridge, Cambridge University Press, 1980-82, pp. 24-26 (trad. it. di A. Morelli e S. Gaddini Morelli: *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 36-37).

¹⁴ ASMn, A.G., b. 2598, lettera da A. Zibramonte a un funzionario ducale, 27 novembre 1576.

¹⁵ ASMn, A.G., Registro Necrologico n. 26 *Morti dal 1608 al 1609*, c. 117.

¹⁶ Cfr. P. FABBRI, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, pp. 149-150, lettere di Baldassarre Monteverdi del 9 novembre 1608 e di Claudio Monteverdi del 2 dicembre 1608. Per la lettera di Claudio Monteverdi v. anche a cura di É. LAX, *Claudio Monteverdi, Lettere*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 20-24 (lettera 6).

¹⁷ ASDMn, S.B., b. 38a, c. n.n.

poiché a metà aprile 1609 viene assunto Nascimbeni quale maestro di Cappella, come dimostra il documento delle «Distribuzioni Delli Molto Reverendi Signori di Santa Barbara» del mese di aprile del 1609¹⁸. Don Taroni ricompare nel luglio 1610 come maestro dei chierici per il canto fermo, incarico prima di questa data ricoperto da Cristoforo Pellini; poi, subentra per breve tempo (dall'agosto al settembre 1612) a Nascimbeni, quando questi lascia l'incarico, sempre con lo scopo di coprire un vuoto temporaneo prima dell'arrivo di un personaggio importante, in questo caso Amante Franzoni¹⁹.

Dunque, tornando al nostro, possiamo ricavare dalle liste dei pagamenti²⁰ che egli rimane come maestro di Cappella presso S. Barbara fino ai primi dieci giorni di luglio del 1612; riceve una gratifica sul pagamento nel maggio 1612 quando lo si registra quale organista come Ottavio Bargnani (forse a causa di qualche celebrazione particolare). In qualità di maestro di Cappella, Nascimbeni riceve dei pagamenti per l'affitto di casa²¹ le cui attestazioni sono stilate due volte all'anno; inoltre il Capitolo gli concede alcuni e consistenti prestiti, dilazionati poi in rate, con la garanzia del fratello Angelo²².

La partenza da S. Barbara di Nascimbeni è confermata anche dall'atto con cui gli viene concessa la licenza di andarsene, datato 27 luglio 1612²³.

Dopo gli anni di S. Barbara si riapre un vuoto nella ricostruzione delle vicende di Nascimbeni, anche se non lunghissimo: le sue tracce si ritrovano nel 1614 nella Diocesi di Concordia, la cui sede episcopale era passata, con bolla papale del 1586, alla chiesa di S. Andrea in Portogruaro. Il Capitolo Concordiese affonda le sue radici al secolo XI²⁴, ma, fino al secolo XVI non si può effettuare un discorso compiuto sulla pratica corale che vi si esplicava²⁵.

¹⁸ ASDMn, S.B., b.1a (pagamenti 1572-1612), c. 605v.

¹⁹ ASDMn, *id.*, c. 657 (luglio 1610); c. 774v (agosto 1612) e c. 781 (settembre 1612); c. 791v (ottobre 1612).

²⁰ ASDMn, S.B., *id.*:

1609: cc. 605v, 606v, 609v, 612v, 613v, 617v, 624v, 626v, 631v;

1610: cc. 637v, 641v, 642v, 651v, 654v, 657v, 662v, 665v, 670v, 674v, 676v, 678;

1611: cc. 683v, 692v, 694v, 703v, 705v, 711, 713v, 715v, 723v, 732v, 737v, 741v;

1612: cc. 746v, (manca pagamento febbraio), 755v, 764v, 765v, 771v.

²¹ ASDMn, S.B., b. 84 (amministrazione 1572-1637): 17 aprile, 17 ottobre 1609; 10 aprile, 18 ottobre 1610, cc. n.n.; b. 38a: 18 aprile, 30 novembre 1611; 12 maggio 1612, cc. n.n.

²² ASDMn, S.B., b. 21 (prestanze anni 1594-1623), Concessioni: 25 aprile 1609; 1 luglio 1610; 20 luglio 1611, cc. n.n.; Riscossione delle rate-Debitori alla cassa delle prestanze: giugno 1609; marzo, maggio, settembre, dicembre 1611; marzo, giugno 1612, cc. n.n. I prestiti sono confermati nel *Libro delle prestanze delli Reverendi di S. Barbara – Libro 2°*, alle cc. 31v-32 (1609); cc. 43v-44 (1610); cc. 456v-457 (1611).

²³ ASDMn, S.B., b. 2a (Atti Abbaziali secc. XVII-XVIII), fasc. *Discessit*, c. n.n.

²⁴ Cfr. E. DEGANI, *La diocesi di Concordia*, Udine, 1924, 2 (rist. anast., Brescia, Paideia, 1977).

²⁵ Cfr. G. VALE, *Memorie musicali della cattedrale di Concordia (secc. XVI-XVII)*, in «Note d'Archivio per la storia musicale» X (1933), pp. 127-135; e anche F. METZ, *La musica nella cattedrale di S. Stefano in Concordia*, estratto da *La Chiesa Concordiese, 389-1989*, II, La Diocesi di Concordia-Pordenone, Pordenone, Grafiche Ed. Artistiche Pordenonesi, 1990.

Quando avviene il passaggio nella sede ritenuta più salubre di Portogruaro, viene stipulato un accordo tra il Capitolo e il Consiglio della Comunità cittadina nel quale si stabilisce che il Capitolo deve eleggere e pagare il maestro di Cappella, mentre il Consiglio della Comunità cittadina provvede all'organista²⁶. Una conferma di ciò è data dalle Note di Spesa del Capitolo, in cui si sottolineano i pagamenti all'organista da parte della «Magnifica Comunità»²⁷. La trama di rapporti che si viene a creare tra Vescovo, Capitolo e Comunità crea una situazione piuttosto travagliata, che porta i maestri di Cappella ad avvicinarsi senza stabilità, anche con spiacevoli contrasti, come accade per esempio a Viadana (anche qui precede Nascimbeni, come in Duomo a Mantova). Il musicista mantovano presta regolare servizio dal novembre 1608 all'aprile 1609 e viene probabilmente sospeso fino al 1610 (fino a quell'anno egli si fregia del titolo di maestro di Cappella della Cattedrale di Concordia nelle sue opere a stampa e solo nel luglio inizia l'incarico nel Duomo di Fano) nella speranza di un accordo, poi non raggiunto, tra Capitolo e Vescovo²⁸. Dopo Viadana continua la situazione di provvisorietà ed interviene anche la Comunità cittadina a protestare, come sottolinea il verbale della seduta del Capitolo del 10 aprile 1614: «[...] si possi più facilmente ritrovar persona atta a servire et esercitarsi in questo officio e tanto più essendo stata fatta istanza a questo molto rev. Capitolo sopra di ciò dalli signori intervenienti per la Magnifica Comunità di questa terra [di Portogruaro]»²⁹. Così si sceglie Nascimbeni per le sue qualità, come si può rilevare dall'atto di elezione del 26 maggio 1614³⁰: «proposito fuit persona admodum R. d. Stephani Nascimbene Mantuani, de cuius excellentia in arte canendi, in choroque musicaliter inserviendi experientia satis compertum est.[...] et electus fuit.» Il salario è di 100 ducati all'anno, in rate trimestrali, come già per Viadana; i doveri riguardano naturalmente l'insegnamento del canto fermo e figurato, la partecipazione alle funzioni solenni, la regolamentazione delle vacanze³¹. Il servizio di Nascimbeni, però, risulta non solo discontinuo, ma ben presto si esaurisce: infatti con il documento del 4 giugno 1614 il Capitolo rileva come, non risiedendo il musicista in città «patisse gravemente il nostro coro»³². E il 16 dicembre 1615 il Capitolo riscontra «questa nostra chiesa senza il maestro di Cappella formale» e incarica due Monsignori di «procurare con ogni diligenza» un nuovo musicista³³. Questa mancanza è confermata dal verbale della seduta capitolare del 22 aprile 1616: «Dove essendo che il Rev. d. Giulio

²⁶ Cfr. G. VALE, *op.cit.*, p. 130; F. METZ, *op.cit.*, p. 236 e n.; E. DEGANI, *op.cit.*, pp. 773-785 (Capitoli della traslazione della sede episcopale et del Capitolo di Concordia a Portogruaro l'anno del Signore MDLXXXVI).

²⁷ ASDCP, Archivio della Cattedrale, Amministrazione, Parte IX- Cart.n. 8-Fasc. 30 (Note di spesa 1586-1773).

²⁸ Cfr. F. METZ, *op.cit.*, pp. 257-260.

²⁹ ASDCP, Archivio della Cattedrale, *Acta Capituli Concordiesis*, (d'ora in poi *Acta*) fasc. 1606-1616, c. 131v.

³⁰ ASDCP, *Acta*, fasc. 1606-1616, c. 134r.

³¹ Cfr. F. METZ, *op.cit.*, p. 262.

³² ASDCP, *Acta*, fasc. 1606-1616, c. 135r.

³³ ASDCP, *Acta*, fasc. 1606-1616, c. 149v.

Varisco scolastico per lo spazio di un anno continuo, et anco più habbi servito con molto amore nell'ufficio di regger la musica del coro in occasione di mancamento di maestro di Capella, et essendo sempre stato solito questo molto Reverendo Capitulo di riconoscer le fatiche di chi lo serve», si propone una gratifica per tale impegno³⁴. Peraltro, le attestazioni dei pagamenti per il maestro di Cappella sono chiare solo per il 1614, in cui ci sono anche le ricevute di maggio, agosto, settembre firmate da Nascimbeni stesso³⁵. Per il 1615 e il 1616 il registro è confuso nelle specificazioni dei pagamenti e non viene citato il nome del maestro di Cappella.

Dunque di nuovo le tracce di Nascimbeni si perdono e l'ultima sua notizia sembra essere nel 1619, anno di una lettera di Ottavio Bargnani al duca di Mantova in cui il nostro viene citato: «Serenissimo Signore, è comparso questa mattina da me un soggetto mandato da Don Stefano Nascimbeni per servizio di V.S. qual canta di basso et ha molte altre qualità[...]»³⁶. Queste poche righe ci mostrano il permanere di rapporti di una certa fiducia con Mantova da parte di Nascimbeni, che nell'ultima parte della sua vita, come ho potuto appurare da una serie discreta di documenti, ha raggiunto un'altra sede dignitosa nell'area padana: il Duomo di Novara. Una segnalazione di ciò si trova all'interno del volume di Vito Fedeli sulle Cappelle Musicali di Novara³⁷. Sono poche parole, in cui viene ricordato quale maestro di Cappella in S. Barbara a Mantova e si menzionano alcune delle sue opere, ma si fa iniziare il suo servizio nel 1618, errore che si trova anche in una tavola compilata alla fine dell'Ottocento, conservata nell'Archivio Storico Diocesano di Novara, che elenca tutti i maestri di Cappella della Cattedrale a partire dall'anno di fondazione³⁸.

Con l'aiuto di vari registri conservati nell'Archivio Diocesano di Novara, è stato possibile ricostruire abbastanza compiutamente gli anni che Nascimbeni ha trascorso nella città piemontese. Il musicista mantovano arriva a Novara nel novembre 1616, come risulta dai libri di Tesoreria della fabbrica del Duomo: «Obblighi della fabrica/ Il M. Giov. Stephano Nascimbene Mastro di Capella deve havere per suo salario lire ottocento l'anno con obbligo di attendere al suo officio di Mastro di Capella in tutte le feste, et le Salve de Sabbati, et in tutte le occorrenze, et con obbligo d'insegnar a cantar di Musica alli cinque figliuoli vestiti di rosso et ad altri duoi figliuoli soprannumerarij d'esser eletti dal Capitolo, deve havere suo per l'anno principato Adi primo novembre 1616 et che finerà Adi primo novembre 1617 [...] e più deve havere per l'anno che finerà Adi primo novembre 1618 [...] e piu deve havere per il salario di M. Jeronimo suo contra Alto [...]»³⁹. I pagamenti sono confermati nella pagina successiva⁴⁰. Questo documento

³⁴ ASDCP, *Acta*, fasc. 1606-1616, c. 151v.

³⁵ ASDCP, Sacrestia Entrate\Uscite, 1607-29, Cart. III\9.

³⁶ ASMn, A.G., b. 2746, lettera dell'1 ottobre 1619.

³⁷ Cfr. V. FEDELI, *Le Cappelle Musicali di Novara, in Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana*, serie I, vol. III, Milano, Ricordi, 1933, p. 58.

³⁸ «Allara Joachim in ordinem redigit L.G. scripsit Anno Domini 1885: Elenco dei m. compositori addetti alla Musicale Cappella della Chiesa Cattedrale di Novara dall'epoca in cui venne istituita-anno 1564.»

³⁹ ASDNo, Tesoreria del Duomo, vol. 82, anni 1615-17, p. 143v.

mostra i compiti affidati al maestro di Cappella e la particolarità dei *pueri cantores*, che, per il loro abito, erano detti anche «rossini». La presenza dei fanciulli è testimoniata fin dalla fondazione della Cappella Musicale, nata, come ricorda Fedeli⁴¹, grazie ad un lascito ed affidata a don Michele Varotti di Novara, quale primo maestro, nel 1564. Secondo L. Cassani, i *pueri* vestivano di rosso poiché dovevano affiancarsi ai Canonici per cantare con loro. Ed i Canonici, a quel tempo, cioè verso il 1500, vestivano di rosso. Lo possiamo vedere da dipinti presenti in Duomo a Novara e anche nelle chiese milanesi⁴².

Un'altra notizia singolare è data dall'assunzione e dal pagamento, insieme con Nascimbeni, di un contralto, che mi pare di poter identificare con quello stesso Hieronimo Cerione che, arrivato in S. Barbara a Mantova nel novembre 1609, la lascia, come lo stesso suo maestro, nel luglio 1612: non è sicuramente usuale un contratto di questo tipo, si può forse ipotizzare che l'interesse per avere il musicista concedesse un occhio di riguardo anche per il cantore⁴³.

Nascimbeni risulta pagato, come maestro di Cappella, fino all'ottobre 1620, mentre il suo contralto fino al luglio 1621⁴⁴. I libri della Tesoreria riportano anche i pagamenti per le messe quotidiane che Nascimbeni celebra «per la fabrica del Duomo»⁴⁵; inoltre si conservano i registri con le firme delle messe celebrate per gli anni 1617-1618-1619⁴⁶, manca quello del 1620, nel 1621 il nome di Nascimbeni non compare più.

⁴⁰ ASDNo, Tesoreria del Duomo, vol. 82, anni 1615-17, p. 144.

⁴¹ Cfr. V. FEDELI, *op.cit.*, p. 56.

⁴² Cfr. L. CASSANI, *Notizie sul Duomo di Novara*, in «Bollettino Storico della Provincia di Novara», vol. L (1952), pp. 59-60.

⁴³ A puro titolo di curiosità segnalo che non ho potuto accertare se Cerione ha seguito Nascimbeni anche a Portogruaro, perchè i registri dei pagamenti sono generici, non specificano i nomi dei cantori. Però posso aggiungere che Cerione è un luogo del Vercellese, e non è quindi improbabile che Nascimbeni l'abbia conosciuto o ricercato tra i «chiantri» del Duomo del capoluogo, dove era stato maestro di Cappella (cfr. n. 7).

⁴⁴ ASDNo, Tesoreria del Duomo :

vol. 82, anni 1615-17: p. 143v. (obblighi dal 1616 al 1618); p. 144 (pagamenti dal 10 dicembre 1616 al 10 luglio 1618);

vol. 83, anni 1618-1619: p. 87v. (obblighi per la seconda metà del 1618 e per il 1619); p. 88 (pagamenti fino al giugno 1620);

vol. 84, anni 1620-21: p. 132v (obblighi dal luglio 1620 all'ottobre 1620 per Nascimbeni, al giugno 1621 per Cerione); p. 133 (pagamenti come detto negli obblighi); p. 185-86 (lista delle spese fatte dal Tesoriere con i rimandi alle pagine relative dei pagamenti).

⁴⁵ ASDNo, Tesoreria del Duomo:

vol. 83, anni 1618-19: p. 75v. (obbligo); p. 76 (pagamenti dal 28 maggio 1619 al 28 maggio 1620);

vol. 84, anni 1620-21: p. 125v (obblighi fino al luglio 1620); p. 126 (pagamenti relativi); p. 185 (lista delle spese con relativi rimandi).

⁴⁶ ASDNo, Registri delle Messe celebrate in Cattedrale:

vol. del 1617, p. 54: Altare di S. Giuseppe, ottava messa;

vol. del 1618, p. 65: Altare di S. Stefano;

vol. del 1619, p. 20: Altare di S. Hieronimo e S. Sebastiano, terza messa.

La presenza di Nascimbeni a Novara risulta ravvivata anche da una serie di avvenimenti: viaggi per ricercare cantori⁴⁷, denari ricevuti come straordinari o per lascito⁴⁸. Gli spostamenti di Nascimbeni mi pare siano segno di un certo impegno da parte della città, che non gode in questo periodo di una situazione particolarmente felice: vicina a Milano, si trova coinvolta nella guerra tra Spagna e Francia, e proprio la vicinanza con gli Spagnoli le porta diversi danni. Pur senza riuscire ad emergere come altri centri importanti della Pianura Padana, non trascura l'attività musicale, in particolare il Duomo possiede due organi, impiega musicisti forestieri per le cerimonie importanti ed ha rapporti con maestri di Cappella provenienti da Mantova (come Nicola Palma, Giovanni Brunetti e, appunto, Nascimbeni) o da Casalmaggiore e Ferrara (come Ignazio Donati) o da Brescia (come Giovanni Ghizzolo).

Il documento che ci permette di chiudere la vicenda umana di Nascimbeni è l'atto di morte⁴⁹, che attesta il rispetto di cui godeva il musicista (lo si definisce «musicus moderator eximius») e arricchisce gli ultimi suoi giorni di ulteriori particolari.

Il primo dato che emerge riguarda il suo ultimo incarico: viene posto al servizio della Collegiata di S. Gaudenzio a Novara, ma purtroppo al momento dai libri di Tesoreria della chiesa non risulta nulla che lo possa documentare. Fin dagli studi del Fedeli emerge che le due chiese principali della città, pur essendo in contrasto, poiché una era la Cattedrale in senso ecclesiastico e l'altra invece (dedicata a S. Gaudenzio, patrono della città) era considerata Basilica

⁴⁷ ASDNo, Tesoreria del Duomo:

vol. 83, p. 99v.: «Adi 28 luglio [1619] al m.ro di Capella perchè andava a Pavia a cercar cantori-L.23.»; p. 101: «Adi 25 [febbraio 1620] per l'andata a Milano, et Pavia con l'organista a cercar cantori, et per il viaggio del tenore che li verrà a far provare-L.51-S.10.»; p. 101v.: «Adi [17 maggio 1620] al sig. Stefano m.ro di Capella quando andò a Casale a cercar un cantore per il cavallo, et spese-L.6-S.10.»

⁴⁸ ASDNo, Tesoreria del Duomo:

vol. 82, (Denari straordinari spesi per la fabrica), p. 174v.: «e più adi 16 agosto [1618] scontrati d'ordine del Capitolo et consegnati al S.Stephano Nascimbene maestro di Capella per pagar li Musicisti forestieri per la festa dell'Assumptione della Madonna come per sua confessione-L.83.»; vol. 83, (Denari straordinari spesi per la fabrica), p. 99: «Adi [10 maggio 1619] al sig. Stefano Nasimbeni donati d'ordine dalli signori Canonici come appare in detto suo memoriale appresso il sig. Mongino.»[denaro lasciato in eredità alla fabbrica del Duomo dalla madre del canonico Ambrosio Caccia (cfr. p. 124v.)]; pp. 122v./123: « Elemenosa fatta dalli huomini et donne di Novara nell'esposizione del SS. Sacramento il giorno delle Palme nella Chiesa Cattedrale di medesima città l'anno 1620 adi 12 aprile, in tutto ascende alla somma di L.60-S.10. Spesi per l'apparato della contr.partita [...] Al M.ro di capella et uno suo contralto, et fedele soprano-L.33».

⁴⁹ ASDNo, *Liber Defunctorum Parochiae Sanctae Mariae Maioris Novariae* (Duomo), 1600-1643, p. 86v.: «1621 Die Martis vigesima tertia Novembris Rev.Presb. D. Stephanus Nascimbenus Musicus moderator eximius in Collegiata S.ti Gaudentii, aetatis annis sextaginta vel circa, in communione Sanctae Matris Ecclesiae, animam Deo reddidit in ade Petri Francisci Varoti, sita in nostra Parochia, prope locum, ubi milites hispani excubias habere solent, confessus est sacerdoti approbato, et sacri dei unctione fuit roboratus per me Praesbiterum Bartolomeum Fassinam alterum ex curatis ecclesiae Cathedralis».

«civica» e sostenuta economicamente dal Comune, non esitavano a scambiarsi musicisti. Ad esempio ciò avveniva per le cosiddette Quarant'ore, per i funerali o le cerimonie importanti, anche con richiesta di brani appositamente composti. Dunque è possibile che richieste in tal senso, cioè occasionali, siano state rivolte anche a Nascimbeni, ormai anziano e probabilmente libero da impegni in Cattedrale.

Un altro elemento interessante che emerge dall'atto di morte riguarda il luogo in cui si trovava Nascimbeni: la casa di un membro della famiglia Varotti, casato importante a Novara che già aveva dato alla Cattedrale il suo primo maestro di Cappella, Michele, scomparso nel 1599. Credo che questa sia un'ulteriore testimonianza della considerazione di cui godeva il musicista mantovano all'interno della città, cui si aggiunge l'accettazione fino all'ultimo anche del suo contratto: se il 23 novembre 1621 si registra la morte di Nascimbeni, pochi giorni dopo, il 27, si ha quella di «Hieronimus cantor», sempre nella stessa casa e sempre proveniente da S. Gaudenzio.

Opere pervenuteci

- 1 – *Messe a otto voci con la Partitura per l'Organo. Libro primo* [...], Venezia, R. Amadino, 1612;
- 2 – *Psalmi ad vespas in totius anni solemnitatibus, octonis vocibus* [...] *Liber primus cum Basso pro Organo* [...], Venezia, B. Magni, stampa del Gardano, 1616;
- 3 – *Concerti Ecclesiastici a dodici voci divisi in tre cori* [...] [con] *il Partito per sonare* [...], Venezia, R. Amadino, 1610 (di questi è rimasto solo l'Alto II coro);
- 4 – il mottetto *Quam pulchri sunt*, a 4v. (in: *Symbolae diversorum Musicorum binis, ternis, quaternis et quinis vocibus contendae una cum basso ad organum ab admodum reverendo F. Laurentio Calvo* [...], Venezia, A. Vincenti, 1620. Ristampato, sempre da A. Vincenti, nel 1621: solo di questa edizione resta una copia completa);
- 5 – mottetti non completi nelle parti:
 - *Tantum ergo; Benedicamus Domino; Ingegnosus Amor* (a otto voci in due cori, restano sette parti manoscritte in volume miscelaneo del sec.XVI, Mss musicali 33-34, 40-41, conservato a Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II);
 - *Dereelinquat; Lapidabant; Hodie; Ego flos* (a 5, 6 v., senza frontespizio, resta solo la parte del Tenore).
- 6 – I madrigali:
 - *Lucenti rai* (in: *L'Amorosa Caccia de diversi* [...] *mantovani* [...] a 5 v., Venezia, A. Gardano, 1588, rist. di A. Gardano, 1592; e in: *Paradiso Musicale di Madrigali e Canzoni a 5 v. di diversi eccellentissimi autori. Novamente raccolti da P.Phalesio, et posti in luce*, Anversa, P. Phalese, 1596);
 - *Mentr'in soave giro* (in: *Novelli Ardori. Primo Libro de Madrigali a 4 voci, di diversi eccellentissimi autori* [...], Venezia R. Amadino, 1588);
- 7 – *Il secondo libro de madrigali a cinque voci con una mascherata nel fine a otto*, Venezia, R. Amadino, 1603 (resta solo la parte del basso).

S. Nascimbeni, dalla *Missa Sancti Stephani, Kyrie II*

The musical score is for a Kyrie II from the Missa Sancti Stephani by Stefano Nascimbeni. It is written for Soprano, Contralto, Tenore, Basso, and Organo. The score is divided into two systems of staves. The lyrics are "Kyrie eleison".

System 1:

- Soprano:** Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei
- Contralto:** Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e lei son Ky ri e_e
- Tenore:** Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son
- Basso:** Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son
- Organo:** (Basso continuo line)

System 2:

- Soprano:** Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky
- Contralto:** Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky
- Tenore:** e lei son Ky ri e_e lei son Ky
- Basso:** lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e
- Organo:** (Basso continuo line)

S
son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son

C
lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son

T
Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son

B
Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son

Org

S
ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son

C
ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son

T
ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son

B
lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son Ky ri e_e lei son

Org

S. Nascimbeni, dalla *Missa Sancti Stephani, Gloria*

SOLO Laudamus te

Soprano

Contralto

Tenore

Basso

Organo

Lau da mus te

Be ne di ci mus te

A do ra

Glo ri fi ca mus

mus te

Org

S
te Gra ti as

C
Gra ti as

T
Gra ti as

B
Gra ti as

Org
[Tutti]

S
Gra ti as

C
Gra ti as

T
Gra ti as

B
Gra ti as

Org
[Tutti] Gratias

NORBERT DUBOWY

***«L'amor coniugale nel Seicento»:
Das Leben der Sängerin und
Komponistin Marietta Barbieri erzählt
von Faustino Barbieri aus Brescia***

«L'AMOR CONIUGALE NEL SEICENTO»: DAS LEBEN DER SÄNGERIN
UND KOMPONISTIN MARIETTA BARBIERI ERZÄHLT VON FAUSTINO
BARBIERI AUS BRESCIA

Marietta Barbieri, die Person, der diese kleine Präsentation gewidmet ist, hat in der Musikgeschichte kaum Spuren hinterlassen. In der Forschung ist sie so gut wie unbekannt. Ihr Name taucht lediglich in den Arbeiten zum Oratorium in Bologna auf. Sowohl Julia Ann Griffin und Carlo Vitali als auch Juliane Riepe beziehen sich dabei jeweils auf dasselbe Ereignis, Mariettas Beteiligung als Sängerin und Komponistin an zwei Bologneser Oratorien im Jahr 1672, *Il trionfo della fede* und *L'alloro trionfato*¹. Zugegeben, die Mitwirkung einer Sängerin bei einem Oratorium², die Komposition von Teilen desselben gar, ist ungewöhnlich, doch scheint dies insgesamt zu wenig, als daß es Anlaß geben könnte, sich mit Marietta Barbieri näher zu beschäftigen. Was im eigentlichen den Anstoß gab, der Sängerin und Komponistin Marietta Barbieri nachzugehen, ist nicht das vereinzelte Zeugnis einer Oratorienaufführung, sondern eine knappe Mitteilung, die der Brescianer Musikforscher Paolo Guerrini 1934 in der Zeitschrift *Note d'archivio* machte. Unter dem Titel *Per la storia della musica a Brescia: Frammenti e documenti inediti* heißt es dort³:

BARBIERI FAUSTINO, suonatore di Viola e poeta dozzinale. Fioriva verso la fine del sec. XVII. Diede alle stampe: *Serie virtuose delle operazioni esercitate in diversi tempi e luoghi da Marietta Barbieri cantatrice di qualche grido, descritte in*

¹ JULIA ANN GRIFFIN, *The Oratorios of Giovanni Paolo Colonna and the Late Seventeenth-Century Oratorio in Bologna and Modena*, Ph.d. diss., University of North Carolina, Chapel Hill, 1978; CARLO VITALI, *Giovanni Paolo Colonna maestro di capella dell'oratorio filippino in Bologna*, «Rivista italiana di musicologia» XIV (1979), S. 128-154: 130; JULIANE RIEPE, *Die Arciconfraternita di S. Maria della Morte in Bologna: Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. und 18. Jahrhundert*, Paderborn, Schöningh, 1998, S. 109f.

² Auf diesen Umstand weist besonders RIEPE, *op. cit.*, S. 109, hin.

³ PAOLO GUERRINI, *Per la storia della musica a Brescia: Frammenti e documenti inediti*, «Note d'archivio per la storia musicale» XI (1934), n. 1, S. 1-28: 10f.

quaderni da Faustino Barbieri suo consorte. Venezia per Gianfr. Valvasense, 1692 in – 8° (v. PERONI, Bibl. Bresc. I. 87)

Neugierde mag beim Lesen dieser Notiz aufkommen, zumal dann, wenn man, wie der Autor, Daten über italienische Sängerinnen und Sänger des 17. Jahrhunderts anhäuft und doch kaum je auf den Namen der genannten Person gestoßen ist. Die eigentümliche Ankündigung im Titel, über «serie virtuose» einer Sängerin zu berichten, die vorsichtig als «di qualche grido» definiert ist, muß zusätzlich als Herausforderung empfunden werden, dieser Publikation nachzuspüren.

Guerrini selbst dürfte das Buch, dessen Titel er mitteilt, nicht gesehen haben; er bezieht sich seinerseits auf einen Nachweis bei Vincenzo Peroni in dessen *Biblioteca Bresciana*⁴. Zweifel, ob dieses kuriose Druckwerk die Jahrhunderte überlebt haben könnte, waren also angebracht, doch sie haben sich zerstreut, nachdem es dem Verfasser gelungen ist, gleich zwei Exemplare des Bändchens und beide am selben Ort ausfindig zu machen. Sie befinden sich heute in der Biblioteca dei Concordi in Rovigo, die in der musikwissenschaftlichen Forschung Dank ihrer reichen Bestände an Opernlibretti bekannt ist, die aber noch zahlreiche andere, bislang kaum wahrgenommene Textbücher von Oratorien und Serenaden beherbergt⁵. Die beiden Exemplare gehören zudem zu zwei verschiedenen Auflagen.

Das erste Exemplar der *Serie virtuose* entspricht der von Peroni und Guerrini angezeigten Edition, ein Büchlein von 64 Seiten, das 1692 bei Giovanni Francesco Valvasense erschienen ist. Das zweite Exemplar unterscheidet sich vom ersten in mehrfacher Hinsicht: Es handelt sich um eine zweite, erweiterte

⁴ VINCENZO PERONI, *Biblioteca Bresciana, opera postuma*, Brescia, 1818-1823 [R Bologna 1968], Bd. 1, S. 87.

⁵ Rovigo, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi (I-RVT), Signatur Silv. 95-2-1 bzw. Silv. 35-1-17. Die Operntextbücher der Sammlung Silvestri sind beschrieben in: LORENZO VALLIN-FRANCO PIVA, *I libretti d'opera della raccolta silvestriana presso l'Accademia dei Concordi di Rovigo*, «Rassegna di studi musicali» I (1974), n. 1, S. 104-107; n. 2, S. 78-84; II (1975), S. 68-78, sowie «Nuova rassegna di studi musicali» I (1977), S. 69-99. Interesse haben vor allem die handschriftlichen Libretti von Francesco Busenello *Incoronazione di Poppea* (Silv. 234) und *Gli amori di Apollo e di Dafne* (Silv. 244) gefunden. Die Textbücher außerhalb der Sammlung Silvestri sind noch nicht bibliographisch erschlossen, obwohl auch sie Unica enthalten. Es sei bei dieser Gelegenheit auf einige musikgeschichtlich wichtige Funde von Textbüchern verwiesen: *L'Olimpo in Mergellina* (Napoli 1686), das einzige vollständige Textbuch der Serenata von Alessandro Scarlatti; *Trionfo della fede*, oratorio musicale (Padova 1686); *Il Giona* (Ferrara, Confraternita della morte, 1691, Musik von G. B. Bassani); *Il trionfo della gratia overo La conversione di Maddalena* (Venezia 1688). Diese und andere Libretti sind nicht verzeichnet in CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.

Auflage, die 1694 beim gleichen Verleger erschienen und nun als Nachdruck «con nuove aggiunte» deklariert ist (Abb. 1). Der Umfang ist auf 111 Seiten gewachsen; für die neue Auflage hat sich mit Costantino Zatta, *cittadino veneto*, nun auch ein Widmungsträger gefunden. Offensichtlich war der ersten Auflage ein gewisser ökonomischer Erfolg beschieden, dem der Verfasser durch die Neuauflage nachkam. Er mag sogar an eine dritte, abermals erweiterte Auflage gedacht haben, denn das Exemplar der Biblioteca dei Concordi enthält umfangreiche handschriftliche Ergänzungen, die von keinem anderen als Faustino Barbieri selbst herrühren können, aus dessen Besitz das genannte Exemplar stammen muß (Abb. 2). Diese zweite Ausgabe soll Grundlage der folgenden Darstellung sein.

Sofort ins Auge springend ist die literarische Form, die der Autor gewählt hat. Das gesamte Werk ist – nach Barbieris Bezeichnung – in «quaderni» abgefaßt, das heißt, in Quartinen, also Strophen zu je vier Versen in *rima abbracciata* (abba). Versmetrum ist der *endecasillabo*. Der Verfasser war sicher kein geübter Dichter. Die Wahl der metrischen Form tut ein übriges; eine sowohl geräumigere als auch noblere Strophenform wie die epische *ottavarima* kommt für Barbieri nicht in Frage, so daß er zu den volkstümlichen Vierzeilern greift, deren Enge und geringe Gestaltungsmöglichkeiten allenthalben zutage treten.

Doch jenseits der formalen Ungeschicklichkeiten sind die *Serie virtuose* ein aufregendes geschichtliches Dokument. Wie der Titel ankündigt, handelt es sich um eine Beschreibung der professionellen Laufbahn der Musikerin Marietta Barbieri. Was den Leser erwartet ist jedoch weder eine trockene Ansammlung von Daten, noch der zügellose Überschwang, der enkomiaistische Schriften jener Zeit oft auszeichnet. Es ist im Grunde genommen die Beschreibung der gemeinsamen Lebensgeschichte des Ehepaares Marietta und Faustino Barbieri aus Brescia von den sechziger Jahren bis zum Anfang der neunziger Jahre des 17. Jahrhunderts. Es ist jedoch auch und vor allem das persönliche Monument, das ein Ehepartner dem anderen gesetzt hat.

Die *Serie virtuose* zeigen die Welt aus einer sehr ungewöhnlichen Perspektive. Ihr Verfasser ist keiner, der sich der schreibenden Zunft zuordnen ließe. Er ist ein Musiker, der einer mittleren Bürgerschicht angehört; er ist nicht ungebildet, doch verfügt er allem Anschein nach weder über eine klassische Bildung, noch den Bildungsanspruch, wie er von Literaten des 17. Jahrhunderts gerne an den Tag gelegt wird.

Eine Quelle wie die *Serie virtuose* kann unter verschiedenen Blickwinkeln gelesen werden. Sie ist eine Biographie, jedoch auch ein musik- und sozialgeschichtliches Dokument, selbst der Gattung der Reisebeschreibung kann sie in bestimmtem Umfang zugerechnet werden. Den *Serie virtuose* nur musikwissen-

schaftlich relevante Informationen entnehmen zu wollen, würde ihnen nicht gerecht werden. Die verschiedenen Aspekte nach allen Richtungen auszuloten, ist an dieser Stelle zwar kaum möglich, doch sollen die einzelnen Facetten im folgenden zumindest kurz beleuchtet werden.

Marietta und Faustino – Leben, Familie und Umfeld

Eine klare Vorstellung, wer Marietta war – denkt man dabei an Herkunft und Geburtsdaten –, ist aus der Lektüre der *Serie virtuose* nicht ohne weiteres zu erlangen. Faustino beginnt seine Erzählung unmittelbar mit der Begegnung mit Marietta, die singen und drei Instrumente (Violine, Harfe und Spinett) spielen konnte und nach Brescia gekommen war, um in ein Kloster einzutreten (S. 7).

Giovanetta d'età, di seno adulta
A Brescia si portò per Monacarsi
Ornata di virtù: per la qual arsi,
E a gloria al mio cantar sempre risulta.

Faustino erfuhr von Marietta und ihren Fähigkeiten als Musikerin von einem Cavaliere namens Giacomo Meani sowie von der Gemahlin des Capitan von Brescia. Meani, ein Camerlengo, wird als «padre» bezeichnet. Unklar bleibt, ob Meani ihr leiblicher Vater war. Aus den Umständen – «a Brescia si portò»! – wäre eher abzuleiten, daß Marietta Halbwaisin oder illegitimes Kind und Meani nur ihr Ziehvater war. Die Mutter wird an verschiedenen Stellen am Rande erwähnt, doch bleibt ihre Persönlichkeit völlig im Dunkeln. Auf die bürgerliche Abkunft Mariettas ist im Vorwort der *Serie virtuose* kurz angespielt (S. 5: «nata ... entro culla volgare»). Nichts erfährt man über ihr Leben vor der Begegnung mit Faustino, keinerlei Hinweise gibt es auf ihre musikalische Ausbildung.

Reichlicher sind die Notizen über Faustino, die hier und da in die Erzählung eingestreut sind. Er war Musiker, spielte, wie auch Guerrini angibt, die Viola (S. 17). Er entstammte einer Familie von Hofbediensteten. Sein Vater und ein Bruder standen im Dienst von Herzog Carlo II. von Mantua bzw. dessen Gattin Isabella Clara. Faustino selbst fand in späteren Jahren bei «L'Altezza Serenissima Gonzaga» Aufnahme, gemeint ist zweifellos Ferdinando Carlo Gonzaga, der letzte Herzog von Mantua, der wie kaum ein anderer Fürst seiner Zeit Musiker um sich scharte (S. 94).

Faustino hatte mindestens zwei Brüder. Scipione stand in Diensten von Herzog Johann Friedrich von Braunschweig in Hannover, der 1679 in Augsburg

starb (S. 78, «che poi morse in Augusta in breve d'ora»); er diente beim venezianischen Gesandten Foscari, in dessen Gefolge er Deutschland, Flandern und Frankreich bereiste, beim Bischof von Münster und schließlich bei Graf Mansfeld. Der zweite Bruder, Giovan Francesco, nahm an den Feldzügen gegen die Türken unter General Cornaro teil und kam bei einem Schiffbruch ums Leben (S. 93).

Die Hochzeit von Marietta und Faustino, die mit großer Anteilnahme der Freunde und Bekannten in Brescia gefeiert wurde, dürfte 1666 stattgefunden haben. Trauzeugen waren Corrado und Minotto (S. 9: «Il Corrado, il Minotto allor Rettori / Compadri furono a noi, questo fu il modo.»), die in diesem Jahr als venezianische Statthalter fungierten⁶.

Das Ehepaar Barbieri hatte mehrere Kinder. Einige starben schon kurz nach der Geburt (S. 67), worüber Faustinos Bericht mit erstaunlichem Gleichmut hinweggeht. Der erste Sohn wird nach Mariettas Operndebüt, vermutlich im April 1667 geboren. Er könnte jener Pietro sein, der als Dichter der «operetta pastorale» erwähnt wird, die die Barbieris in den letzten Lebensjahren Mariettas in Venedig aufführten. Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß ein Pietro Barbieri Verfasser eines «Drama per musica» *La fedeltà sfortunata* ist, das 1688 in Venedig erschien. Dieses kleine Werk war Maximilian von Braunschweig, dem Sohn von Ernst August von Hannover (Bruder des erwähnten Johann Friedrich) gewidmet. Denkbar also, daß dieser Pietro Barbieri mit Faustinos Sohn identisch ist, eine Annahme, für die die Beziehungen der Barbieris zum Haus Hannover sprechen.

Die soziale und berufliche Stellung der Barbieris ist nur annäherungsweise zu bestimmen. Aus verschiedenen Indizien ist zu erschließen, daß ihre Stellung der von Familiaren entsprach. Sie waren Mitglieder der Haushaltungen, *famiglie*, mehrerer venezianischer Adelshäuser. Ihre ersten Dienstherrn veranlaßten sie, von Brescia nach Venedig übersiedeln. Die Aufgaben der Barbieris bestanden darin, für Musik im Hause der Dienstherrn zu sorgen (S. 15):

Ben frequente la Dama moglie al detto
Soleva in suo Palazzo, far godere,
A più Dame l'invito havea piacere,
Far udir, noi tenuti a tal effetto.

Mit der ungenannten Dame, die mit einem Mitglied des Hauses Cornaro verheirat war, kam es immer wieder zu Schwierigkeiten, wenn Marietta Barbieri

⁶ «Lorenzo Minotto et Gerolamo Corrado rettori digniss. di Brescia» sind die Widmungsträger der 1666 in Brescia aufgeführten Oper *Erismena*.

ein Angebot von einem Theater bekam. Nach dem Tod ihrer ersten Dienstherrin (ca. 1670) fanden die Barbieris Aufnahme bei einem Prokurator von San Marco, einem Mitglied der höchsten Regierungskreise Venedigs, der aus dem Haus Soranzo stammte (S. 24).

Aus den *Serie virtuose* spricht, welch hohe Bedeutung familiären, noch mehr aber freundschaftlichen Beziehungen beigemessen wurde. Auf Kontakte zu und die Anteilnahme von Vertretern des Adels, wie beispielsweise anlässlich der Hochzeit, wird viel Wert gelegt. Taktvolles Benehmen, Bezeugungen von Achtung und Verbundenheit spielen eine wichtige Rolle im persönlichen Umgang der Menschen miteinander. Vor Kritik, auch wo sie Höherstehende trifft, schreckt Faustino nicht zurück, wenn er auch keine Namen nennt.

Das Todesjahr Marietta Barbieris ist nur aus dem Gesamtzusammenhang zu erschließen. Sie erlag einer Krankheit, deren Fortgang und vergebliche Therapie Faustino in allen Stadien und mit bewegenden Worten beschreibt (S. 99ff). Nach seinen Angaben starb Marietta am Abend des 28. April in Venedig. Ihr Leichnam wurde an einem Sonntag aus dem Haus getragen. Wenn die erste Auflage der *Serie virtuose* 1692 erschienen ist, und Faustino das Werk noch im Todesjahr geschrieben hat, mußte Marietta mindestens ein Jahr zuvor gestorben sein. Die letzte Episode vor ihrem Ableben wird eingeleitet mit «Nell'autunno passato ...» (S. 98). Sollte es sich bei der im Text (S. 96) erwähnten «operetta pastorale» um *La fedeltà sfortunata* handeln, käme als frühestes Jahr 1689 in Frage. Bedenkt man, daß der Leichnam nicht mehr als zwei, wahrscheinlich sogar nur einen Tag im Hause blieb, ergäbe sich im ersten Fall das Todesjahr 1690 (28. April = Freitag, Sonntag = 30. April), im zweiten 1691, da 1691 der 28. April auf einen Samstag fiel. Da Faustino bei Beginn seiner Erzählung von 25 Jahren spricht, die er mit Marietta zusammen war, und die Hochzeit 1666 stattgefunden haben mußte, wäre 1691 das Jahr von Mariettas Ableben.

Die Stationen der Karriere

Beim Versuch, den Verlauf und die Etappen der künstlerischen Laufbahn der Musikerin Marietta Barbieri zu rekonstruieren, stößt man auf mehrere Hindernisse. Einer der Gründe für die Schwierigkeiten liegt im Erzählstil Faustinos, der ebenso bereitwillig an einem Moment verweilt wie er andererseits überraschend das Thema zu wechseln vermag. Begründet ist die offensichtliche Diskontinuität zum Teil durch nachträgliche Interpolationen, die vom ursprünglichen Erzählfaden wegführen.

Der Bericht über Mariettas Leben umfaßt den Zeitraum von 25 Jahren. Faustino nennt jedoch an keiner Stelle exakte Jahreszahlen, sondern macht bestenfalls relative Zeitangaben, die sich auf den Jahreszyklus beziehen. Die Methode, mit deren Hilfe ein Zeitraster gewonnen werden kann, ist der Vergleich von Faustinos Angaben mit anderen Quellen zu Operaufführungen, allen voran die entsprechenden Textbücher, die eine vergleichsweise eindeutige Datierung zulassen. Exaktere Informationen sind gelegentlich aus den Texten zu erlangen, die Faustino zusätzlich in die Erzählung eingeschoben hat. Es handelt sich hierbei um die Wiedergabe von Gedichten, die zum Lob von Sängerinnen und Sängern sowie anderen an Operaufführungen beteiligten Künstlern verfertigt wurden. Sie zählen zur Praxis des Operntheaters, sind jedoch in der Regel noch viel zu wenig als Quellen der Operngeschichte genutzt worden⁷. Im Fall der *Serie virtuose* sind es Sonette von heute unbekannten Verfassern, in einem Fall aber eine Ode, die der bedeutende Bologneser Librettist Tomaso Stanzani nach Mariettas Auftritt in *Marcello in Sirracusa* und *La Dori* 1672 (S. 28-30) verfaßt hat. An mehreren Stellen ergeben sich offensichtliche Diskrepanzen zwischen Faustinos Abfolge der Ereignisse und der heute dokumentierbaren Chronologie. Die Unstimmigkeiten erklären sich aus der Tatsache, daß der Bericht vermutlich in vielen Teilen nicht auf exakten Aufzeichnungen beruht, sondern lediglich aus der Erinnerung niedergeschrieben wurde. Eine hypothetische Rekonstruktion der Laufbahn Marietta Barbieris wird in beiliegender Tabelle versucht.

Marietta – meist in Begleitung ihres Gatten – war hauptsächlich in Venedig, der venezianischen Terraferma und der Emilia Romagna tätig. Kürzere Reisen führten sie nach Portomaggiore und Ferrara, Forlì und nochmals Ferrara, Verona, Brescia und Modena. Dazwischen lagen die Engagements in Bologna und Neapel. In der Erzählung Faustinos spiegeln sich die Praktiken des italienischen Opernmarktes wider: die Anwerbung durch *impresari* oder verschiedene adelige Protektoren, Verhandlungen über die Gage, aber auch Intrigen und nicht eingehaltene Verträge. Neben vielen heute nicht mehr geläufigen Namen tauchen auch Gestalten auf, die in der italienischen Operngeschichte des Seicento keine unbekannten sind, Pietro Dolfi etwa, der Librettist und Korrespondent des Herzogs von Braunschweig, der eng mit dem Teatro San Salvatore in Venedig verbunden war, der Senator Mario Casali, zeitweise Leiter des Teatro Formagliari

⁷ Eine Ausnahme bildet die Sammlung gedruckter Huldigungsgedichte, die ausgewertet wurde durch LOWELL LINDGREN – CARL B. SCHMIDT, *A Collection of 137 Broad-sides Concerning Theatre in Late Seventeenth-Century Italy: An Annotated Catalogue*, «Harvard Library Bulletin» XVIII (1980), n. 2, S. 185-233.

in Bologna, vor allem aber der neapolitanische Bühnenbildner Gennaro delle Chiavi und die Capocomica Giulia de Caro⁸.

Marietta gab ihr Debut als Opernsängerin in einer der zahlreichen Produktionen von Giacinto Andrea Cicogninis und Pietro Antonio Cestis *Oronthea*. Der Ort der Aufführung ist nicht genannt, doch da die Erwähnung in die Erzählung von der Hochzeitsfeierlichkeiten und der Geburt des ersten Sohnes eingebettet ist (S. 13), muß davon ausgegangen werden, daß es sich um die Aufführung vom Januar 1667 in Brescia handelt. Denkbar wäre aber auch eine Aufführung vor 1665, dann nämlich, wenn mit der Serenata des Herzogs von Braunschweig auf dem Canal grande, die Faustino erst nach der *Oronthea* erwähnt, jene große Serenata Johann Friedrichs gemeint wäre, die 1665 so viel Aufsehen erregt hat⁹. Da die Herzöge von Braunschweig jedoch mehr als einmal Serenaten in Venedig veranstalteten, wäre es nicht ungewöhnlich, wenn es sich um eine andere Serenata aus dem Frühjahr oder Sommer 1667 oder 1668 gehandelt hätte, an der auch die Barbieris als Musiker mitwirkten (S. 17):

Duca di Bransvich era il Sovrano,
Che preparata havea una Serenata
In volta di canal molto pregiata,
Ch'altra pari non fu per tutto l'anno.
Portossi egreggiamente, e fu il regalo
Due grandi Candelieri alla Spagnuola,
Ongari quattro a me per la Viola,
Tutto pronto seguì senza intervallo.

Mariettas Debut auf Venedigs Opernbühnen ging nicht ohne Hindernisse vonstatten. Gegen den Einstand, der von Chiara Dolfin, der Mutter Pietro Dolfins, in die Wege geleitet wurde, sträubte sich zunächst die *Padrona* der Barbieris (S. 18). Dennoch durfte Marietta in *Seleuco* und *Tiridate* (1668) an San Luca (San Salvatore) singen und erhielt für ihren Einsatz 100 doppie. 1669 erfolgte eine Einladung nach Piacenza – zweifellos für die Festoper zur Geburt des Prinzen Odoardo von Parma, *Il Coriolano*, von Cristoforo Ivanovich und Francesco Cavalli –, wo sie die Hauptrolle singen sollte, doch erneut stellte sich ihre Herrin

⁸ PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Giulia de Caro «seu Ciulla» da commediante a cantarina: Osservazioni sulla condizione degli «armonici» nella seconda metà del Seicento*, «Rivista italiana di musicologia» XXXII (1997), S. 61-80.

⁹ NORBERT DUBOWY, *Ernst August, Giannettini und die Serenata in Venedig (1685/86)*, «Analecta musicologica» 30, Laaber, Laaber-Verlag, 1998, S. 208f.

gegen sie (S. 20). Und nur widerwillig gestattete sie, daß Marietta 1670 wieder in den Opern an San Salvatore (*Antigona* und *Erismena*) auftreten konnte (S. 21).

Größere Freizügigkeit hatten die Barbieris unter ihrem neuen Dienstherrn, einem Procurator von San Marco. An einem der großen Theater Venedigs sang Marietta dennoch nur noch einmal. Sie übernahm kurzfristig die Rolle der Elisa im *Domitiano* von Matteo Noris und Giovanni Maria Boretti, weil eine andere Sängerin bei der Generalprobe ausgefallen war (S. 38):

Nel Theatro Griman far si dovea
 Il Domitian, che poi ci dieron l'esca.
 Si prova in general, quando una parte
 Nel bello non potea più proseguire.

Was *Il Domitiano* betrifft, wirft Faustinos Chronologie der Ereignisse in den *Serie virtuose* ein Problem auf. Faustino Barbieri erwähnt sie erst nach einer Oper in Ferrara für die Fürstin von Rossano und legt sie somit in die Saison 1673/74 (S. 38-40). Die Widmung des venezianischen Textbuchs ist auf den 27. Dezember 1672 datiert; aus einem Brief von Nicolò Beregan ist zu entnehmen, daß die Oper tatsächlich am 30. Dezember 1672 über die Bühne ging – mit weit weniger Beifall als der Bericht Barbieris glauben macht¹⁰: «Hier sera li 30 X.bre fù dato principio all'Opera di S. Gio. e Paolo intitolata Domitiano del Noris. La quale veramente è posta superbamente in iscena con bellissime rappresentanze ma così povera di Cantanti che fà compassione e fuori della S.ra Giulia non hanno soggetti che la cantino à tale stato sono ridotte l'opere di Venetia». Die Sängerin, die Beregan so sehr lobt, ist Giulia Masotti, eine der großen Primadonnen ihrer Zeit. Daß sich Faustinos Bericht auf die gleiche Opernsaison und nicht etwa auf eine – hypothetische – spätere Wiederholung bezieht, ist daran zu ersehen, daß auch er Giulia Masotti erwähnt, wenn auch nur indirekt (S. 40):

L'Opera pur seguì senz'altra in fine
 A ben che la M havea sconvolto.
 Col suo tratto imperioso è quasi tolto
 Ad' ogn'uno il seren tramando brine.
 La mia fece il dover oprò leale
 E lode riportò pur da maestra,
 La sudetta mai più ben ch'era destra
 Calcò Scena in Venetia il Carnevale.

¹⁰ Staatsarchiv Hannover, Cal. Br. 22, Nr. 624, n. 172.

Wie Faustino richtig bemerkt, war der Auftritt der Masotti trotz zahlreicher Bemühungen verschiedener Kreise ihr letztes Engagement in Venedig; seine knappe Beurteilung ihres Charakters – so herrisch, daß sie alle frösteln macht – wird durch die erhaltenen Dokumente über ihre Verhandlungen mit dem venezianischen Impresario Faustini zweifellos bestätigt¹¹.

Korrigiert werden muß wahrscheinlich auch die Datierung von *Dario ravivato*. Gemäß der inneren Chronologie der *Serie virtuose* müßte die Aufführung in Venedig («sull'Adriatica Scena»), in der Marietta die Rolle der Parisatide sang, nach dem Aufenthalt in Bologna und vor dem Engagement in Forlì, also 1672/73 stattgefunden haben. Das einzige venezianische Libretto, das heute bekannt ist, stammt jedoch aus dem Jahr 1675. Aus dem Vorwort geht nicht hervor, daß dies die Wiederholung einer bereits früher gespielten Oper wäre. Mariettas Auftritt in *Dario ravivato* gehört mit der Titelrolle in *Iphide greca* (1671) zu den Engagements auf den kleineren Bühnen Venedigs, bei denen Marietta in persona zu sehen war¹².

War Marietta in Venedig selbst nur wenig gefragt, so suchten des öfteren Betreiber von Theatern außerhalb der Stadt, Marietta zu gewinnen. Ein «Conte Cati» [Rinaldo Cato] lud sie nach Portomaggiore ein (S. 26)¹³, ein «Conte Gadi» [Scipione Gaddi] nach Forlì (S. 34)¹⁴, ein «Cavalier Casali» [Senator Mario Casali, Leiter des Teatro Formagliari] nach Bologna (S. 28)¹⁵.

Es ist eben diese Reise nach Bologna, die bewirkt hat, daß in der musikwissenschaftlichen Forschung überhaupt eine Spur von Marietta Barbieri zu finden ist. Marietta sang zunächst in den Opern *Marcello in Siracusa* und *La Dori*, wovon letztere den Brüdern Johann Friedrich und Ernst August von Hannover gewidmet war. Marietta Barbieri wirkte sodann bei Oratorienaufführungen mit und machte als Komponistin auf sich aufmerksam. Beides war zu jener Zeit mehr

¹¹ Zu Giulia Masotti in Venedig siehe BETH GLIXON, *Private Lives of Public Women: Prima donnas in Mid-Seventeenth-Century Venice*, «Music & Letters» LXXVI (1995), S. 509-531: 524-526.

¹² Neben Marietta Barbieri sang in *Iphide greca* außerdem eine Sängerin namens Francesca Toscana, wie aus einem handschriftlich überlieferten Huldigungssonett zu schließen ist: I-Rvat Ottobon. lat. 2861, f. 139: «Al canto impareggiabile della Sig.a Francesca Toscana che nell'Iphide Greca con applauso universale rappresenta la parte di Iantea che nega I suoi Amori ad'Osirio.»

¹³ Rinaldo Cato ist als Theaterbetreiber dokumentiert durch das Libretto *Orontea. Dramma del sig. Giacinto Andrea Cicognini posta in musica dal sig. cavalier Cesti da rappresentarsi [sic] nel Teatro del Co. Rinaldo Cato in Porto Maggiore, Ferrara, Maretti, 1670; siehe Sartori Nr. 17547.*

¹⁴ Das Libretto der *Erismena* von Forlì ist unterzeichnet von Scipion Gaddi; siehe Sartori Nr. 9125.

¹⁵ Zu den Casali siehe CORRADO RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna 1888, [R Bologna, Forni, o. J.], insb. S. 343.

als ungewöhnlich. Faustino erkennt zwar die besonderen Fähigkeiten seiner Gattin, doch ist er weit davon entfernt, sie als Sensation darzustellen. Die Beteiligung an den Bologneser Oratorien wird von ihm mit dem selben Gleichmut geschildert, wie das improvisierte Konzert im Frauenkloster von San Luca, wo Marietta ein *Salve* sang und sich dabei noch selbst auf der Orgel begleitete (S. 30):

Su l'Organo sen va, e all'improviso
Canta una Salve, e si accompagna assieme,
Co'l piede i contrabassi, ella pur preme;
Si seguiti, che siam in Paradiso.

Marietta sang auf Wunsch des Marchese Orsi in einem Oratorium; an einem weiteren Oratorium bei Marchese Lignan war sie als Sängerin und Komponistin beteiligt (S.31):

Dal Marchese Orsi poi lei fu pregata
Cantar nell'Oratorio all'improvisa.
...
Dal Marchese Lignan si fe lo stesso,
Pur cantò rissoluta, e fu gradita,

Bescheiden vermeldet Faustino:

E alla composition diede la vita,
Modesta nel trattar proprio del sesso.

Am dritten Werk wirkte Marietta ebenfalls als Komponistin mit; Faustino verweist auf ein gedrucktes Textbuch, das diese Tatsache dokumentiert:

Dal Boncio un'Accademia, qual fù fatta
In onor di gran dama, a quell'effetto
La musica fe lei, onde in rispetto
Parla la stampa, che di questo tratta.

Die Titel der Werke sind von Faustino nicht mitgeteilt; die Identifikation könnte jedoch folgendermaßen aussehen: Ein Oratorium mit dem Titel *Il Gefte overo Il zelo imprudente* (Text von Benedetto Giuseppe Balbi, Musik von Giovanni Battista Vitali) wurde 1672 im Haus des Grafen Astore Orsi aufgeführt, der

zwischen 1668 und 1676 eine ganze Serie von Oratorien musizieren ließ¹⁶. *Il Gefte* könnte das erste in den *Serie virtuose* erwähnte Oratorium sein, bei dem Marietta zunächst nur als Sängerin aufgetreten ist. Das Oratorium des Marchese Lignan wäre dann *L'alloro trionfato*, von dem Marietta den zweiten Teil komponiert hat. Librettist ist jener Tomaso Stanzani, der auch die Ode auf Mariettas Leistungen im Teatro Formagliari verfaßt hat. Die übrigen Komponisten, die an dem Oratorium beteiligt waren, sind Giovanni Paolo Colonna, Giovanni Battista Vitali, Giorgio Stella und Francesco Praticista. Die Akademie «dal Boncio» – gemeint ist wohl Maffeo Bonzìj oder «dottor Bonci»¹⁷, Gründer der Accademia degli Unanimi – ist in einem Druck mit dem Titel *Olocausto d'encomi ... academia di belle lettere e musica fatta la sera delli 17 marzo 1672* dokumentiert¹⁸, zu der Colonna und Vitali Musik beige-steuert haben. Im Verlauf der Akademie erklang das Oratorium *Il trionfo della fede*, zu dem Praticista den Großteil der Musik geschrieben hat. Mariettas Beitrag bestand in einer *licenza*. Die Formulierung im Textbuch «Licenzierà l'Udienza la Sig. Marietta Barbieri dopo una breve sonata col seguente ringraziamento» könnte so zu interpretieren sein, daß Marietta nicht nur komponiert und gesungen, sondern daß sie jene kurze Sonate auch selbst gespielt hat. Denn es gehörte gerade zu ihren besonderen Fähigkeiten, daß sie Violine, Harfe und Spinett spielen konnte, worauf bei anderen Berichten von Konzerten der Barbieri immer wieder ausdrücklich hingewiesen wird. Problematisch ist bei den drei Oratorien wiederum die Chronologie, denn anders als die *Serie virtuose* suggerieren, müßte die Reihenfolge *L'alloro trionfato* – *Il Gefte* – *Il trionfo della fede* lauten¹⁹. Ein viertes Oratorium schließlich, das Marietta im nahegelegenen Modena für den Prälaten Campora (recte Campori?) sang, läßt sich derzeit nicht identifizieren (S. 32).

Die zweite große Reise führte die Barbieris nach Neapel. Der Aufenthalt in der Stadt hat nicht nur positive Erinnerungen hinterlassen. Die Barbieris reisten zusammen mit Caterina Pori und Antonio Formenti über Ferrara, Loreto und Rom²⁰. Bei der Ankunft in Neapel ergaben sich bereits die ersten Unstimmig-

¹⁶ RIEPE, *op. cit.*, S. 104.

¹⁷ MICHELE MAYLENDER, *Storia delle Accademia d'Italia*, Bd. V, Bologna, Licinio Cappelli, 1930, S. 383.

¹⁸ *Olocausto d'encomi*, Bologna, Recaldini, 1672; Sartori Nr. 17060. Die Widmung an Ippolita Gozzadini ist von Maffeo Bonzìj, «fra gli Unanimi l'Ingenuo», unterzeichnet.

¹⁹ Zur Datierung von *L'alloro trionfato* siehe RIEPE, *op. cit.*, S. 109, Anm. 151.

²⁰ Antonio Formenti war Sänger in der Kapelle von San Marco von Venedig; siehe REINMAR EMANS, *Die Musiker des Markusdoms in Venedig 1650-1708, 1. Teil*, «Kirchenmusikalisches Jahrbuch» LXV (1981), S. 45-81: 70. Caterina Pori (auch Porri) «romana» ist seit Mitte der 50er Jahre

keiten; als man an die Proben für die neue Oper ging, stellte man fest, daß für Marietta keine Rolle vorgesehen war. Streitigkeiten, ausgelöst durch den Versuch seitens des Theaters, den Vertrag zu annullieren, wurden durch den *Residente* Girolamo Vignola beigelegt. Marietta erhielt eine kleine Rolle in *Marcello in Siracusa*, doch ihre große Stunde kam, als Giulia de Caro erkrankte; sie übernahm vorübergehend deren Rolle (S. 44), wofür Giulia de Caro sie mit einer Uhr, einem Kragen sowie Stoff aus Sevilla extra entlohnte («un orologio, e una goletta, più brazza di sivilia in pezza ancora, per far veste e polacca a sua piacere», S. 46). Die Rückreise nach Rom, wieder in Begleitung Formentis, glich einer Flucht (S. 50):

E per Melito, Aversa, Capua ancora
A Garigliano, Nola, Itri, e Fondi,
E sino a Terracina i furibondi,
A Veletri, Marino, a là a buon' hora.

Unterwegs begegneten sie «der Pia», der Sängerin Margherita Pia, die sie nach Rom einlud. Der Aufenthalt in Rom brachte außer zahlreichen touristischen Erlebnissen neue Erfahrungen. Zusammen mit der Pia nahmen sie an einer Akademie teil, und für Marietta wurde eine «operetta» des letzten Winters kurzerhand noch einmal aufgeführt.

Neben den Auftritten in Opern ist in den *Serie virtuose* auch immer wieder von einzelnen Musikdarbietungen bei verschiedenen Gönnern und Freunden die Rede, in Venedig bei Baron Ferdinando Tassis und dessen Gemahlin (S. 53), in Ferrara, in Verona und in Neapel. In Modena dichtete und komponierte Marietta auch eine kleine Kantate für einen Signor Cervel, deren launiger Text in den *Serie virtuose* vollständig abgedruckt ist (S. 89). Der (vermutlich rezitativischen) Einleitung «All'hor che il dolce sono» folgen zwei Arien, «Filli mia che vai cercando» und «Se lontana dal Cervello».

In Venedig nahm Marietta an Akademien im Haus von Pietro Riva teil. Sie sang bei einer Serenata für einen Vertreter des Hauses Pamphilj (in Frage kommt in erster Linie Giovanni Battista Pamphilj), der sich gerade in Venedig aufhielt (S. 59, «A Venetia il Panfilio s'attrovava / Con la sua Principessa a lui unita»). Bei einer anderen Serenata anläßlich einer Hochzeit im Haus des Dogen [Marc'Antonio] Giustinian (Doge von Januar 1684 bis März 1688), sang sie zusammen mit

als Sängerin nachweisbar. Eine Zahlung von Giulia de Caro an Caterina Pori über 50 Dukaten ist für den 10.3.1674 dokumentiert; MAIONE, *op. cit.*, S. 73.

einem gewissen Bolani, vielleicht dem Tenor Giovanni Battista Bollani (S. 97)²¹. Gefragt ist sie vor allem bei den verschiedenen Klöstern in Venedig und Murano. Nicht immer ist klar, ob sie dort nur gesungen oder auch komponiert hat (S. 96, «A Sant'Iseppo pur due Serenate, / Che sor Pauola gradi, con pieno assenso»).

Einer der letzten Auftritte Mariettas könnte in der kuriosen «operetta pastorale» zum Karneval stattgefunden haben. Faustino schreibt (S. 96):

Da Carneval con permission cortese
Si fece un Operetta Pastorale
Galante sì, & era assai morale
Che D. Pietro mio figlio pur l'estese.

Einziges Werk, das einen Pietro Barbieri als Autor hat, ist das bereits erwähnte Libretto zu *La fedeltà sfortunata*, das 1688 gedruckt wurde. Das nur acht Szenen umfassenden Drama war von einem gewissen Giovanni Battista Rossi (vielleicht der Vater Antonio Vivaldis) in Musik gesetzt. Andere «operette» aus diesen Jahren kommen aus verschiedenen Gründen nicht in Frage²².

Neue Daten zur Musikgeschichte des Seicento

Die *Serie virtuose* sind eine nicht zu vernachlässigende Quelle, aus der etliche neue Daten zur Operngeschichte gewonnen werden können. Die in den bestehenden lokalen Chronologien und Repertorien, allen voran die für die Opernforschung unerläßliche Bibliographie der gedruckten italienischen Operntextbücher von Claudio Sartori, verfügbaren Daten, lassen sich mit Hilfe der *Serie virtuose* in einen neuen Kontext stellen. Aber auch über völlig unbekannte, bislang nicht nachgewiesene Aufführungen geben die *Serie virtuose* Aufschluß: Neu sind die Nachrichten über Inszenierungen der *Artemisia* – zweifellos das *Dramma per musica* von Minato und Cavalli – in Portomaggiore und Ferrara (Abb. 3). Mitwirkender war ein Tenor namens Giorgio della Perla, den die Barbieris für die Oper in Bologna weiterempfehlen (S. 27f). Unbekannt und bislang auch nicht mit Titel zu identifizieren ist eine Oper, die vom päpstlichen Legaten in Ferrara für die durchreisende Principessa di Rossano – gemeint ist keine geringere als Olim-

²¹ EMANS, *op. cit.*, S. 65.

²² Weder die «herrenlosen» *Oronte* (November 1687) noch *Le muse in maschera* (März 1688) wurden im Karneval gespielt. Siehe ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Pallade veneta: Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985, S. 197 bzw. 212. Autorin der «opera morale» *Il Gioseffo*, Venedig 1688, war Antonia Fontana.

pia Aldobrandini Pamphilj, Mutter von Kardinal Benedetto Pamphilj – inszeniert wurde. Die Barbieris erhielten das Angebot zur Mitwirkung während ihres Aufenthalts in Bologna, wo sie sich auf der Rückreise von Forlì als Gäste eines «Dottor Zoppio» befanden. Der Oper im Theater des Marchese Pio Enea degli Obizzi (S. 37, «Doppo le prove si fe l'Opra, e quella / Nel Theatro de gl'Obici allumato») folgte ein Turnier im Freien («Essendo la staggion assai caldetta / La giostra si fe pur fuor delle mura»). Die Verbindung von Oper und Turnier war eine für das Theater in Ferrara gebräuchliche Kombination²³.

Eine weitere Lücke in den Opernchronologien offenbart die Aufführung des *Caligola delirante* in Brescia, die etwa ins Jahr 1679 zu datieren wäre (S. 71)²⁴. Marietta hatte in der Oper (Uraufführung in Venedig, Karneval 1673, Librettist unbekannt, Musik von Giovanni Maria Pagliardi) die Rolle der Teosena. Außerdem erfahren wir, daß der berühmte, aus Brescia stammende Tenor Giovanni Buccelleni als Tigrane sowie Paolo Biego, bekannt als Opernkomponist, Sänger und Organist an San Marco und Lehrer am Ospedale dei derelitti, in der Rolle des Caligola mitwirkten. Die Erwähnung in den *Serie virtuose* ist der früheste Nachweis für Paolo Biego als Opernsänger²⁵.

Nicht unproblematisch sind die beiden Opern für Verona (S. 64f.). Um welche Opern es sich handelt, ist in den *Serie virtuose* nicht genau mitgeteilt; was das übliche Huldigungssonett nennt, Enone bzw. Nino re d'Assiria, ist wohl eher als Mariettas Rolle zu verstehen denn als Titel. Doch ist es möglich, die Opern als *Enone schernita* (bzw. *Helena rapita da Paride*, Uraufführung Venedig, Sant'Angelo 1677) und *Semiramide* oder *La Schiava fortunata* zu identifizieren²⁶. Nach der inneren Chronologie der *Serie virtuose* wären die beiden Opern auf circa 1678, sicherlich post 1677 (das Jahr der venezianischen *Helena rapita*) zu datieren. In der Chronologie des Teatro dei Temperati von Verona sind die beiden Opern nicht

²³ CLAUDIA DI LUCA, *Pio Enea II Obizzi promotore di spettacoli musicali fra Padova e Ferrara*, in AA. VV., *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza*. Atti del III Convegno sulla musica in area lombardo-padana del secolo XVII, hrsg. von Alberto Colzani, Andrea Luppi und Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1993, S. 497-508.

²⁴ Aufführungen in Brescia sind zusammengestellt in: MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, *L'opera in musica*, in «La musica in Brescia nel Settecento», Brescia, 1981, S. 17-56, insb. S. 38ff.

²⁵ EMANS, *op. cit.*, S. 65.

²⁶ Vorlage ist wahrscheinlich das Libretto von G. A. Moniglia, Uraufführung Wien 1667 als *Semiramide* mit Musik von P. A. Cesti. Die Oper wurde zwei Mal für Venedig neu gefaßt, 1671 als *Semiramide* bearbeitet von M. Noris und neu vertont von P. A. Ziani, 1674 als *La Schiava fortunata*, bearbeitet von G. C. Corradi, musikalisch eingerichtet von M.A. Ziani. Da Semiramis und ihr Sohn Nino die beiden Hauptrollen der Oper sind, wäre auch ein Titel wie *Nino re d'Assiria* durchaus sinnvoll.

verzeichnet²⁷. Das einzige bekannte Veroneser Libretto, das Ähnlichkeit mit diesen Titeln hat, ist *Enone schernita* von 1680. Das Textbuch ist jedoch lediglich in Verona gedruckt und diente für eine Aufführung am Teatro del popolo in Mantua. Kurioserweise wurde genau das Paar *Enone* und *Semiramide* 1678 in Bergamo aufgeführt, also exakt in dem Jahr, das der inneren Chronologie der *Serie virtuose* entspricht. Faustino Barbieri nennt jedoch ausschließlich Verona (auf die Lage der Stadt an der Etsch/Adige ist auch ausdrücklich im Sonett angespielt), während Bergamo kein einziges Mal erwähnt wird. Daß Opernproduktionen von Opernunternehmern und -truppen gerade im Veneto und der Lombardei von einer Stadt zur nächsten getragen wurden, ist nicht ungewöhnlich. Marietta könnte, wie so häufig, für eine andere Sängerin eingesprungen sein und müßte an der Aufführung desselben Opernpaares durch die gleiche Truppe in Bergamo nicht teilgenommen haben. Das Sonett, das die Gesangkünste Mariettas lobt, ist im übrigen von einem gewissen Feniso Tagebata – zweifellos ein Anagramm – unterzeichnet, der sich als «Acc. Err.» ausweist, was Accademico Errante bedeuten könnte; er war also Mitglied jener in Operndingen äußerst aktiven Accademia degli Erranti, die ihren Sitz in Brescia hatte.

Die aus den *Serie virtuose* gewonnenen neuen Informationen betreffen aber nicht nur kleinere Orte, sondern sogar Venedig selbst, das Zentrum der italienischen Oper jener Tage. Ein Beispiel ist die Aufführung des *Leandro* (S. 84), in dem Marietta die Rolle der Hero bekleidete. Die Oper wurde in einem kleinen Puppentheater an den Zattere (Teatro agli Ognissanti) gespielt, das dem Vorbild des römischen Marionettentheaters von Filippo Acciaiuoli nachempfunden war. Das gedruckte, Fürst Gasparo Altieri aus Rom zugeeignete Libretto des *Leandro* stellt zusammen mit dem Augenzeugenbericht eines Begleiters des Fürsten eines der wenigen Zeugnisse dar, das die Aktivität dieses Theaters belegt; die Oper hatte beim Publikum – darunter der Herzog von Mantua – außerordentlichen Erfolg, wenn die Sänger sich auch schämten, ihre Stimmen Puppen zu leihen, wie der Augenzeuge zu berichten weiß²⁸. Faustino überliefert den Namen Giovan Maria Vitari, mit dem erstmals die Person genannt wird, die die Marionettenoper inszeniert haben könnte. Was Mariettas Rolle betrifft, erwähnen die *Serie*

²⁷ PAOLO RIGOLI, *Teatri per musica a Verona nella seconda metà del XVII secolo*, «Atti e memorie della Accademia di agricoltura, scienze e lettere di Verona», anno accademico 1979/80, serie VI, vol. XXI, Verona (1981), S. 215-237, vgl. insb. S. 226.

²⁸ Zu diesem Theater siehe FRANCO MANCINI – MARIA TERESA MURARO – ELENA POVOLEDO, *I teatri del Veneto*, vol. I: *Venezia e il suo territorio: Imprese private e teatri sociali*, tomo II, Venezia, Regione del Veneto – Corbo e Fiore, 1996, S. 127f. Im Bericht des Augenzeugen vom 16. Mai 1679 (ebd. S. 128) heißt es u.a.: «Quelli Signori musici si vergognavano d'avere a cantare per i puppazzi ma finalmente si lasciarono vincere dalla persuasione de principali Nobili».

virtuose außer Hero eine weitere Rolle, die sie verkörpert hat: Rosmonda. Dieser Rollename gehört zum *Dramma per musica La costanza di Rosmonda* von Aurelio Aureli, das mit der Musik von Giovanni Battista Volpe 1659 zum ersten Mal inszeniert worden war. Eine Aufführung dieser Oper im Theater an den Zattere war bislang völlig unbekannt. Daß es sich um diese Oper handeln muß, geht aus der Anspielung auf die «costanza» im zweiten Quartett des Huldigungssonetts (S. 84f) hervor:

Nell'immitar Rosmonda fai stupire;
Ma più d'ella in costanza hai core ardito,
Il tuo Canto il tuo tratto è sì gradito
Ch'ogni lode à tuo prò non può falire.

Zeitgeschichte, Reisebericht und Städteführer

Die *Serie virtuose* erzählen die Lebensgeschichte von Marietta und Faustino Barbieri; sie sind, bedingt durch die Tätigkeit der Künstlerin, auch eine Art von Itinerar, indem sie die Etappen ihres Wirkens beschreiben. In ihnen spiegelt sich jedoch auch die Geschichte ihrer Zeit wider, wie es angesichts des Schicksals von Faustinos zweitem Bruder deutlich wird, der während des Türkenkonflikts ums Leben kommt. Schattenhaft und am Rande tauchen immer wieder Gestalten und Begebenheiten aus der Zeitgeschichte auf, die im damaligen Venedig Aufsehen erregten. Wiederholt erwähnt Faustino verschiedene Besuche von Potentaten. Auf den Herzog von Savoyen Victor Amadeus II. (S. 82, «di Savoia il Duca») im Karneval 1687 ist ebenso angespielt wie auf Kurfürst Max Emanuel von Bayern, den Türkenbezwiner, der das Arsenal, die venezianischen Waffenschmiede, besichtigte (S. 83, «il Bavaro fu nell'Arsenale»).

In weit stärkerem Maß prägend für den Charakter der *Serie virtuose* sind die ausgedehnten Beschreibungen von Städten und deren Sehenswürdigkeiten, die an mehreren Stellen in den Verlauf der Erzählung eingeflochten sind. Faustino geht dabei sehr geschickt vor. Keineswegs beginnt er mit den Orten, die ihm persönlich besonders nahe stehen, also Brescia und Venedig. Auf sie geht er erst spät ein, während er im Verlauf der Berichte über die Reisen nach Neapel, Rom oder auch Verona ausführlich über diese Städte erzählt. Es mag zwar sein, daß er sich an so manchen zeitgenössischen Reiseführer angelehnt hat, seine Berichte belegen dennoch eine unmittelbare Erlebnisfähigkeit und ein außergewöhnliches Interesse, das über rein musikalische Dinge weit hinausgeht. Die Barbieris absolvieren ein regelrechtes Besichtigungsprogramm, das sich von dem heutiger Touristen kaum unterscheidet. Man bewunderte die schöne Lage eines Ortes, Architektur, Kunst und Kuriositäten. Mit wachem Auge registrierte man lokale Gebräuche, die neapolitanischen Weihnachtskrippen und die Segnung der Haustiere am 17. Januar, dem Festtag des Antonius (S. 47). Zum römischen Programm gehören Villa Borghese, Castel Sant'Angelo und der Petersdom ebenso wie das Kolosseum, die Termen und die Piazza Navona (S. 51, «Il Culiseo, le Terme nel profondo. / Piazza Naona in ver è un bel gioiello»). Und natürlich sollte man den Papst und Königin Christina von Schweden gesehen haben (S. 52, «Videssi il Papa, e la Regina ancora»). In Venedig sind die Schätze von San Marco ebenso besichtigungswert wie Dogenpalast und Waffenkammer. Dabei offenbart sich eine unerwartet aktuelle Form von Schaulust; neben dem Schwert des albanischen Freiheitshelden Skanderbeg (S. 54, «Di Scanderbech' la spada»), den Monumentalgemälden Tintoretts (S. 55) und der Rüstung Heinrichs III. («D'Enrico Terzo l'Armatura») wird auch ein Keuschheitsgürtel («Il

lucchetto per Donna troppo amata») erwähnt, der schon damals als eher museale Kuriosität Aufmerksamkeit erregte. Bei Brescia (S. 71-75) schließlich wandelt sich die touristische Beschreibung und nimmt, getragen vom Patriotismus des Autors, Züge der traditionellen Gattung des Städtelobs an.

Marietta als Sängerin und Komponistin

Nimmt man die Städte bzw. die Theater, die Marietta Barbieri engagierten, als Gradmesser, so liegt der Schluß nahe, daß sie keine Sängerin der Spitzenklasse war. Nur wenige Male hatte sie Gelegenheit, in den renommierteren Theatern der Halbinsel, dem Santi Giovanni e Paolo und San Salvatore in Venedig, dem Formagliari in Bologna und dem San Bartolomeo in Neapel zu singen. Der Opernmarkt Italiens, wo im Laufe der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in jeder größeren Stadt Opern gespielt wurden, hatte einen ungeheuren Bedarf an Sängern, der von einem Heer heute namenloser Künstler gedeckt wurde. In einem derartigen Kontext mochte sich eine Marietta Barbieri bestens behaupten und die Erwartungen sowohl der kleineren Theater Venedigs als auch der zahlreichen Städte im oberitalienischen Raum erfüllen.

Inwieweit die eher bescheidene Rolle Marietta Barbieris als Opernsängerin mit ihren stimmlichen oder schauspielerischen Fähigkeiten zu tun hatte, muß Spekulation bleiben. Den Zenit scheint sie früh erreicht und ebenso früh wieder überschritten zu haben. Die zahlreichen Huldigungssonette sind nur ein relativer Gradmesser für ihre Fähigkeiten, da alle Informationen durch die Darstellung Faustinos gefiltert sind. Nicht auszuschließen ist, daß das eine oder andere Sonett sogar von Faustino selbst geschrieben wurde. Auffällig ist, daß Marietta mehrmals die gleiche Rolle (Ersimena, Iphide, Enone) verkörperte. Bei der Charakterisierung ihrer künstlerischen Fähigkeiten wird dem Gesang und der Schnelligkeit, mit der eine Rolle gelernt wurde, großer Wert beigemessen; immer wieder wird neben den musikalischen auch auf die schauspielerischen Qualitäten («il canto, il gesto») verwiesen.

Marietta war sich bei allem Lob, das ihr zuteil wurde, der Überlegenheit anderer durchaus bewußt, was man daran erkennt, mit welcher Achtung sie (bzw. Faustino) von einer Margherita Pia oder Giulia Masotti spricht. Sie gehörte eben nicht zur Klasse der Primadonnen, und dies lag nicht nur an ihren Fähigkeiten als Opernsängerin, auch ihre persönliche Einstellung mag eine Rolle gespielt haben. Daß sie ihre Karriere nicht offensiv betrieb, sondern sich eher bitten ließ, liegt zum Teil an der Bindung an Faustino und an der traditionellen, soziale Sicherheit versprechenden Position in einem Herrschaftshaushalt. Auf der anderen Seite ist

sie weit entfernt von einer Sängerin und Prinzipalin wie Giulia de Caro, einer «armonica» alten Stils, die jenes Bild einer (Opern-)Schauspielerin verkörperte, das von den Zeitgenossen traditionell als eher suspekt eingestuft wurde. Giulia de Caro wird nicht zufällig als «meretrice» bezeichnet, um nur einen der harmloseren Ausdrücke zu gebrauchen (und sie dürfte wenig unternommen haben, diesen zweifelhaften Ruf zu zerstreuen). Verglichen damit nimmt sich Marietta geradezu bieder aus.

Relativieren muß man wohl auch Mariettas Aktivitäten als Instrumentalistin und Komponistin. Die Frau, die sich gleich auf drei Instrumenten hören lassen kann und die selbst Musik schreibt, findet eine Form der Aufmerksamkeit, die sich auf die Kuriosität der Sache bezieht, kaum aber ehrliche Anerkennung. Die weibliche Kreativität wird von der Öffentlichkeit bestaunt und als Abweichung von einer Norm empfunden, die sie damit gleichzeitig bestätigt.

In Venedig konnte Marietta Zugang zu bestimmten Institutionen finden, die einer Frau, die die Beschäftigung mit der Musik zum Beruf gewählt hatte, eher geneigt waren, nämlich zu den zahlreichen Frauenklöstern der Lagunenstadt. Laut Faustino stand sie mit mehreren Klöstern in Verbindung, San Lorenzo etwa und der Celestia, die der Musik immer großen Raum gewährt hatten, jedoch auch mit der Humiltà und etlichen Klöstern auf den Inseln (S. 95, auf Murano: San Marco, Sant'Andrea). Welcher Art diese Beziehungen waren, ist nur undeutlich gesagt, doch ist der Darstellung zu entnehmen, daß ihre Tätigkeit Unterricht und vermutlich Komposition umfaßte (S. 96).

Faustino spricht über diese Aktivitäten seiner Frau mit mehr Zurückhaltung als sonst, doch ist er sich der außerordentlichen Tatsache, eine komponierende Gattin zu haben, die sich einer, wenn auch umgrenzten Öffentlichkeit stellt, sehr wohl bewußt. Dies wird deutlich, wenn er die in seiner Zeit noch allgemein akzeptierte Regel ausspricht: «questa funtion non è per donna» (S. 96). Doch weiß er auch – und er bringt es mit spürbarem Stolz zum Ausdruck –, daß sich seine Frau als eine der ersten auf ein Gebiet wagt, das zuvor von einer anderen berühmten Venezianerin betreten wurde, von Barbara Strozzi (S. 96):

[...] e solo
 Barbera Strozzi, già ben fe spicare,
 Come anco la mia adesso, ambo pur rare,
 Degne di fama in ver, e mi consolo.

Dieser Satz ist zugleich eine Beweis für den Ruhm Barbara Strozzi (1619- ca 1664), der fast 30 Jahre nach ihrem Tod immer noch lebendig war. Der Vergleich Mariettas mit Barbara Strozzi ist durchaus aufschlußreich. War es anfangs Mariet-

tas Wunsch, nach Brescia zu gehen, um in ein Kloster einzutreten, so stand dahinter nicht unbedingt das Ziel, ein Leben in religiöser Kontemplation zu führen. Es war vielmehr eine aus Pragmatismus getroffene Wahl, die in dem Moment aktuell wurde, als Marietta die Neigung und Fähigkeit zur Musik in sich entdeckte. Für eine Frau, die sich ganz der Musik widmen wollte, ohne ein Leben wie Giulia de Caro oder Barbara Strozzi²⁹ zu führen, d.h. ein Leben in einem Grenzbereich der Gesellschaft, war das Kloster der einzige Raum, in dem es möglich war, die musikalische Komposition auszuüben. Nach der Begegnung mit Faustino verzichtete sie auf diese Möglichkeit; sie wählte das Leben außerhalb der Klostermauern, doch zahlt sie den Preis, daß sie und ihre Musik der Vergessenheit anheim gefallen sind.

*Ma quell'Anima bella
Del Vero Dio Ancella
Dentro i Superni Chori
Coronata di Allori
Arpeggia le Sonate
E con gli Angioli eccheggia le Cantate.
(Serie virtuose, S. 110)*

²⁹ Zu Barbara Strozzi's gesellschaftlicher Position, insbesondere zu Hinweisen auf ihr Leben als Kurtisane siehe ELLEN ROSAND, *Barbara Strozzi*, virtuosissima cantatrice: *The Composer's Voice*, «Journal of the American Musicological Society» XXXI (1978), S. 241-281: 249ff.

S E R I E V I R T V O S E

Delle operationi esercitate in diuersi
tempi, e luoghi

Dalla Signora

M A R I E T T A B A R B I E R I.

Descritte in Quaderni

D A F A V S T I N O B A R B I E R I

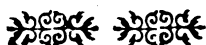
Suo Conforte.

Ristampate con nuoue aggiunte,

Dedicate all'Illustrissimo Signor

C O S T A N T I N O Z A T T A

C I T T A D I N O V E N E T O.



I N V E N E T I A M. DC. XCIV.

Pressò Gio: Francesco Valuasense.

Con Licenza de' Superiori.

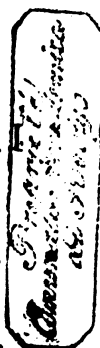


Abb. 1, Titelblatt der *Serie virtuose*, 2. Auflage, 1694.

52

Molti de luochi Santi fù inchinati,
Viddeſi il Papa, e la Regina ancora.
Ci parvero que giorni ſol vn hora,
Tanto è grato il veder quei luochi amati.
La Letica ſi preſe à far ritorno,
Si deliciaua l'occhio allaſi frequente,
Non era freſco nò, nè il Sol ardente,
E a Fiorenza ſi giouè il feſto giorno.
Dal Corniani Illuſtriſſimo ſ'andiede
Che pur di Reſidente il poſto hauens
S'accolſe tutto affetto e ne godeua
Facendoli l'honor ch'el merto e fede.
Gedemo fauoriti in quel momento
L'Chieſe, ed il teſor, la galleria
Del Gran Duca, il Seraglio, e poi ſen gia.
A veder la Città, che da contento
Congedo il doppio pranto al fin ſi tolle,
S'accompagnorno ſin fuor delle mura,
Regalati partimo con premura
Per arriuar al loco che ſi voſſe.
Sir pigliò di buon mattino il viaggio
Per baſte, per diruppi con la neue,
Proliſſo non farò voglio eſſer breue,
Tanto più nel ridir queſto diſaggio.
A Bologna dal Saignani Conte
S'ſi montò: quella Dama fece accetto;
Cara Siora Marietta il mio affetto
Tien ſempre a voſtro prò le voglie pronte.
Qual:

Qualche giorno ſi ſtete fauoriti.

53

*Gratigione noſſen u'inde en uero
Kneſſe a uſſia pui papeſſe
Eno el ſarò del caſo a di meſſe
La poſſa ch'iu uero regia penſiero -
Nel ſeraglio d'ſen tigre, e Pandere
Eno pardo, o mai non il ſen ſande
Eno, el ſamel è il leggo a diſante
En alia ſena uero a diſe e ſere.
e ſale di repubblica ſaraba
Del Gran Duca Palazzo ſegno in uero
Palazj: Chieſe uero è il monaſtero
Che ogn'uno inchina a adora la uero
Eno che la ſena, core e diſide
Eno con la ſena e core adono
Eno, Rame, ſharon diſen no ſeno
Che naſcono in mia ſen gade è uil*

Mia Moglie à ciò non fù mai diſtuita.
D 3 Li

Abb. 2, *Serie virtuose*, S. 52 mit handschriftlichen Ergänzungen über einen Aufenthalt in Florenz bei der Rückreise von Rom nach Venedig, 1674.

26

Per non eſſer di quei vi dò il mio eſſetto,
Corriſpoſta farò vi vedo il cuore,
Godete queſta veſte per mio amore,
E il genio, che hò per voi ſi fa perfetto.
Della gran Caſa Daualos è nata
Queſta Dama già detta ſpiritofa
Fauori tutti noi per la mia Spofa
Si che mia gran Patrona egl'è ſtimata.
Poco paſſò, che pur ſul Ferarceſe
Fù pregiata portarſi à vn Operetta
Era Porto magior il loco è in fretta
Giongemo à quel Signor tutto cortefe.
Il Conte Cati ei fù, con altro ancora
Vnito à queſto aſſar, che pur godea,
E mille ſpaſſi à noi dar ci volea,
Tanto che ſi paſſò felice l'hora.
Alla gioſtra ſi corſe dell'anello,
Solo per dar il premio alla mia Spofa
Di recuſarlo al fin Ella non oſa,
Fù queſto vn gioellin ch'era aſſai bello.
Nell'Artemiſia quella fù la parte
Che anco in Ferrara fece egregiamente
Sua poeſia pur anco vn ſior prudente
Fe diſpenſar e diede vn Oda à parte

Al.

27

Alli meriti Incomparabili, & alle Virtù ſingolari
Della Signora

MARIETTA BARBIERI

Nouella muſa del noſtro Secolo, Fenice di gentilezza, Idea di tutte le gratie, e ſpeſſo limpidiſſimo d'honeſtà, qual fa ſpicare con applauſo vntuerſale la parte di Artemiſia, prima in Porto maggiore, poi in Ferrara moſtrando con amirabile, ingegno quanto mai poſſi fare l'arteſicio del Canto.

S O N E T T O

Con quella voce, che fai l'Alme Amanti
A ſua virtù Armiſia i cuori aggira;
E ſtrabendo dal ſen pauſe anelanti,
Enolo alle Sirene il canto ſpira.
Soſpenſon l'armonia gl'Orbi ſeliani
Qual'hor il labro armonico ſoſpira
Si diſtingue i ſinghiozzi in ſughe infranti
Ebra ſatta d'amor L'Aura delira.
Son ſpettator di gemini ſupori
Che dal tuo Zelo, e dalla bocca in tanto
Coſtei ſemina fiamme, e vibra ardori.
Dunque ſe può Artemiſia in caſto incanto
L'Alme rapir à ſoggiogar i cuori.
Dirò bonafide ancor madre del canto.

N. N.

Il Signor della Perla Giorgio detto
Fù quel che ſugeri d'ella il valore
Cantò anco lui, & è brauo tenore,
E ſi può dir che gl'è nobil ſogetto.

Doppo

Abb. 3, *Serie virtuose*, S. 26 und 27, Aufführungen der *Artemisia* in Portomaggiore und Ferrara.

ORT	CHRONOLOGIE NACH DEN JERIE L'ART/OSSE	OPER, ORATORIUM ETC. (TITEL)	LIBRETTO / MUSIK	MARIETTA BARBERIS ROLLE	NACHWEIS (Sartori) bzw. DATIERUNG (Widmung)
Brescia	(1667)	<i>Oronthea</i>	Cicognini / Lucio oder Cesti	Oronthea	Sartori Nr. 17544 12 – I – 1667
Venezia	(1667 oder 1668)	"serenata" für Herzog von Braunschweig			
Venezia, Teatro Vendramin (San Salvatore)	(1668)	<i>Seleneo</i>	Minato / Sartorio	Stratonica	Sartori Nr. 21458 16 – I – 1668
		<i>Tiridate</i>	Bentivoglio – Minato / Legrenzi	Doriclea	Sartori Nr. 23193 4 – II – 1668
Venezia, dto.	1670	<i>Antigona (delusa da Alceste)</i>	Aureli / Ziani	Alceste	Sartori Nr. 2105 18 – I – 1669 m.v.
	1670	<i>Erismena</i>	Aureli / Cavalli	Erismena	Sartori Nr. 9124 13 – II – 1670
Venezia (Saloni)	Frühjahr (1671)	<i>Iphide greca</i>	Minato / Partenio – Freschi – G. Sartorio	Iphide	Sartori Nr. 12695 1671
Portomaggiore	(1671 ?)	<i>Artemisia</i>	Minato / Cavalli	Artemisia	Sartori deest
Ferrara	(1671 ?)	<i>Artemisia</i>		dto.	Sartori deest
Bologna, Teatro Fornagliari	1672	<i>Marcello in Sinuata</i>	Noris / Boretti	Celia	Sartori Nr. 14719 1672
	1672	<i>Dori</i>	Apolloni / Cesti		Sartori Nr. 8352 23 – II – 1672
Bologna, Madonna di San Luca		Konzert			

ORT	CHRONOLOGIE NACH DEN SERIE L'ARTUOSE	OPER, ORATORIUM ETC. (TITEL)	LIBRETTO / MUSIK	MARIETTA BARBIERIS ROLLE	NACHWEIS (Sartori) bzw. DATIERUNG (Widmung)
Bologna (Accademia degli Unanimi)	(1672)	"oratorio" bei Marchese Orsi (<i>Il Gefite overo Il zelo imprudente</i>)	Balbi / G. B. Vitali		Sartori Nr. 11326 16–III–1672
		"oratorio" bei Marchese Lignan (<i>L'alloro trionfale</i>)	Stanzani / Colonna – G. B. Vitali – Stella – Praticista – Barbieri		Sartori Nr. 928 II – 1672
		"accademia" bei Bonci (<i>Olocausto d'enomi, Il trionfo della fede</i>)	Tesini / Praticista – Barbieri		Sartori Nr. 17060 17 – III – 1672
Modena	(1672)	"oratorio" bei Prälat Campora			
Venezia, Teatro Grimani (SS. Giovanni e Paolo)	(1673)	<i>Domitiano</i>	Noris / Boretti	Elisa	Sartori Nr. 8104 27/30 – XII – 1672
Forlì, Teatro Accademici Filergeti/ Teatro pubblico	(1673)	<i>Erismena</i>	Aureli / Cavalli	Erismena	Sartori Nr. 9125 1673
Ferrara, Teatro Obizzi	Sommer (1673)	"opera per la principessa di Rossano"			
Napoli	1673/1674	<i>Murello (in Siracusae)</i>	Noris – Cicinelli / Boretti – Ziani	Verginia	Sartori Nr. 14720 1673
		<i>Eraldo</i>	Beregan / Ziani		Sartori Nr. 9023 1674
		<i>Massenzio</i>	Bussani / Sartorio		Sartori Nr. 15077 1674

ORT	CHRONOLOGIE NACH DEN SERIE TITULOSE	OPER, ORATORIUM ETC. (TITEL)	LIBRETTO / MUSIK	MARIETTA BARBIERIS ROLLE	NACHWEIS (Sartori) bzw. DATIERUNG (Widmung)
Venezia (Teatro ai Saloni?) Venezia	(1672/73)	<i>Dario rinvenuto</i>	Boris / ?	Parisatide	Sartori Nr. 7134 6 – I – 1675
Verona	fiera, ottobre (1675)	"una serenata" für [Giovanni Battista ?] Pamphilj <i>Iphide greca</i>	Minato – Ruberti / Partenio – Freschi – G. Sartorio + Alessandro Spinazzari	Iphide	Sartori Nr. 12697a 22 – X – 1675
Verona	(1678 ?)	<i>Enone schermita</i> (= <i>Helena rapiata</i>)	Aureli / Freschi	Enone	Sartori deest
	(1678 ?)	<i>Semiramide</i> bzw. <i>La schiava fortunata</i>	Moniglia – Noris bzw. Corradi / P. A. Ziani bzw. Cesti M'A. Ziani	Nino re d'Assiria	Sartori deest
Brescia	(1679 ?)	<i>Caligola delirante</i>	? / Pagliardi	T'cosera	Sartori deest
Venezia (Teatro agli Ognissanti, Zattere)	(1679)	<i>Leandro</i>	Badovero / Pistocchi	Hero	Sartori Nr. 14165 15 – V – 1679
	(1679)	<i>(La costanza di) Rosmonda</i>	Aureli / Volpe	Rosmonda	Sartori deest
Modena	(1681 ?)	<i>(H)Elena rapita (da Paride)</i>	Aureli / Freschi	Enone	Sartori Nr. 8721 6 – II – 1681
Venezia	carnevale	operetta pastorale morale	Pietro Barbieri / (G. B. Rossi)		Sartori Nr. 9970 <i>La fedelia sfortunata</i> , 1688
Venezia		"serenata" für Hochzeit Giustiniani	? / M. Barbieri ?		zwischen 1684 und 1688

GREGORY BARNETT

***L'organizzazione tonale nella musica
italiana secentesca: le sinfonie
e le sonate di Tarquinio Merula,
Biagio Marini e Giovanni Legrenzi***

L'ORGANIZZAZIONE TONALE NELLA
MUSICA ITALIANA SECENTESCA: LE SINFONIE E LE SONATE
DI TARQUINIO MERULA, BIAGIO MARINI E GIOVANNI LEGRENZI

Due difficoltà emergono nella descrizione dell'organizzazione tonale nella musica secentesca: la prima è uno iato che stacca il portato di una tradizione teorica piuttosto prescrittiva da una pratica poco incline a rifarsi alle norme teoriche¹; la seconda è la nostra speranza che esista una concezione di tonalità comune fra i compositori secenteschi². In realtà, è difficile pensare ad orientamenti che si pongano in termini universali: di fatto non esiste nessuna epoca ove i compositori ottemperino ad un unico modello: la pratica musicale di qualsiasi epoca è necessariamente variegata e questo tratto incentiva

¹ Anche i teorici secenteschi si sono resi conto di questo scisma. Un esempio convincente è citato da LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982, p. 285, che rimanda alla lettera al Sig. Bastiano Baldini, c. 1667, di Antonio Maria Abbatini in cui scrive in versi con sentimenti spiritosi eppure tristi:

Dov'è quel tempo e quella età sì bella,
ch'in Italia si usavan le letture
della musica, e ciò non è novella?
Ne fa fede Bologna dove pure
era sì ricca piazza che il Pare[i]a
lasciò per lei di Spagna l'altre cure.
Stampò mentre in quel Studio egli leggea
di fresca età un nobile trattato,
e più stampato avria se più vivea.
Così di tal scienza in ogni lato
s'avea la vera luce al ben comporre,
a nostra confusion: misero stato!
Oggi Guidon, Boezio ognuno aborre,
il Fogliani, il Zerlin, Aron, Franchino,
il Glarean, Guglielmo, il Ponzio, il Torre,
il Lusitan, Tigrin, Pisello, il Bonini
ed ogn'altro, che mai non finiria
se i scrittor tutti qui volessi porre.

² Nella prospettiva comune il Seicento si pone come un'epoca di transizione, per cui possiamo spiegare lo stile tonale come un incontro fra la modalità rinascimentale e la tonalità ottocentesca. In questa prospettiva, anche se si sono ammesse variazioni nello stile tonale, nelle analisi è sempre supposta un'evoluzione fra modalità e tonalità.

indiscutibilmente il nostro interesse.

Tenendo ben presente tale presupposto, l'obiettivo di quest'indagine non è quello di cogliere una «regola tonale» per la musica secentesca, ma invece di proporre una prospettiva tesa ad inquadrare due precisi ambiti: 1) il pensiero teorico per quanto attiene all'organizzazione tonale; 2) il modo in cui questo pensiero si è evidenziato nella musica del Seicento. In effetti, anche la teoria di questo secolo, nonostante il suo atteggiamento prescrittivo, assume un suo ruolo qui: ciò che nel nostro studio viene tratto dalla pratica musicale si rivela nel discorso teorico dell'epoca. Tuttavia, nella comprensione del pensiero musicale secentesco risulta decisiva l'individuazione del modo in cui i teorici interpretavano i fenomeni musicali sulla base delle loro convizioni tradizionaliste. In quest'ottica, risulta opportuno rilevare come i termini della modalità costituissero l'unico modo per descrivere l'organizzazione tonale: essi, di fatto, funzionavano come una *lingua franca* della teoria. Come dire, insomma, che i teorici del Seicento adottavano quei termini in ogni caso, sia che si parlasse di modi o no.

Dall'altra parte, la pratica musicale subì influenze che si collocano completamente al di fuori della modalità. Questo studio mette a foco tali influenze, con riferimento alle loro origini e al loro manifestarsi, nella musica strumentale dagli anni '40 agli anni '90 del Seicento. Al centro di quest'indagine si pone una serie di tonalità ordinate, i cosiddetti *tuoni* ecclesiastici, i quali pervadono la musica di alcuni compositori attivi nel nord Italia e appaiono in trattati musicali in un arco temporale che va dagli inizi alla fine del Seicento.³ Come vedremo, le origini di questi *tuoni* ecclesiastici si trovano nei *tuoni* salmodici impiegati nel cantare i salmi nella liturgia cattolica.⁴ Nonostante queste origini sacre, il significato dei *tuoni* ecclesiastici permea anche la musica profana.

Le fonti musicali qui considerate comprendono sonate e sinfonie di Giovanni Legrenzi, Biagio Marini e Tarquinio Merula – i primi due lombardi, il terzo di Busseto ma lombardo di adozione –, musicisti con ampia esperienza musicale acquisita nelle chiese lombardo-padane che si distinsero non solo nel repertorio sacro ma anche in quello profano, affrontando vari generi di musica. I *tuoni* ecclesiastici evidenziati nella musica di questi compositori danno testimonianza di un insegnamento comune che, nato nell'ambito della chiesa, poi influenzò la

³ I cosiddetti «*tuoni* ecclesiastici» costituiscono il tema fondamentale di una recente indagine di MICHAEL DODDS, *The Seventeenth-Century Church Keys in Theory and Practice*, tesi di dottorato, University of Rochester, U. S. A., a. a. 1998, che rintraccia l'evoluzione di tali *tuoni* nella musica sacra Italiana, Francese e Tedesca.

⁴ Le origini dei *tuoni* ecclesiastici con riferimento alle esigenze della salmodia in *alternatim* sono chiarite in HAROLD POWERS, *From psalmody to tonality* in *Tonal structures in early music*, ed. Cristle Collins Judd, New York, Garland, 1998, pp. 275-340.

musica concepita per diversi contesti. In altre parole, la realizzazione di un sistema tonale nel Seicento si rimanda all'uso dei *tuoni* ecclesiastici.

TAVOLA 1: Le sinfonie di Merula e di Marini, e gli otto modi

Tarquinio Merula [1651], “Sinfonie di tutti gli Tuoni”			Biagio Marini [1655], “Sinfonia 1° Tuono, . . . 6° Tuono”			Adriano Banchieri, <i>Cartella musicale</i> [1614], “Introduzione de gl’otto Modi”			
TUONO	TONICA	ARM ^a di CHIAVE	TUONO	TONICA	ARM ^a di CHIAVE	MODO	FINALIS	ARM ^a di CHIAVE	AMBITUS
1°	re	—	1°	re	—	1°	re	—	autentico
2°	sol	b	2°	sol	b	2°	re	—	plagale
3°	la	—	3°	la	—	3°	mi	—	autentico
4°	mi	—	4°	mi	—	4°	mi	—	plagale
5°	DO	—	5°	DO	—	5°	FA	—	autentico
6°	FA	b	6°	FA	b	6°	FA	—	plagale
7°	re	b		—	—	7°	SOL	—	autentico
8°	SOL	—		—	—	8°	SOL	—	plagale

Fonti: TARQUINIO MERULA, *Il quarto libro delle canzoni da suonare a doi & a tre*, Op. XVII, Venezia, Vincenti, 1651; BIAGIO MARINI, *Per ogni sorte d’stromento musicale, diversi generi di sonate da chiesa e da camera*, Op. XXII, Venezia, Magni, 1655; ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale*, 3^a edizione, Venezia, Vincenti, 1614, p. 68.

TAVOLA 2: I Tuoni ecclesiastici e trattati del tardo Seicento

Anonimo [1598]: “gli Otto Tuoni Ecclesiastici”	A. Banchieri [1614]: “gl’Otto Tuoni Ecclesiastici”	L. Penna [1672]: “li Tuoni armoniali”	G. M. Bononcini [1673]: “i Tuoni ordinariamente praticati da Compositori”	Z. Tevo [1706]: “li otto Tuoni delli Moderni”
TUONO TONICA A di C	TUONO TONICA A di C	TUONO FINALIS A di C	FINALIS A di C CLASSIFICA- ZIONE MODALE	TUONO FINALIS A di C
1° re —	1° re —	1° re —	re — (1°Tuono)	1° re —
2° sol b	2° sol b	2° sol b	sol b (2°Tuono, P4)	2° sol b
3° la —	3° la —	3° la —	la — (10°Tuono)	3° la —
4° mi —	4° mi —	4° mi —	la — (10°Tuono)	4° mi —
5° DO —	5° DO —	5° DO —	DO — (11°Tuono)	5° DO —
6° FA b	6° FA b	6° FA b	FA b (12°Tuono, P5)	6° FA b
7° re b	7° re b	*7° re b, RE #, mi #	re b (9°Tuono, P5)	7° mi #
8° SOL —	8° SOL —	8° SOL —	SOL — (8°Tuono)	8° SOL —

*Si trovano tre tonalità per il settimo tuono nell’elenco di Lorenzo Penna.

Fonti: AUTORE ANONIMO, *Intavolatura d’organo facilissima accomodata in versetti sopra gli otto tuoni ecclesiastici*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1598; ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale*, 3ª ed., Venezia, Giacomo Vincenti, 1614, pp. 70-72; LORENZO PENNA, *Li Primi albori musicali*, Bologna, Giacomo Monti, 1672, pp. 128-32; GIOVANNI MARIA BONONCINI, *Musico pratico*, Bologna, Giacomo Monti, 1673, pp. 137-38; ZACCARIA TEVO, *Il Musico testore*, Venezia, Antonio Bortoli, 1706, pp. 327-32.

TAVOLA 3: Giovanni Legrenzi, Op. II [1655]

G. Legrenzi, Op. II, sonate <i>a 2</i> (due violini e basso continuo)				G. Legrenzi, Op. II, sonate <i>a 3</i> (due violini, violone o fagotto, e basso continuo)			
		TONICA	ARM ^a di CH.			TONICA	ARM ^a di CH.
[Tuono 1 ^o]	“La Cornara”	re	—	[Tuono 1 ^o]	“La Zabarella”	re	—
[Tuono 2 ^o]	“La Spilimberga”	sol	b	[Tuono 2 ^o]	“La Mont’ Albana”	sol	b
[Tuono 3 ^o]	“La Frangipana”	la	—	[Tuono 3 ^o]	“La Porcia”	la	—
[Tuono 4 ^o]	—————			[Tuono 4 ^o]	“La Valvasona”	mi	—
[Tuono 5 ^o]	“La Strasolda”	DO	—	[Tuono 5 ^o]	“La Querini”	DO	—
[Tuono 6 ^o]	—————			[Tuono 6 ^o]	—————		
[Tuono 7 ^o]	“La Col’ Alta”	RE	#	[Tuono 7 ^o]	“La Torriana”	do	b
[Tuono 8 ^o]	“La Raspona”	SOL	—	[Tuono 8 ^o]	“La Justiniana”	SOL	—

Fonte: GIOVANNI LEGRENZI, *Sonate a due e tre*, Op. II, Venezia, Magni, 1655.

TAVOLA 4: Musica strumentale del tardo Seicento

G. M. Placuzzi, <i>Suonate à duoi...</i> [1667]			P. Degli Antonii, <i>Sonate...</i> [1676]			G. B. Degli Antonii, <i>Ricercate...</i> [1690]			D. Galli, <i>Trattenimenti musicali...</i> [1691]		
PEZZO	TONICA	ARM ^a di CH.	PEZZO	TONICA	ARM ^a di CH	PEZZO	TONICA	ARM ^a di CH	PEZZO	TONICA	ARM ^a di CH
1 ^a	re	—	1 ^o	re	—	1 ^o	re	—	1 ^o	re	—
2 ^a	sol	b	2 ^o	sol	b	2 ^o	sol	b	2 ^o	sol	b
3 ^a	la	—	3 ^o	la	—	3 ^o	la	—	3 ^o	la	—
4 ^a	mi	—	4 ^o	mi	#	4 ^o	mi	—	4 ^o	mi	—
5 ^a	DO	—	5 ^o	DO	—	5 ^o	DO	—	5 ^o	do	bb
6 ^a	FA	b	6 ^o	FA	b	6 ^o	FA	b	6 ^o	FA	b
7 ^a	RE	##	7 ^o	RE	##	7 ^o	*MI	##	7 ^o	re	b
8 ^a	SOL	—	8 ^o	SOL	—	8 ^o	SOL	—	8 ^o	DO	—
9 ^a	RE	##	9 ^o	SI ^b	b	9 ^o	MI ^b	bb	9 ^o	re	—
10 ^a	DO	—	10 ^o	LA	##	10 ^o	si	##	10 ^o	SI ^b	bb
—	—	—	11 ^o	do	bb	—	—	—	11 ^o	la	—
—	—	—	12 ^o	MI ^b	bb	—	—	—	12 ^o	la	—

* Un sol diesis non è indicato nell'armatura di chiave, ma è scritto nella musica stessa.

Fonti: GIOSEFFO MARIA PLACUZZI, *Suonate à duoi, à trè, à quattro, à cinque e à otto instrumenti*, Op. I, Bologna, Giacomo Monti, 1667; PIETRO DEGLI ANTONII, *Sonate a violino solo*, Op. IV, Bologna, Giacomo Monti, 1676; GIOVANNI BATTISTA DEGLI ANTONII, *Ricercate à violino e violoncello ò clavicembalo*, Op. V, Bologna, Giacomo Monti, 1690; DOMENICO GALLI, *Trattenimento musicale sopra il violoncello*, MS, 1691, trovato nella Biblioteca Estense, Modena, sotto il numero di collocazione Mus. C. 81.

TAVOLA 5: Giovanni Legrenzi, musica profana

G. Legrenzi, <i>Cantate e canzonette...</i> [1676]: tonalità delle cantate 1-8 a voce soprano con il basso continuo			G. Legrenzi, <i>Balletti e correnti...</i> [1691]: tonalità di tutti i balletti e correnti		
CANTATA	TONICA	ARM ^a DI CHIAVE	BALLETO/ CORRENTE	TONICA	ARM ^a DI CHIAVE
1	re	—	1 ^o	re	—
2 ^a	sol	b	2 ^o	sol	b
3 ^a	mi	—	3 ^o	la	—
4 ^a	mi	—	4 ^o	mi	—
5 ^a	DO	—	5 ^o	DO	—
6 ^a	FA	b	6 ^o	FA	b
7 ^a	mi	—	7 ^o	RE	#
8 ^a	do	b	8 ^o	SOL	—/e#*
			9 ^o	SI ^b	b/SI ^b bb*

* L'ottava e la nona coppia di balli hanno diverse tonalità per il balletto e la corrente.

Fonti: GIOVANNI LEGRENZI, *Cantate, e Canzonette a voce sola...*, Op. XII, Bologna, Giacomo Monti, 1676; GIOVANNI LEGRENZI, *Balletti e Correnti a cinque Stromenti, con il basso continuo per il Cembalo*, Op. XVI, Venezia, Giuseppe Sala, 1691.

La prima Tavola mostra le caratteristiche generali delle tonalità delle sinfonie ricavate dall'opera diciassettesima di Tarquinio Merula (1651) e dall'opera ventiduesima di Biagio Marini (1655). Le note nella Tavola indicano la tonica, mentre le lettere maiuscole e minuscole registrano rispettivamente le tonalità maggiori e quelle minori. Il bemolle o la lineetta denotano l'armatura di chiave. (Nello scopo di questo studio, la tonica e l'armatura di chiave di una composizione forniscono una breve descrizione di una tonalità). Merula nomina le sue sinfonie «di tutti gli *tuoni*»; Marini invece rileva semplicemente il *tuono* di ognuna, dal primo al sesto. La descrizione di Merula indica che la sua serie di sinfonie compone una raccolta intera di *tuoni*, mentre quella di Marini risulta parziale.

Il loro uso del termine *tuono* è particolarmente notevole perché i teorici del

Seicento lo usarono come un sinonimo di «modo». Ciò nonostante, in questo contesto *tuono* non fa riferimento ai modi, ma invece alle tonalità che ebbero origine nella salmodia. Qui dobbiamo ricordare che ogni sistema modale – sia quello di otto modi sia quello di dodici – comprende coppie di modi autentici e plagali ognuna condividente la nota finale, oppure la *finalis*. Nessuno dei modi ha alterazioni nell'armatura di chiave se non è trasportato. Il primo degli esempi musicali mostra il sistema di otto modi come è spiegato nel trattato di Adriano Banchieri, la *Cartella musicale* del 1614: le note nere indicano le *finalis* e gli arpeggi – salendo per gli autentici, scendendo per i plagali – rappresentano l'estensione (oppure l'*ambitus*) di ogni modo.⁵ Guardando di nuovo la Tavola prima, la colonna di destra dà la stessa indicazione in una maniera diversa, mostrando le *finalis* e l'armatura di chiave degli otto modi. Così si possono confrontare gli otto modi con i *tuoni* delle sinfonie di Merula e di Marini, un confronto che illustra le differenze considerevoli fra *tuono* e modo in questo contesto.

Le origini dei *tuoni* impiegati da Merula e Marini, sebbene non modali, risalgono a un altro sistema composto da otto elementi, gli otto *tuoni* salmodici nominati prima. In un articolo essenziale intitolato *From Psalmody to Tonality*, Harold Powers ha dimostrato come la serie di tonalità come quella delle sinfonie di Merula e di Marini ebbe origine negli otto canti della liturgia cattolica che sono chiamati i *tuoni* salmodici.⁶ La creazione delle tonalità nell'ambito di questi canti antichi deriva dalla tradizione della salmodia in *alternatim* – cioè l'alternanza fra versi salmodici cantati dal coro e versetti solitamente suonati sull'organo.⁷ Il trattato di Banchieri già citato, la *Cartella musicale*, spiega in una maniera chiara e dettagliata il metodo con cui l'organista crea i versetti sopra gli otto *tuoni* salmodici, fornendo la *finalis* (cioè l'ultima nota del canto), la trasposizione comunemente adoperata (se pertinente), e il modo di fugare sopra ogni *tuono* salmodico.⁸

Cominciando con i *tuoni* salmodici stessi, gli Esempi musicali 2a e 2b li presentano come si vedono nel trattato di Banchieri: prima nella loro forma

⁵ ADRIANO BANCHIERI, *Cartella musicale*, 3^a ed., Venezia, Giacomo Vincenti, 1614, p. 68.

⁶ Si vedano le tavole 4, 5 e 6 in POWERS, *From psalmody*, cit.

⁷ Le numerose pubblicazioni di falsibordoni del tardo Cinquecento e del primo Seicento, per esempio, ci dimostrano la richiesta per composizioni brevi e semplici che si possono usare nella salmodia in *alternatim*. La prevalenza del falsobordone, un genere composto secondo caratteristiche tonali derivate dai *tuoni* salmodici, aiutò ad assicurare la larga diffusione di una serie di tonalità qui chiamate *tuoni* ecclesiastici. Questi *tuoni*, poi, assunsero il ruolo di un sistema tonale per compositori di vari generi di musica, anche quelli non concepiti secondo le esigenze della liturgia Cattolica.

⁸ BANCHIERI, *Cartella*, cit., pp. 84-87.

originale (Es. 2a) e poi con le trasposizioni (Es. 2b).⁹ Come spiega Powers, le trasposizioni limitano l'estensione totale degli otto *tuoni* salmodici, rendendoli più facili da cantare: ad esempio, il *tuono* più basso, cioè il secondo, viene trasportato una quarta in alto come si può vedere negli Esempi 2a e 2b; il settimo *tuono* invece viene trasportato una quinta in basso.¹⁰

Da queste trasposizioni risulta un bemolle in chiave, tranne nel caso del sesto *tuono*, nel cui caso il bemolle deriva dall'abbassamento del *fa super la* – cioè SI sopra LA – nell'esecuzione di quel canto. Il quinto *tuono* fa un'altra eccezione: in questo caso, il canto viene trasportato una quarta in basso, però manca il bemolle, forse perché il canto trasportato non arriva al SI.

Riguardando alla composizione dei versetti, i canti con le trasposizioni e le cadenze aggiunte che si vedono nell'Esempio 2b forniscono la struttura armonica – cioè armatura di chiave, *finalis* e note principali – con la quale l'organista potrebbe comporre o improvvisare versetti per la salmodia in *alternatim*. In particolare, le tonalità vengono derivate in questa maniera: considerando di nuovo l'Esempio 2b, l'ultima nota della principale o dell'unica *differentia* – cioè, la parte del *tuono* salmodico che è chiamata «fine» da Banchieri – viene presa come *finalis* e la trasposizione del *tuono*, se pertinente, determina l'armatura di chiave. Per precisare questa procedura, Banchieri fornisce una sua serie di otto versetti che serve come esempio di questo metodo compositivo.¹¹ L'esempio 3a dal trattato di Banchieri, mostra il versetto a due voci nel quinto *tuono* che dimostra il modo di fugare, la *finalis*, altre note importanti e l'armatura di chiave.

Un altro esempio simile a quanto osservato in Banchieri si trova in una pubblicazione anonima di versetti del 1598 intitolata *Intavolatura d'Organo facilissima, accomodata in versetti sopra gli otto tuoni ecclesiastici*, contenente due versetti in quattro parti per ogni *tuono* salmodico.¹² L'Esempio 3b mostra il primo versetto sul quinto *tuono*. Per capire bene l'evoluzione dal quinto *tuono* salmodico al quinto *tuono* ecclesiastico possiamo confrontare i due versetti sul quinto *tuono* (riportati negli Esempi 3a e 3b) con il quinto *tuono* salmodico dell'Esempio 2b.

Le otto tonalità che risultano dagli otto versetti corrispondono alle tonalità delle sinfonie di Merula e di Marini. (Per fare un confronto tra i versetti e le sinfonie, gli Esempi 3c e 3d mostrano le sinfonie sopra il quinto *tuono* di tutti e due compositori). In questo contesto, le implicazioni dell'uso delle sinfonie

⁹ *Ibid.*, pp. 70-71.

¹⁰ POWERS, *From psalmody*, cit., pp. 291-96.

¹¹ BANCHIERI, *Cartella* cit., pp. 72-83.

¹² [ANONIMO], *Intavolatura d'organo facilissima, accomodata in versetti sopra gli otto tuoni ecclesiastici*, Venezia, Vincenti, 1598.

emergono con chiarezza: le tonalità impiegate da Marini e Merula hanno origine nella salmodia; inoltre, l'insieme di due violini, violone, e basso continuo impiegato nell'esecuzione dei versetti dei salmi, ricalca un ruolo propriamente esercitato dall'organo. L'uso di sonate, sinfonie e concerti nella liturgia cattolica è stato studiato da diversi musicologi – in particolare da Stephen Bonta¹³ – e la testimonianza fornita dalle sinfonie di Merula e Marini accresce la nostra comprensione del modo in cui gli insiemi di strumenti a corde siano stati proposti nella salmodia del Seicento.

I *tuoni* ecclesiastici nella teoria secentesca

Se tutto questo spiega le radici dei *tuoni* ecclesiastici come tonalità basate sui *tuoni* salmodici, queste stesse tonalità assunsero un rilievo che va ben oltre la salmodia, sia nella prassi musicale sia nella teoria. Per quanto riguarda la teoria secentesca, la influenza di queste tonalità sulla concezione di un sistema tonale rivela il loro grande significato. Vedendo un uso ampio di queste tonalità, i teorici del Seicento tentavano di spiegare come i *tuoni* ecclesiastici avrebbero potuto derivare dai modi tradizionali.¹⁴ In altre parole, cercavano di effettuare una riconciliazione tra la prassi, che evidenziava i *tuoni* ecclesiastici, e la teoria che da sempre aveva usato i modi per spiegare l'organizzazione tonale. Più precisamente, i teorici della seconda metà del Seicento interpretavano i *tuoni* ecclesiastici come un sistema modale, eludendo i modi tradizionali, dando ai questi stessi *tuoni* ecclesiastici un ruolo di sistema tonale preminente.¹⁵

La seconda Tavola in appendice serve come sintesi di questo processo: essa mostra le *finalis* e le armature di chiave dei «modi» (fra virgolette) elencati da Lorenzo Penna, Giovanni Maria Bononcini e Zaccaria Tevo, accanto ai *tuoni*

¹³ STEPHEN BONTA, *The uses of the sonata da chiesa*, «Journal of the American Musicological Society» XX (1967), pp. 54-84.

¹⁴ BANCHIERI, difatti, ci lascia una testimonianza ambigua su quest'argomento. Da una parte, egli spiega come gli otto *tuoni* ecclesiastici e i dodici modi costituiscono sistemi distinti usati in generi distinti (cfr. nella *Cartella*, cit., p. 88, il capitolo intitolato «Breve narrativo della differenza da gl'otto *tuoni*, a gli dodici modi.» Dall'altra, egli dimostra (*Cartella* cit., pp. 111-36) come gli otto *tuoni* ecclesiastici corrispondono a certi modi del sistema dei dodici modi. GIOVANNI MARIA BONONCINI, per dare un altro esempio, utilizza un modo più semplice di affrontare quest'argomento: nel suo trattato, *Musico pratico*, Bologna, Monti, 1673, pp. 137-45, egli pone una serie di sette modi, quelli che «vengono ordinariamente praticati da compositori» (p. 137). Questi modi, che Bononcini afferma essere trasposizioni di certi modi dei dodici, sono quasi identici ai *tuoni* ecclesiastici (si veda la Tavola seconda più avanti).

¹⁵ Si veda la Tavola seconda e le fonti elencate più avanti.

ecclesiastici, cioè le tonalità dei versetti di Banchieri e dell'autore dell'intavolatura. Come vedremo, ogni teorico dava una propria interpretazione ai *tuoni* ecclesiastici: ad esempio, Penna considera questi *tuoni* come l'unico sistema modale legittimo al posto del sistema di dodici modi di Glareano e Zarlino, dicendo bruscamente che i modi:

sono stati ampliati al numero di dodici, io però, per seguire l'uso della Chiesa, dirò, esser li Tuoni in numero otto – ne più, ne meno.¹⁶

Nella seconda Tavola si nota che quelli che Penna elenca non sono i modi che comprendono quattro coppie di autentici e plagali, ma i *tuoni* ecclesiastici.

Bononcini, invece, esprimendo una posizione ben diversa da quella di Penna, spiega come queste stesse tonalità – che egli nomina «Tuoni [...] ordinariamente praticati da Compositori» – siano ricavate dagli stessi dodici modi di Glareano e Zarlino, i quali Penna rifiuta.¹⁷ Sebbene l'ordine in cui Bononcini descrive questi «*tuoni*» segua la disposizione dei *tuoni* ecclesiastici, la sua numerazione deriva dai dodici modi, taluni trasposti e taluni non trasposti, come si vede nella quarta colonna, dalla sinistra, della seconda Tavola.

Zaccaria Tevo, come si può notare nell'ultima colonna sempre della seconda Tavola, fa riferimento in modo notevole ai *tuoni* ecclesiastici come «li otto Tuoni delli Moderni», dicendo:

Pare, che li Moderni, e Novissimi Maestri Musici d'hoggidi si servino solo di otto Modi, ò Tuoni, come si vede da loro manoscritti, [...] il Penna [...] negli *Albori Musicali* [...] insegna esser otto li Tuoni con il medesimo ordine delli quì sotto posti [...]¹⁸

Il significato di quest'ultima citazione, scritta all'inizio del Settecento, è che i dodici modi sono caduti in disuso, sostituiti dagli otto *tuoni* moderni riconosciuti sia dai compositori sia dai teorici.

¹⁶ LORENZO PENNA, *Li primi albori musicali*, Bologna, Monti, 1672, p. 128.

¹⁷ BONONCINI, *Musico pratico*, cit., pp. 137-38.

¹⁸ ZACCARIA TEVO, *Il musico testore*, Venezia, Bortoli, 1706, pp. 268-69.

L'Opera seconda di Giovanni Legrenzi

Rifacendoci alla prassi musicale – e alla musica di Giovanni Legrenzi in particolare – troviamo testimonianza dell'utilizzo di tonalità basate sulla salmodia anche in musica non concepita per contesti sacri e senza indicazione di *tuono*. Nella sua edizione dell'Opera seconda di Legrenzi, Stephen Bonta osserva il modo in cui Legrenzi organizzò le sue sonate secondo l'ordine dei *tuoni* ecclesiastici.¹⁹ La Tavola terza, basata sulle indicazioni fornite da Bonta nella sua edizione, espone le tonalità dell'Opera seconda di Legrenzi secondo la disposizione originaria.²⁰ La pubblicazione originale divide le *sonate a 2* dalle *sonate a 3*; entrambe le due categorie di sonate nel loro ordinamento riflettono l'influenza dei *tuoni* ecclesiastici. Come si vede nella Tavola terza, però, l'ordine dei *tuoni* ecclesiastici non è seguito perfettamente nelle sonate di Legrenzi: il sesto *tuono*, infatti, non è presente né fra le *sonate a 2* né fra le *sonate a 3*; e il quarto *tuono* non si trova fra le *sonate a 2*.²¹

Nonostante questi limiti, le caratteristiche tonali, oltre che alla *finalis* e all'armatura di chiave, chiariscono il rapporto stretto fra le tonalità dell'Opera seconda di Legrenzi e i *tuoni* ecclesiastici. Due tonalità in particolare – quelle basate sul quarto e sull'ottavo *tuono* – mettono in rilievo questo rapporto attraverso il loro stile cadenzale e la procedura imitativa.

Tuono 4°: Nel suo studio sui *tuoni* salmodici, Harold Powers spiega la maniera in cui i versetti sul quarto *tuono* manifestano caratteristiche che si possono descrivere come «frigie».²² Queste composizioni finiscono in MI come il quarto *tuono* originale nella salmodia, comunque – usando la terminologia moderna – sembrano composizioni in LA minore che terminano sulla dominante attraverso una cadenza sospesa. Il duo di Banchieri nel quarto *tuono* fornisce un esempio cospicuo (qui ci riferiamo all'Esempio 4a): il soggetto intona una triade minore in LA all'inizio del duo; inoltre, nelle misure 4 e 17, l'uso di SOL diesis rinforza la posizione di LA come tonica. Ciò nonostante, il versetto si conclude su MI con una cadenza tipicamente frigia dove FA-naturale risolve su MI, un mezzo-tono sotto. Il primo versetto nel quarto *tuono* della raccolta anonima, considerata più sopra, presenta un esempio in quattro parti (qui trascritto nell'Esempio 4b): i SOL diesis nelle misure 7, 9 e 18 rinforzano la funzione di LA come tonica, ma il

¹⁹ *The Instrumental Music of Giovanni Legrenzi: Sonate a due e tre, Op. 2, 1655*, ed. Stephen Bonta, Cambridge, U.S.A., Harvard University Press, 1984, p. XIV.

²⁰ *Ibid.*

²¹ La Tavola terza riassume indicazioni proposte nell'edizione di Bonta, *Legrenzi*, cit., p. XIV.

²² POWERS, *From psalmody*, cit., p. 301.

versetto stesso conclude su MI similmente all'esempio precedente.

Rifacendoci alla musica di Legrenzi, la finale breve della sonata a 3 «La Valvasona» nell'Esempio 4c manifesta queste stesse caratteristiche: entrambi i due soggetti nelle misure iniziali – del violino primo e del violone, rispettivamente – gravitano su LA, e le cadenze autentiche delle misure 12 e 16 rinforzano quest'orientamento tonale. La cadenza alla fine del movimento, però, si pone su MI, esemplificando la cadenza sospesa. L'Esempio 4d dal primo movimento della stessa sonata illustra i medesimi dettagli: una propensione verso LA come tonica nelle misure 29 e 31 risolve alla fine verso MI in un'altra cadenza sospesa.

L'importanza fondamentale di LA, sia nei versetti sopra il quarto *tuono* sia nelle composizioni nella tonalità basata sullo stesso *tuono*, riflette una caratteristica del *tuono* salmodico originale: LA, una quarta sopra la *finalis*, è il tono di recitazione del quarto *tuono* (chiamato «mezzo» da Banchieri), il tono sul quale la maggior parte del salmo è cantato.²³ Quindi vediamo come la tonalità basata sul *tuono* salmodico viene formata dalla struttura propria del canto originale.

Tuono 8°: Simile al quarto *tuono*, il tono di recitazione dell'ottavo *tuono* sta una quarta sopra la *finalis*. Ora Consideriamo l'Esempio 5a: Il duo di Banchieri sull'ottavo *tuono* – una tonalità in SOL – esemplifica una polarità chiara tra la *finalis* SOL, e la nota DO, una quarta sopra. In termini moderni, il duo favorisce la sottodominante più che la dominante. Nell'Esempio 5a, soltanto una cadenza cade sul RE nella misura 15, mentre cadenze sul DO intervengono tre volte nelle misure 5, 8 e 18. Quest'ultimo unisono sul DO nella misura 18 risolve, infine, con moto contrario sul SOL nell'ultima cadenza del brano. Similmente al duo di Banchieri, tutti e due i versetti sull'ottavo *tuono* nell'intavolatura favoriscono il DO come tono secondario dopo il SOL: ad esempio, il primo dei due versetti (qui trascritto nell'Esempio 5b) presenta un soggetto che si muove fra il SOL e il DO, i due poli melodici del tema (nelle misure 1-4). Come nell'Esempio 5a, pure in quest'esempio il DO funziona come un punto di arrivo, come si può vedere particolarmente nelle misure 9 e 11. Notevole è anche la cadenza plagale con cui si conclude questo versetto, rinforzando la polarità tonica-plagale di questa composizione.

Allo stesso modo, le sonate nell'Opera seconda di Legrenzi nella tonalità di

²³ Per dare un breve chiarimento, l'esecuzione di un salmo può variare con riferimento al numero di versi cantati e anche con riferimento all'esecuzione in *alternatim* (alternando fra due cori oppure fra coro e organo, per esempio). Ciò nonostante, la maniera di cantare ogni verso seguiva un procedimento più o meno vincolante: per il verso iniziale del salmo, si cantava tutto il *tuono* salmodico – cioè, l'intonazione, il tono di recitazione e la *differentia* (o fine); i versi successivi si incominciavano sul tono di recitazione (omettendo così l'intonazione, la funzione della quale è di collegare l'antifona che viene cantata prima del salmo con il tono di recitazione del *tuono* salmodico).

SOL sottolineano il DO come tono secondario. Come si può vedere nell'Esempio 5c, la *sonata a 2* «La Raspona» mette in evidenza questa particolarità nelle entrate successive del soggetto: nelle misure iniziali il soggetto capita sulla nota di SOL nel primo violino e poi nel secondo, ma la successiva entrata avviene sul DO nella misura 5, subito prima che arrivi una cadenza autentica su quella nota nella misura 6. Le ultime misure del movimento finale della «Raspona» – e qui faccio riferimento alla continuazione dell'Esempio 5c – affermano la forte presenza del DO con una cadenza plagale, risolvendo il DO intorno al SOL.

Un'altra sonata, «La Justiniana» (cfr. Esempio 5d) – composta dal padre di Legrenzi, Giovanni Maria, ma inclusa nell'Opera seconda pubblicata dal figlio – presenta un esempio analogo di una tonalità plagale sul SOL che deriva dall'ottavo *tuono* salmodico: il soggetto triadico in SOL nella prima misura ha la sua risposta in DO nella misura 6; poi, l'ultima cadenza del movimento finale conclude similmente con una forte cadenza plagale.

I *tuoni* ecclesiastici nella musica profana

Come ho accennato prima, le sonate dell'Opera seconda di Legrenzi non mostrano nessuna indicazione di *tuono*. Per di più non esiste nemmeno testimonianza che il compositore avesse inteso questa opera per un uso liturgico. Io ipotizzo che Legrenzi abbia impiegato i *tuoni* ecclesiastici come procedura compositiva normale, senza intendimenti didattici o liturgici.²⁴ Per dirla in modo anche più chiaro, i *tuoni* ecclesiastici, così nella prassi di Legrenzi come nella testimonianza di teorici che abbiamo considerato più sopra, furono adoperati come l'unico sistema di organizzazione tonale nella seconda metà del Seicento.

Altre opere di musica strumentale corroborano quest'interpretazione dei *tuoni* ecclesiastici come concezione organizzativa della tonalità. Come si può vedere nella Tavola quarta, altre raccolte di sonate senza indicazione di *tuono* o di uso liturgico rafforzano la convinzione che i *tuoni* ecclesiastici funzionavano come un sistema tonale *de facto* nel tardo Seicento. E qui possiamo andare oltre alle sonate; vediamo due esempi finali. Le cantate dall'opera dodicesima di Legrenzi,

²⁴ Questo contrasta notevolmente con 1) opere composte specificamente per dimostrare un sistema modale, per esempio, GIOVANNI MARIA BONONCINI, *Madrigali a cinque voci*, Op. XI, Bologna, Monti, 1678, che propone dodici madrigali, ognuno dei quali esemplifica uno dei dodici modi, più un tredicesimo madrigale che presenta tutti i dodici modi; 2) opere intese per un uso liturgico come le due raccolte di versetti di GIOVANNI BATTISTA DEGLI ANTONII, *Versetti per tutti li tuoni, tanto naturali come trasportati per l'organo*, Op. II, Bologna, Monti, 1689, e *Versetti da organo per tutti li tuoni*, Op. VII, Bologna, Fagnani, 1697.

pubblicata nel 1676, comprendono esclusivamente testi profani. Tuttavia, l'influenza dei *tuoni* ecclesiastici risulta pervasiva anche qui, come si può vedere nella Tavola quinta che mostra l'ordinamento delle tonalità delle cantate per soprano ricavate da quest'opera. Nella Tavola quinta si può vedere anche come l'opera sedicesima di Legrenzi, una raccolta di balletti e correnti pubblicata postumamente nel 1691, segua strettamente lo stesso ordinamento di tonalità.

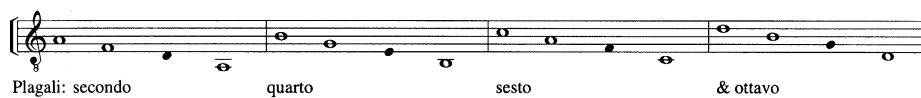
* * *

Due conclusioni emergono dalle testimonianze e dai rilievi qui proposti: in primo luogo, l'adozione indiscriminata della terminologia modale nell'analisi della musica secentesca – specialmente di quella strumentale – può essere ingannevole perché le sue caratteristiche tonali, in alcuni casi, derivano da altro ambito, per esempio, dalla salmodia; in secondo luogo, solo un ampio studio delle tonalità secentesche può determinare l'estensione dei *tuoni* ecclesiastici nella pratica. L'evidenza qui presentata viene esclusivamente dai compositori Italiani e soprattutto dai generi strumentali. Però, il fatto che i *tuoni* ecclesiastici si rivelino nei generi sacri e profani durante la maggior parte del secolo dovrebbe incoraggiarci a cercare di più. Inoltre, con queste tonalità abbiamo un'opportunità senza precedenti di recuperare una concezione tonale; in altre parole, siamo in grado di comprendere queste tonalità secentesche, non come evidenza di un fenomeno transitorio eclissato tanto dalla modalità rinascimentale quanto dalla tonalità settecentesca, ma nei i suoi termini propri di sistema tonale integro e del tutto attuabile in una pratica musicale.

Esempi musicali

Es. 1, Introduttione de gl'otto modi

Adriano Banchieri, *Cartella musicale*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614



Adriano Banchieri, *Cartella musicale*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614

Fine

Intonazione Mezzo Fine

1ª tuono

3^a tuono

4° tuono

5^a tuono

6^o tuono

7^a tuono

Es. 2b, Trasportato alle composizioni coriste del figurato

Adriano Banchieri, *Cartella musicale*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614

Intuonazione Mezo Fine Cadenze

1° tuono

2° tuono (4ª sopra)

3° tuono overo

4° tuono overo

5° tuono (4ª sotto)

6° tuono

7° tuono (5ª sotto)

8° tuono overo

Es. 3a, Duo del quinto tuono ecclesiastico

Adriano Banchieri, *Cartella musicale*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614

Es. 3b, Secondo [versetto] del quinto tuono, inizio

Anonimo, *Intavolatura d'organo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1598

Es. 3b, fine

Es. 3c, Sinfonia del quinto tuono

Tarquinio Merula, Op. XVII, Venezia, Alessandro Vincenti, 1651

Violino I

Violino II

Violone

Organo

7 6 5 6 5 7 6 5 6 5 4 3

5 6 6 5 4 3

Es. 3d, Sinfonia, quinto tuono

Biagio Marini, Op. XXII, Venezia, Francesco Magni, 1655

Violino I

Violino II

Viola e Basso

Basso Continuo

6 7

Es. 4a, Duo del quarto tuono ecclesiastico

Adriano Banchieri, *Cartella musicale*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614

1
7
13

Es. 4b, Primo [versetto] del quarto tuono

Anonimo, *Intavolatura d'organo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1598

1
10

Giovanni Legrenzi, Op. II, Venezia, Gardano, 1655

Violino I

Violino II

Violone

Basso Continuo

4 #3 4 3 7 6 2 #

14

4 #3 6 4 3 # 4 3

Giovanni Legrenzi, Op. II, Venezia, Gardano, 1655

38

7 6 #6 4 3 4 #3

Es. 5a, Duo dell'ottavo tuono ecclesiastico

Adriano Banchieri, *Cartella musicale*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1614

Es. 5b, Primo [versetto] dell'ottavo tuono

Anonimo, *Intavolatura d'organo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1598

Es. 5c, Sonata “La Raspona”, estratti

Giovanni Legrenzi, Op. II, Venezia, Gardano, 1655

1° Tempo, inizio (mm. 1-9)

Violino I

Violino II

Basso Continuo

6/5 6 4 3

6 5 6 6 6 5 6

4° Tempo, fine (mm. 20-24)

6 6/5

Es. 5d, Sonata "La Justiniana", estratti

Giovanni Legrenzi, Op. II, Venezia, Gardano, 1655

1° Tempo, inizio (mm. 1-10)

Violino I

Violino II

Violone

Basso Continuo

2 7 6 $\frac{6}{5}$ 6 2 2 2 2

$\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{5}$ 7 6 7 6

3° Tempo, fine (mm. 18-24)

3 4 7 6 $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ 4 3 2

PETER ALLSOP

***The Italian Sonata
and the Concept of the «Churchly»***

THE ITALIAN SONATA AND THE CONCEPT OF THE «CHURCHLY»

It has long been believed that much Italian abstract instrumental music of the seventeenth century was originally conceived for use in church. Such a conclusion had already been fully endorsed fifty years ago by Bukofzer who had reached the conclusion that «the very common term *da chiesa* on title-pages had, until about 1650, hardly a formal significance, merely affirming the fact, now often forgotten, that the sonatas were church music»¹. His succinct statement seemed singularly unfortunate in that the only sonata named in his entire discussion was *La Moderna* of Salomon Rossi hebreo, who in all likelihood never attended a church service in his life. Nor was Bukofzer drawing some fine terminological distinction, since he had already declared that «canzonas for chamber ensembles appeared frequently under the title «sinfonia» or «sonata»². The expression «sonata da chiesa» was rarely used in Italy before the last decade of the seventeenth century, and its later application to an earlier repertory must therefore rely to some extent on *post hoc* criteria. It seems that in this respect Northern Europeans were privileged with a special insight which invested them with the right to change the titles of Italian publications if they did not comply with their preconceptions³. It would of course be a manifest absurdity to question the presence of sonatas in church since it is quite clear that a substantial quantity of instrumental music was destined for this purpose⁴, but as much stylistically indistinguishable music was originally composed for secular purposes, whether or not it was also used in church: we are therefore dealing not so much with matters of genre but of destination determined by patronage. The debate has been clouded by mistaken references to the customary classifications into *stylus ecclesiasticus*, *stylus cubicularis*, and *stylus theatralis*, but the seventeenth-century theorists who devised these singularly failed to bring independent instrumental

¹ M. BUKOFZER, *Music in the Baroque Era*, New York, 1947, p. 54.

² *Ibid.*, p. 51.

³ See P. ALLSOP, «*Da chiesa e da camera: a case of mistaken identity?*», «The Consort» LIII (1997), n. 1, pp. 4-14.

⁴ P. ALLSOP, *The Italian «Trio» Sonata from its Origins until Corelli*, Oxford, 1992, p. 59.

compositions into the equation at all⁵. Athanasius Kircher alone acknowledges the existence of an instrumental category, but his *stylus symphonicus* is based entirely on scoring, citing the works of Kapsberger, whose lengthy abstract compositions in his *Libro primo di sinfonie a quattro* (Rome, 1615) were written specifically for an Academy – that of Francesco di Gennaro⁶. Throughout the century this was indeed amongst the most common functions of free instrumental music. There is, for instance, documentary evidence that Corelli's Op. 1 *Sonate a 3* were written specifically for the newly-formed academy of its dedicatee, Queen Christina of Sweden⁷. According to the composer himself, Antonio Leoni's *Sonate di violino* (Rome, 1652), on the other hand, were performed at the church of the Santa Casa and used as teaching material. Such usages were common throughout Italy.

Disclosures of functional intent of the lucidity of the Festal Masses of Amante Franzoni and Carlo Milanuzzi are rare indeed at this period⁸, but statements on title pages and in letters of dedication, and not least the contents of mixed collections furnish much information on the original destination and purpose of instrumental compositions. From these, it is abundantly evident that ensemble music, for both sacred and secular purposes, was much cultivated in and around Milan at the turn of the seventeenth century. It would seem that the strictures of the Council of Trent against the use of instruments other than organ in church had little lasting impact, despite the domicile in the city from 1565-84 of that zealous reformer, Carlo Borromeo. In the dedication of Gian Paolo Cima's *Ricercari, & canzoni alla francese* (Milan, 1606a) the Milanese publisher, Filippo Lomazzo specifically mentions the ability of Signora Caterina Assandra to play «varie sorti d'instromenti soliti usarsi nelle chiese per lodare Dio». There is no denying that instrumental compositions are included with far greater frequency in Milanese publications of sacred vocal music than in secular collections (*Table 1*), for just a single collection of madrigals in this list includes one solitary canzona francese – Francesco Ugoni's *Giardinetto di ricreatione/ canzoni, et madrigali* (Milan, 1616d). Even with the addition of a number of sets by composers from Brescia and Verona (Marc'Antonio Negri, Francesco Turini and Stefano Bernardo) and a volume of *Canzonette Spirituali* by Lodovico Bellanda

⁵ M. SCACCHI, *Cribrum musicum*, Venice, 1643 and *Breve discorso sopra la musica moderna*, Warsaw, 1649; A. BERARDI, *Ragionamenti musicali*, Bologna, 1681; *Miscellanea musicale*, Bologna, 1689.

⁶ *Musurgia universalis*, Rome, 1650.

⁷ P. ALLSOP, *Arcangelo Corelli: New Orpheus of our Times*, Oxford, 1999, p. 32.

⁸ *Apparato musicale*, Venice, 1613a; *Armonia sacra*, Venice, 1622a. See S. BONTA, *The Uses of the Sonata da Chiesa*, JAMS XXII (1969), pp. 61-64.

(Verona, 1599e) – the situation is only slightly relieved. On the face of it, then, this evidence strongly supports the theory that ensemble sonatas were largely church music, although in comparison with the 273 vocal pieces, a sum total of 48 instrumental compositions over 30 years seems unremarkable.

Church musicians at this period could easily avail themselves of the copious sets of canzonas by composers in Milan and nearby centres such as Brescia, Bergamo and Cremona⁹. However, judging from title pages and letters of dedication these suggest a rather different state of affairs regarding the original destination of instrumental music, since when there is an unequivocal statement of intent, this is almost invariably secular. In his dedication to Count Alessandro Bevilacqua of the famous *Ridotto*, Floriano Canale leaves little doubt of the purpose of his *Canzoni da sonare* (1600d)¹⁰:

«The protection afforded to virtuosi by Your Most Illustrious Lordship, and particularly to many professors of Music, whom you do the honour of entertaining in your most Illustrious House on the occasion of your Academy which you have modestly named *Ridotto*, has given me the courage to dedicate these canzonas to you, so that in the future I might once more be recognized by you and be included in your *Ridotto* to be favoured once again by your virtuous Grace».

At Milan, the Rognoni Taeggio family as ever contributed outstandingly to the musical life of the city. The *Canzoni a 4 & 8 voci* (1605a) of Giovanni Domenico Rognoni¹¹, then organist at S. Marco, were performed before the renowned Academy of Prospero Lombardo¹²:

«I have been continually urged to send my canzonas to the press by many friends and in particular by the virtuous Academicians who betimes take recreation in Your Illustrious Lordship's noble Academy».

⁹ This study has been greatly facilitated by the invaluable series «Italian Instrumental Music of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries», Garland publishing, New York and London, edited by James Ladewig [ref. IIM].

¹⁰ IIM 14, 1989, ed. J. Ladewig.

¹¹ IIM 16, 1992, ed. J. Ladewig. See A. G. PONZONI, *Le canzoni a quattro voci di Gio. Domenico Rognoni, Annuario 1966-67 del Conservatorio di musica G. Verdi di Milano*, Milan, 1967, pp. 243-258.

¹² G. BORSIERI, *Il supplimento della nobiltà di Milano*, Milan, 1619, p. 56.

Three years later, his brother Francesco offered the *Canzoni francesi per sonar...a quattro, cinque, et Otto* (Milan, 1608) to Marco Maria Areso,

«[...] grateful that you have often condescended to hear them, and oftimes have not distained to play them, and showing your appreciation, it has pleased you to praise them in the midst of that honoured crown of virtuous gentlemen, who daily visit your honoured and celebrated Academy, true refuge, nay, asylum, of Virtuosi».

Most of the 26 pieces in this collection bear dedications – presumably to those same illustrious gentlemen who visited the academy on a daily basis¹³. These were the wealthy amateurs who provided patronage for this flourishing tradition of domestic chamber music in Milan, and not surprisingly, their names reappear with some frequency. Rognoni's «La Brivia» presumably refers to the noble family to whom Agostino Soderini, dedicated his *Canzoni a 4 & 8* (Milan, 1608g), hoping that Luca Francesco Brivio would look upon them with «as much serenity of countenance as satisfaction of spirit in his private *Ridotto* where he was accustomed to hear them»¹⁴. Paolo Bottaccio provided the *Academici Larii* of Como with an entire collection of *Canzoni da suonare a 4, & 8 voci*¹⁵. No wonder, then, that wealthy amateur virtuoso instrumentalists such as Giovanni Pietro Ghirardello should receive the attentions of Tarquinio Merula in his *Primo libro delle canzoni a quattro voci* in 1615, and Pietro Lappi in his *Canzoni da suonare* (1616b)¹⁶ – a total of 35 canzonas for his personal use – and furthermore, he received the dedication of the first canzona in Alessandro Raverij's important Venetian anthology of 1608.

It already seems that a fairly standard pattern of temporal patronage underlined the vibrant production of diversional chamber music, and this would appear to have applied in many cases when the precise circumstances of composition are not quite so explicit: Ottavio Bariolla's *Capricci, ovvero canzoni a quattro* (1594a), bearing a dedication to Alessandro Vistarini, ends with three

¹³ See CLAUDIO SARTORI, *Une pratique des musiciens Lombards (1582-1639)*, in *La musique instrumentale de la Renaissance*, ed. Jean Jacquot, Paris, 1955, pp. 305-312, where the author demonstrates that this was a particular characteristic of Lombard instrumental collections.

¹⁴ For a brief survey see G. VECCHI, *La canzone strumentale e la canzone-mottetto a Milano nella prima metà del Seicento*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, ed. A. Colzani, A. Luppi, and M. Padoan, Como, 1987, pp. 92-96.

¹⁵ Discussed briefly in IIM 29, 1995, ed J. Ladewig, p. xiv.

¹⁶ IIM 26, 1990, ed. J. Ladewig.

canzonas on popular tunes, one of them the risqué, «Famela Pietr'Antonio»¹⁷; together with the eighteen canzoni, the *Musica* (Venice, 1597c) of Giovanni Cavaccio contains three madrigals and a «proverbio» plus several dances¹⁸; the Milanese organist, Giovanni Antonio Cangiasi, no doubt in an endeavour to ingratiate himself with his new compatriots of Castelnuovo di Scrivia, consecrated his *Scherzi forastieri* (1614h) to the entire *Comunità*, with individual dedications to local dignitaries¹⁹. Giacomo Filippo Biumi's *Canzoni alla francese a 4 & a 8* (Milan, 1627d)²⁰ concludes with four «arie di corente». Of this extensive output, Lodovico Beretta's *Primo libro delle Canzoni a quattro & otto voci da suonar* (Milan, 1604g) alone suggests a possible religious milieu for performance, and only by virtue of the dedication to Padre Don Agostino Pirovano of S. Pietro in Gessà di Milano.

Instrumental ensemble music delighted aristocratic audiences and performers in private houses throughout the length and breadth of the peninsula – Kapsberger's *Sinfonie* in Rome, the huge collection compiled by Raverij in Venice in 1608 for the «the noble exercise of music» in the house of Scipio Nasica Fantagucci, to the academies of Brescia and Milan, but this in no way implies that the repertory was regarded as exclusively secular. On the contrary, the performance of canzoni francesi in church was commonplace, whatever the attitude of the Council of Trent to the use of «profane and worldly melodies» in the liturgy. Newly-composed canzoni francese grace the organ collections of the greatest masters of the day – Gabrieli, Merulo, Frescobaldi – or existing ensemble pieces such as Maschera's *Libro primo de canzoni* (Brescia, 1582?)²¹ survive both in part-books and organ score, hardly surprising given that so many of these composers were organists. In any case, it was not unusual for Milanese editions to include a partitura for the keyboard player, and Banchieri suggests that his *Eclesiastiche Sinfonie dette Canzoni in aria francese a 4 voci* (Bologna, 1607d) would serve equally well as keyboard music if the organist would take the trouble to score the parts. Under these circumstances it would be futile to insist on any meaningful stylistic distinction between church and chamber at this period. Incidentally, no great significance should be attached to the fact that the majority of these musicians held church posts, since this would not affect their output of secular music. In the very nature of patronage, few appointments, especially of organists, would

17 IIM 12, 1995, ed. J. Ladewig. See Ladewig's remarks on these settings, p. xv.

18 IIM 10, 1994, ed. F. Sumner.

19 IIM 24, 1991, ed. R. Judd.

20 IIM 30, 1989, ed. J. Ladewig.

21 IIM 9, 1995, ed. R. Judd.

have provided the sole means of support, and to achieve even a modest standard of living required a combination of different sources of patronage. If this were true of Frescobaldi in Rome, how much more so in the cases of more humble incumbents of parochial churches in Northern Italy. It would be equally inaccurate to assume that the holder of a court appointment would automatically be deprived of the opportunity to produce sonatas for church use. As it happens, the mention of «da chiesa» on title pages in the second half of the century occurs with greater frequency in instrumental composers associated with the Court of Modena than with any other centre, being used by Uccellini, G. B. Bononcini, G. Bononcini, and G. B. Vitali, and it may indeed be significant that the latter only adopted this designation after his removal from Bologna to the Estense Court.

If in early seventeenth-century Italy instrumental compositions intended specifically for the church were more likely to be included sporadically in sacred vocal collections than to be combined into large sets of instrumental music, this must surely reflect on the extent of their use in that capacity. Given the potential market, it is remarkable how few religious establishments in Rome actually supported salaried instrumentalists, preferring to hire them on an *ad hoc* basis for the lavish patronal festivals which so attracted the admiration of foreign visitors. St. Mark's in Venice with an instrumental tradition second to none, only required the instrumentalists when the Doge was present (Selfridge-Field lists twenty-one occasions a year)²². Even in a church as well-endowed as Santa Maria Maggiore in Bergamo the demand for sonatas appears not to have been massive since not a single set is included in any inventory until that of G. B. Crivelli in 1654 – one volume by Uccellini among the 58 volumes of sacred vocal music²³. In 1656 Cazzati acquired nineteen new items for the church, including the princely total of two instrumental sets – Marco Antonio Ferro's *Sonate a due, tre, e quattro*, Op. 1 (1649) and the 1655 reprint of Tarquinio Merula's *Libro secondo*. Remarkably few of the Milanese vocal compositions listed in Table 1 have obbligato instrumental parts, and in fact the two largest collections, Gian Paolo Cima's *Concerti ecclesiastici* (1610d) and Michel'Angelo Grancini's *Sacri fiori concertati* (1631) contain none, and nor do any of the twenty-one sacred vocal works in the Lucino anthology of 1617 despite the fact that there are twelve canzonas²⁴. Taking these factors into account, the small number of canzonas in collections of sacred vocal music may reflect actual need. This suggests that the use of instruments in church services

²² E. SELFRIDGE-FIELD, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford, 1975, p. 22.

²³ R. BOWMAN, *Musical Information in the Archives of the Church of S. Maria Maggiore, Bergamo, 1649-1720*, in *Source Materials and the Interpretation of Music*, ed. I. Bent, London, 1981, pp. 336-337.

²⁴ IIM 29, 1995, ed. J. Ladewig.

was not normative but occasional, and it was precisely for this reason that works like Banchieri's *L'Organo suonarino* achieved such popularity. For most churches the organ, not an instrumental ensemble, provided the staple fare, even if from the late sixteenth century until the time that Mattheson heard Corelli's sonatas on the organ in a Dutch church, it was ensemble sonatas that were played!

Needless to say, this reflects no ideological stance but simple economic expediency: a wealthy music-loving patron offered the composer the best prospects of healthy remuneration. In this respect, Milan and its environs was particularly fortunate in its amateurs who required a constant supply of instrumental canzonas for domestic music-making, and this provided the stimulus for the entire development between 1580 and 1630 when the catastrophic plague all but destroyed the Milanese publishing industry. Since no musician or publisher could afford a divided market, an all-purpose style served the best interests of both. When «per chiesa e camera» began to appear sporadically on title pages after Merula's *Canzoni, overo sonate concertate per chiesa, e camera* (Venice, 1637a) this did not draw attention to any functional distinction but merely confirmed the continuing all-purpose nature of abstract sonatas. Merula held no church post in 1637 and it would seem sound commercial acumen to advertise his *Libro terzo* as suitable for both church and chamber, but as to original destination, of all statements of intent, none could be less equivocal than the dedication to G. B. Visconti:

«As most of these canzonas were children of your command, they will succeed without any support other than that of the paternal protection of Your Most Illustrious Lordship. Adding that since they were given life in your most noble House, where with sonorous plectrum the Muses are often called to sojourn, I will live with the hope that nurtured by your tastes, they will be so increased by those honours as to be released from the shades of oblivion, and long remain in the light of your grace».

There would therefore seem to be little change in function between this set and his *Primo Libro delle canzoni a quattro* published over twenty years earlier which was intended as domestic chamber music for Pietro Ghirardello even if its survival as an organ score suggests that it was also used in church. These two collections nevertheless represent a considerable change of style: the extensive fugal sections in the former are still heavily reliant on traditional contrapuntal techniques (ex. 1), whereas the *Sonate concertate* eschew counterpoint in favour of a highly idiomatic accompanied melody, with violins often simply alternating in dialogues, or moving extensively in thirds, all over a simple unobtrusive harmonic

bass (ex. 2). Far closer to the conservative «canzonette d'aria francese», as Merula refers to Book I, are the *Canzoni da suonare a 3* of Book 2 which must have appeared when Merula was maestro di cappella at Santa Maria Maggiore in Bergamo, and which were surely intended for use there (ex. 3)²⁵. Despite the austerity of some of these canzonas there would still be no justification in postulating a specific church style, given that Merula also considered the sonatas of Book 3 to be equally suitable. This preoccupation with venue has perhaps diverted attention from the far more consistent criterion that these stylistic divergencies are largely the product of scoring: contrapuntal techniques remained far more the domain of the sonata *a 3* than the sonata *a 2*, as can be confirmed by Merula's final collection, the *Libro Quarto delle sonate* (1651) – the dedication of which again refers to an academy. The passage of time had to some extent lessened the stark divisions between Books 2 and 3, yet without disguising the clear division of genre between the linear presentation of ideas, and the more antiphonal textures, even when the thematic material is similar (ex. 4a, b).

However, in Book 4 a new element is added by the inclusion of several lengthy free *a 3* compositions specifically marked «da camera». Stylistically, these form a coherent group remote from his other works in this medium in that they favour a dance-like style with forthright rhythms, clear-cut melodies and largely homophonic textures (ex. 5). It would seem that either Merula or his publisher has not been entirely consistent in attaching the epithet «per camera» since several other works – *L'Appiana*, *La Speltina*, *La Pusterla*, and *La Cavagliera*. Rather than a rapprochement between the «da chiesa» and the «da camera» styles, these bear little relationship with any of Merula's other free sonatas. The distinction here is between the usual all-purpose style and a new highly distinctive category explicitly not suitable for church. As such, it soon gained other adherents as in the two free sonate da camera in the *Varii fiori del giardino musicale* (1669) of G. M. Bononcini, and «La Benedetta» and «La Rosciana» from Agostino Guerrieri's *Sonate di violino per chiesa, & anco aggiunta per camera* (Milan 1673).

Paradoxically, it is easier to define a da camera idiom in these few free compositions than to arrive at any distinct and identifiable instrumental idiom specifically associated with the church at this period, for behests that music in the liturgy should be «churchly, grave and devout», were not prescriptive but little more than pious exhortations. Ensemble sonatas may have been used in church but they were not intrinsically «church music», not ritual instrumental music but instrumental music used ritualistically. This of course worked both ways, as Benedetto Vinacessi was fully aware much later in the century when in the

²⁵ Rpnt. Venice, 1639 without dedication.

preface of his *Sonate da chiesa* (1692e) he suggested that «as much as they may be performed in church, you are invited to play them in a place where their shortcomings may more easily be pardoned». When in the letter of dedication of his *Concerti Grossi*, Corelli issued a statement of mission to «unite in these my Concerti one style which will serve both for the solemnity of the Church and for the sumptuous evening entertainments which are customarily enriched with the harmony of famous singers and the most renowned Professors of musical instruments», he was merely voicing intentions which had existed for over a century.²⁶

²⁶ P. ALLSOP, *Arcangelo Corelli*, cit., pp. 60-1.

Table 1: *Milanese Publications containing both Sacred Vocal Music and Instrumental Compositions, 1609-40*

1609d	C. A. Pavese	Motetti [...] aggiuntavi una canzon francese a 4 18 motets, 1 litany + 1 canzona
1610d	G. P. Cima	Concerti ecclesiastici 42 motets, 2 Magnificats, 1 Mass + 6 instrumental works
1610e	A. Mortaro	Secondo libro delle messe, salmi [...] canzoni da suonare 9 motets, 2 masses, 2 magnificats + 2 canzonas
1617d	F. Lucino (ed)	Seconda aggiunta alli concerti raccolti dal [...] 17 motets, 2 magnificats, 1 mass, 1 litany + 11 canzonas and 1 capritio
1622d	M ^a A. Grancini	Armonia ecclesiastica de concerti 22 motets, 1 mass, 1 magnificat, 1 litany + 2 canzonas
1626n	ed. F. Lomatio	Flores praestantissimorum virorum 26 motets, 2 magnificats, 1 mass + 7 canzonas
1627e	M ^a A. Grancino	Messe motteti et canzoni 4 motets, 2 masses + 3 canzonas and 1 sonata
1629c	G. Pietragrua	Concerti, et canzon francese 18 motets, 2 masses, 2 litanies, 1 magnificat + 7 canzoni and 1 sonata
1631	M ^a A. Grancini	Sacri fiori concertati 41 motets + 2 canzona
1635c	G. Casati	Armonicae cantiones 20 motets, 1 mass, 1 mag, 1 litany + 4 sonatas
1640b	M. Oraffi	Concerti da chiesa 20 motets + 1 canzona a 4

Ex. 1. T. Merula, La Cremascha a 4 (1615)



Ex. 2. La Cattarina a 2 (1637)



Ex. 3. La Benaglia a 3 (1631?)



Ex. 4. a) La Illica a 2 (1651); b) La Canzona a 3 (1651)

a)

b)

(Basso continuo omitted)

Ex. 5. Sonata seconda per camera a 3 (1651)

RAFFAELLA BARTOLO

***Le sonate «libere» del Settimo libro
di Buonamente nell'ambito
della sua produzione strumentale***

LE SONATE «LIBERE»
DEL SETTIMO LIBRO DI BUONAMENTE
NELL'AMBITO DELLA SUA PRODUZIONE STRUMENTALE

Delle prime quattro raccolte strumentali del frate francescano Giovanni Battista Buonamente, violinista e contralto presumibilmente di origine mantovana, non rimane traccia se non, per evidente deduzione, nella serie di titoli delle opere superstiti: il *Quarto*, *Quinto*, *Sesto*, *Settimo libro*, pubblicati rispettivamente nel 1626, 1629, 1636, 1637. Non si conoscono dunque i prodromi dei procedimenti e dei tratti stilistici che le opere note progressivamente manifestano: composizioni radicate nella realtà strumentale della prima metà del Seicento, che rivelano un mondo di personale sperimentazione trascorsa da solide scelte e più che degna di rappresentare, nonostante la non eclatante originalità, la temperie dell'epoca.

Alla perdita delle prime opere si aggiunge la scarsità di documenti relativi in particolare alla prima parte della sua esperienza artistica; lacuna sorprendente, visto il prestigio degli incarichi ricoperti presso la corte dei Gonzaga di Mantova e la corte imperiale di Vienna¹.

¹ Particolare interesse, anche per l'esiguità di ulteriore documentazione, suscitano le dodici lettere manoscritte indirizzate da Buonamente a Cesare Gonzaga, di cui riferisce Carlo Lozzi nel 1891 (cfr. CARLO LOZZI, *Un italiano musicista Cesareo nella prima metà del secolo XVII, ora a torto obliato e quasi ignoto*, «Gazzetta Musicale di Milano», XLVI/14 - 5 aprile 1891, pp. 221-223). Le missive, di cui oggi paiono essersi perse le tracce, risalgono al 1627 e provengono da Vienna e Praga. Il destinatario apparteneva al ramo dei Gonzaga di Guastalla, legati ai consanguinei di Mantova da frequenti scambi artistici. Pare interessante un'informazione contenuta nella lettera inviata il 3 dicembre 1627 da Praga, dove il compositore si era recato al seguito dell'Imperatore in occasione della incoronazione di Federico III: cfr. la trascrizione che ne fornisce PAUL NETTL, *Giovanni Battista Buonamente*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft» IX (1926-27), pp. 528-542, a p. 541. Si legge tra l'altro: «Ancora una sol grazia le domando; che venendomi in Italia con buona licenza di S. M. C. o a morte chel venesse, Dio guardi, ch'io posso viver liberamente nella sua corte come suo servitore e dio guardi che sua M. mi mancasse morendo, vorrei subito venire a servire V. A.». Buonamente aspira forse alla corte di Mantova: il ramo principale dei Gonzaga andava estinguendosi per essersi Vincenzo, ultimo discendente, gravemente ammalato nel novembre del 1627, e la famiglia di Guastalla era legittimamente candidata alla successione al trono con l'appoggio dell'imperatore, che ne sosteneva i diritti contro i Gonzaga-Nevers. È possibile supporre che il musicista non sia tornato alla corte dei Gonzaga, dopo la partenza da Vienna, proprio per la sconfitta delle aspirazioni del ramo di Guastalla.

Qualche indicazione documentaria è stata reperita invece per le successive tappe biografiche: entro il 1631 Buonamente approda alla cappella di S. Maria Maggiore di Bergamo, dopo soli due mesi e mezzo la abbandona con grave disappunto del «Magnifico Consiglio», l'anno seguente si trova registrato nell'Archivio della Madonna della Steccata di Parma e nel 1633 è già ad Assisi, dove ha modo di ricoprire l'incarico di maestro di cappella e di comporre una discreta quantità di musica vocale sacra (oggi quasi interamente perduta). Ad Assisi Buonamente morì il 29 agosto 1642².

Tra le varie possibilità di approccio si è scelto di compiere in questa sede una sintetica ricognizione sulle sonate cosiddette «libere» contenute nell'ultima delle opere strumentali pubblicate³: le sonate libere del *Settimo libro*, pubblicate per

² Si veda la documentata sintesi di STEPHEN BONTA, *Buonamente*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. III, pp. 456-457. Buonamente è un autore nel complesso poco studiato: venne riscoperto alla fine dell'Ottocento dal citato Carlo Lozzi, che fu il primo a tracciare, seppur parzialmente, le coordinate entro cui il compositore si mosse (Mantova, Vienna, Assisi; cfr. CARLO LOZZI, *op. cit.*). Negli anni Venti vi si dedicò PAUL NETTL, *op. cit.*, a cui venne affidata più tardi la voce *Buonamente*, in *MGG, Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Verlag-Kassel-Basel, Bärenreiter, 1952, vol. II, p. 467. WILLIAM S. NEWMAN ne sottolineò il ruolo pionieristico in vari punti del suo *The Sonata in the Baroque Era*, University of North Carolina, Chapel Hill, N.C., 1959, 1966². Nel frattempo, Bergamo e Parma entrarono a far parte della biografia grazie al rinvenimento di alcuni documenti e il nome del compositore si insediò stabilmente nei dizionari e nelle enciclopedie. Più recentemente, oltre al citato contributo di Bonta, sono da considerare i lavori di Peter Allsop e Stanley Romanstein, che hanno ampiamente riscoperto il compositore negli anni Novanta, l'uno all'interno della propria ricerca a vasto raggio sul repertorio sonatistico del Seicento, l'altro nell'elaborazione della propria tesi di dottorato, fornendo – in particolare il primo – significativi strumenti per una seria valutazione delle opere (cfr. PETER ALLSOP, *The Ducal Courts: G. B. Buonamente*, in *The Italian 'Trio' Sonata, from its Origins until Corelli*, Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 111-114 e STANLEY E. ROMANSTEIN, *Giovanni Battista Buonamente and Instrumental Music of the Early Baroque*, 2 voll., Ph.D., University of Cincinnati, 1990; riprodotta in 3 voll. (I: testo; II-III: trascrizioni), Ann Arbor, UMI, 1991).

E' stato Peter Allsop a suggerire di puntare l'attenzione sul compositore per la mia tesi di laurea (RAFFAELLA BARTOLO, *Le sonate e le canzoni di Giovanni Battista Buonamente*, tesi di laurea, Facoltà di lettere e filosofia, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 1994-95).

³ Secondo le denominazioni messe a fuoco dagli studiosi per definire il vario stile ricompreso nella prima metà del Seicento sotto l'unica denominazione di 'sonata', le composizioni contenute nel *Settimo libro* appartengono al tipo delle sonate 'a variazioni' e delle sonate 'libere', di cui compaiono rispettivamente tre e sette esempi. Anche il *Quarto libro* contiene sonate 'a variazioni' e 'libere', in numero rispettivamente di otto e quattro. Il Quinto libro, nonostante le informazioni contenute nel titolo (cfr. nota 6), non contiene sonate, mentre il *Sesto libro* comprende sonate in forma di canzone, peculiari per struttura, organico, varietà nell'ambito della produzione di Buonamente.

iniziativa dell'editore Vincenti nel 1637⁴. Esse, fondamentalmente aperte a sperimentazioni ed elaborazioni originali, si inseriscono nel segno della continuità e della maturazione stilistica nel solco già tracciato dal *Quarto* una decina di anni prima. *Sesto libro* a parte, nella produzione superstita del compositore mantovano si rilevano scelte di organico ricorrenti e significative. Per questo è opportuno considerare la configurazione del *Settimo libro* nel confronto con le altre pubblicazioni note.

In questa direzione, vale innanzitutto la pena di sottolineare il ruolo di primo piano svolto dal violino nel *Quarto*, *Quinto*, *Settimo libro*. Il *Quarto* è destinato ad un organico «A Tre, due Violini, & Basso di Viola»⁵, il *Quinto* contiene un'avvertenza in cui emerge l'interessante possibilità di un'esecuzione a violino solo⁶, nel *Settimo* si aggiunge la novità di un'alternativa moderna per la voce più grave: basso di viola, «ò da Brazzo». Importante rilevare anche, per i libri *Quarto*, *Quinto*, *Settimo*, la predilezione costante per l'insieme a tre voci⁷. Ancora, sono notevoli la precisione delle indicazioni strumentali e l'assenza di indicazioni e numeriche

⁴ IL SETTIMO LIBRO DI SONATE, SINFONIE, GAGLIARDE, CORRENTE ET BRANDI A Tre, Due Violini & Basso di Viola ò da Brazzo NUOVAMENTE COMPOSTE DAL CAVALIER GIO. BATTISTA BUONAMENTE E RACCOLTE, E DATE IN LUCE DA ALESSANDRO VINCENTI. DEDICATO Al Clarissimo Signore, & Padron Colendissimo IL SIGNOR GIO. FRANCESCO CAVAZZA. Con licenza de' Superiori, & Privilegio. IN VENETIA, Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXVII. Possediamo una versione completa della raccolta solo grazie alla trascrizione che ne fece Alfred Einstein nel 1903, prima che le distruzioni della seconda guerra mondiale colpissero la biblioteca di Wroclaw che la custodiva (ALFRED EINSTEIN, trascrizioni mss. del *Quarto*, *Quinto*, *Sesto*, *Settimo libro* di G. B. Buonamente, in *Collection of Instrumental Music of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Werner Josten Library, Smith College, Northampton, Mass: I, 1903).

⁵ IL QUARTO LIBRO DE VARIE SONATE Sinfonie, Gagliarde, Corrente e Brandi Per sonar con Due Violini e un Basso di Viola DI GIO. BATTISTA BUONAMENTE MUSICO DI S. M. CESAREA. Novamente dato in luce. CON PRIVILEGIO. IN VENETIA, Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXVI.

⁶ ALLI SIGNORI VIRTUOSI: Averò à caro che queste mie Ariette siano sonate con un Violino solo, e 'l Basso et a / benepiacito il Secondo Violino insieme. Il titolo completo del libro è: IL QUINTO LIBRO DE VARIE SONATE Sinfonie, Gagliarde, Corrente, & Ariette per sonar con due Violini, & un Basso di Viola. DEL CAVALIER. GIO. BATTISTA BUONAMENTE MUSICO DI S. M. CESAREA. RACCOLTO DA ALESSANDRO VINCENTI. Nuovamente dato in luce. CON LICENZA DE' SUPERIORI, ET PRIVILEGIO. IN VENETIA, Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXIX.

⁷ E' noto che in ambiente mantovano l'organico a tre venne significativamente impiegato da due colleghi di Buonamente, Salomone Rossi e Claudio Monteverdi. L'omogeneità di organico delle raccolte appare invece piuttosto originale: la Mangsen rileva che divenne frequente solo dall'ultimo quarto del secolo XVII (SANDRA JOAN MANGSEN, *Instrumental Duos and Trios in Printed Italian Sources 1600-1675*, Ph.D., Cornell University, 1988, p. 438).

significative per il basso accordale, che non viene citato nel titolo (a differenza di quanto avviene nel volume del 1636) e per cui non viene fornito alcun libro-parte con numeriche.

A fronte delle affinità del *Settimo libro* con il *Quarto* e – anche se meno significativamente – con il *Quinto*, risaltano le differenze rispetto al *Sesto libro*, pubblicato solo l'anno precedente. Il repentino ritorno dell'ultimo libro alla traccia stilistica delle prime raccolte insinua il sospetto che sia intercorso un certo lasso di tempo tra l'effettiva composizione delle sonate comprese nella raccolta del 1637 e la data di pubblicazione.

Nonostante Buonamente fosse ormai inserito in un contesto più consono ai voti pronunciati in gioventù, è molto probabile infatti che tutti i brani del *Settimo libro*, per il loro carattere, fossero destinati ad esecuzioni profane; e ciò può essere avvenuto in virtù di persistenti rapporti con personalità esterne all'ambiente della basilica di S. Francesco, oppure come esito di un'operazione editoriale tesa a recuperare pezzi composti in precedenza. Rafforza la seconda supposizione il fatto che la dedica a Giovanni Francesco Cavazza è firmata dall'editore e non dall'autore: l'idea di pubblicare la raccolta sarebbe dunque di Vincenti, che del resto già nel 1629 si era dichiarato promotore del *Quinto libro* definendosi colpevole, proprio con lo scopo della pubblicazione, del «furto amoroso» di pezzi ancora manoscritti⁸.

L'ipotesi che – almeno in parte – i brani pubblicati nel 1637 fossero già composti precedentemente viene suggerita anche da qualche riferimento presente nelle lettere del 1627⁹. Nella settima raccolta compare infatti una sonata recante

⁸ Recita la dedica: *CLARISSIMO SIGNORE, SIGNOR, E PADRON COLENDISSIMO. CHI può negare, che V. S. Clarissima non sia le delizie del genere humano, e la felicità di questo secolo? In grembo di lei si ricovra la combattuta virtù. Sotto il suo patrocinio vivono le Muse, ed ella, à gara de' più sublimi, s'innalza con la liberalità e grandezza d'animo sov'ogn'altro. Il corso continuato d'una serie di nobilissime azioni l'hanno resa illustrissima à tutto il Mondo. Lascio i suoi nobilissimi natali, e la copia delle ricchezze ben impiegate dal suo valore, e m'attengo solo alle degnevoli maniere, che la rendono riverita & amata da ciascheduno: queste m'invitano (oltre l'antica, e devota mia servitù) à consacrarle questa pregiatissima fatica del Signor Cavalier Gio. Battista Buonamente, che si come ella viene hora in luce per mezzo delle mie Stampe, così riceverà il colmo di tutti gli splendori portando in fronte il lucidissimo nome del più splendido Mecenate di questi tempi, al quale riverentemente inchinandomi prego dal dator d'ogni bene ogni vera prosperità. Di Venetia li 3. Dicembre 1637. Di V. S. Clarissima Humilissimo, & Devotissimo Servitore Alessandro Vincenti Pigna.* Non mi è stato possibile reperire notizie di questo Cavazza, che non viene registrato nemmeno nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (a cura dell'Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, Treccani). Anche Romanstein pare non averlo identificato, visto che non gli dedica alcuna osservazione (STANLEY E. ROMANSTEIN, *op. cit.*).

⁹ La datazione anticipata è stata cautamente suggerita dal Newman che afferma, sulla scorta del Nettl, che «one or more sonatas in Bk. 7 were composed in 1627» (WILLIAM S. NEWMAN, *op. cit.*, p. 114, n. 35; PAUL NETTL, *Giovanni Battista Buonamente*, cit., p. 542).

un titolo (*Scatola*) in tre punti rievocato nell'epistolario. Delle tre occorrenze, almeno una potrebbe riferirsi, per corrispondenza d'organico, alla composizione a noi pervenuta.

Non aiutano a delineare datazioni ma suscitano ulteriori interrogativi i titoli che in tutte le sonate – tranne la *Nona, detta il Romanesco* – rendono omaggio a vari personaggi appartenenti al mondo musicale dell'epoca: *Canon. Sonata I detta la Monteverde, Sonata Prima detta la Rovetta, Sonata Seconda detta la Videmana, Sonata Terza detta la Cavazza, Sonata Quarta detta la Strozzi, Sonata Quinta detta la Barbera sopra l'Aria della Romanesca, Sonata Sesta detta la Vincenti sopra l'Aria della Scatola, Sonata Settima detta la Marzoratta, Sonata Ottava detta la Cavazza*.

Se è davvero improbabile che l'editore abbia intitolato a se stesso la *Sonata Sesta detta la Vincenti*, anche le altre «dediche» potrebbero essere ascrivibili all'autore, a testimonianza di rapporti artistici sulla cui natura non è dato, purtroppo, avere informazioni¹⁰.

I caratteri delle sonate libere del *Settimo libro* sono sintetizzati nelle tabelle A, B2, C2 riportate in Appendice. Le tabelle B1 e C1 riportano invece, per un confronto, i tratti distintivi delle sonate libere del *Quarto libro*¹¹. Per l'esemplificazione musicale viene presentata la *Sonata Settima, detta la Marzoratta*.

Tra le sonate libere e le sonate a variazioni dell'ultima raccolta non si rileva la differenza d'estensione evidente tra i due gruppi analoghi del *Quarto libro* (cfr.

¹⁰ Buonamente adotterebbe qui per la prima volta, accogliendo cognomi di personaggi illustri nei suoi titoli, una pratica diffusa tra i compositori dell'Italia settentrionale. Claudio Sartori si è occupato di censire i musicisti che diedero vita a tale uso, annotando come esso sia precipuamente lombardo, almeno nella sua prima fase, e dovuto a probabili legami anche extra-musicali tra i compositori di tutti i centri di fioritura strumentale nell'Italia del Nord. L'elenco di Sartori si chiude con l'opera del 1637 di Tarquinio Merula, e tralascia Buonamente che pure rientrerebbe, da lombardo, nel periodo preso in considerazione (CLAUDIO SARTORI, *Une pratique des musiciens lombards (1582-1639): l'hommage des chansons instrumentales aux familles d'une ville*, in *La musique instrumentale de la Renaissance*, a cura di Jean Jacquot, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1955, pp. 305-312). È probabile che nel 1955, anno di pubblicazione del saggio, Sartori non avesse notizia dei titoli del *Settimo libro* di Buonamente: egli infatti non li riporta nel primo volume della sua *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze, Olschki, 1952, ma li inserisce nel volume di aggiunte e correzioni del 1968. Anche Salomone Rossi, attivo come Buonamente alla corte di Mantova, riecheggia in qualche titolo i nomi di alcune famiglie mantovane, mentre con altri sembra riferirsi a personaggi individuali, anche se di non sicurissima identificazione (cfr. FRANCO PIPERNO, *I quattro libri di musica strumentale di Salomone Rossi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana» XIII (1979), pp. 337-357: 346-347).

¹¹ Le tabelle hanno lo scopo di riassumere i dettagli dell'analisi, consentendo uno sguardo d'insieme nel confronto tra *Quarto* e *Settimo libro*. Le osservazioni sono state sintetizzate sotto il titolo di caratteri 'generalì' (tabella A), caratteri 'strutturali' (tabelle B1 e B2), e caratteri 'stilistici' (tabelle C1 e C2).

Tab. A). Se infatti nella prima delle opere di Buonamente a noi pervenute le sonate erano, in assenza di elementi di supporto e di ispirazione strutturale (un testo da musicare o una melodia popolare da sottoporre a variazioni), delle timide elaborazioni, entro la raccolta del 1637 il compositore ha sviluppato sicuri criteri di elaborazione, che sostengono e favoriscono l'estensione dei brani. Già le composizioni del *Sesto libro* avevano raggiunto estensioni notevoli; tuttavia i procedimenti - molto vari - che vi erano stati adottati coincidono solo parzialmente per natura, misura d'applicazione, ed esiti con quelli proposti nel 1637.

Nel *Settimo libro* si trova la sonata più ampia di Buonamente: si tratta della *Sonata Prima detta la Rovetta*, di 251 battute¹². Le altre sonate si aggirano intorno alle 150 battute di media. Buonamente adotta cambiamenti ritmici in tre delle sette *sonate*, e cambiamenti di tempo in altre tre. L'unica *sonata* esclusa da interventi ternari o agogici è la *Monteverde*, che per la sua struttura a canone costituisce caso a sé.

La *Videmana* e la *Strozzi* presentano l'alternanza C-3/2-C, con accentuata prevalenza della sezione binaria iniziale (riscontrabile anche nella maggior parte delle composizioni analogamente articolate delle raccolte precedenti); la *Strozzi* tuttavia chiude con una sezione di sole 8 battute. Anche la *Rovetta* viene conclusa da 5 battute in C, ma il brano è anomalo soprattutto per lo svolgimento precedente, interamente ternario.

Le sonate con cambiamenti agogici non includono sezioni ternarie: sia la settima, la *Marzoratta*, che l'ottava, la *Cavazzza*, già stilisticamente molto simili, includono un *grave* centrale; la terza, ugualmente detta *La Cavazzza*, prevede un *allegro* ed un *adagio* dopo la sezione iniziale. Tali indicazioni compaiono all'inizio delle sezioni, ma Buonamente non segnala quando debba cessarne l'applicazione: la conclusione delle parti lente, tuttavia, appare chiara dal contesto.

Il numero delle indicazioni di tempo è cresciuto rispetto ai libri precedenti: nel 1626 si rileva infatti la presenza unica di un *adagio*, in conclusione di una *sonata* a variazioni, ed anche nel 1636 se ne sottolinea un'unica occorrenza, contro le quattro complessive del 1637 (cfr. Tab. A).

È assente invece nel *Settimo libro* qualsiasi altro tipo di istruzione emersa nei libri precedenti (*affetti*, *tremolo*, indicazioni dinamiche).

Per quanto riguarda l'impostazione armonica dei brani, apparentemente le *sonate* sembrano attenersi ai fenomeni armonici già rilevati: una sonata inizia su un accordo di do maggiore, tre su sol maggiore, una su sol minore (con un bemolle

¹² La suddivisione in battute non è originale ma è stata operata per comodità seguendo le indicazioni metriche apposte dall'autore.

in chiave). Due delle composizioni (la *Monteverde* e la *Strozzi*) oscillano, in apertura, tra re minore e do maggiore, e la seconda chiude, malgrado la preparazione minore della cadenza, con un accordo di tonica maggiore. Le oscillazioni iniziali emerse nella *Monteverde* e nella *Strozzi* si rivelano in realtà, ad un'analisi completa, estese al procedere complessivo delle sonate libere del *Settimo libro*.

L'andamento armonico delle sonate libere del 1637 è sorprendente rispetto a quello delle composizioni precedenti. La tendenza armonica rilevabile nelle pur semplici sonate libere del 1626, il procedere tonale emerso anche nelle variazioni su melodie popolari (del 1626 e del 1637) e gli indizi di sensibilità tonale riscontrabili nelle sonate del 1636 scompaiono nelle sonate libere del *Settimo libro*, dove la componente armonica sembra essere ispirata a procedimenti modali più che tonali. Malgrado infatti tali composizioni abbiano acquistato maturità strutturale e siano diventate melodicamente più interessanti, dal punto di vista armonico sembrano invece attenersi a una configurazione prevalentemente neutra, senza alterazioni caratteristiche; il loro percorso è punteggiato dalla frequente ma passeggera inserzione di brevissime cadenze segnalate dall'attrazione tra sensibile alterata e tonica in una delle voci acute. Rare sono le concatenazioni modulanti di svolgimento pienamente tonale. Nel caso del *Settimo libro* la natura modale delle sonate non sembra comunque corrispondere, come nel caso delle canzoni pubblicate da Buonamente, all'adozione complessiva di uno stile arcaico.

Nell'ambito di una struttura armonica comune si possono segnalare rarissime deroghe: due sospensioni sul quinto grado (nella *Videmana* e nella *Strozzi*), entrambe accentuate dalle pause che seguono: la prima precede una sezione omoritmica, la seconda introduce una sezione accordale.

Nella settima sonata, la *Marzoratta*, e nella ottava, la *Cavazza*, entrambe impostate in sol maggiore, si riscontra un certo numero di cadenze interne sulla dominante minore; il fenomeno è attribuibile all'incertezza che caratterizza tale tonalità, spesso priva del fa diesis in un'epoca di passaggio dai procedimenti modali a quelli tonali. Si riscontrano infine alcune progressioni, ma raramente modulanti.

Come è annotato nelle tabelle B1 e B2, nelle composizioni del 1637 prevalgono in larga misura parti di basso indipendenti, solo occasionalmente enuncianti brevi imitazioni o in unione omoritmica con i soprani. Nelle quattro sonate libere del 1626 il basso si muove invece in modo prevalentemente concertante. A volte l'indipendenza della *viola da gamba* - o, in alternativa, naturalmente, della *viola da braccio* - si esprime attraverso un andamento semplice, come nella *Monteverde*, dove i protagonisti sono i due violini ed il loro canone; in

altre occasioni lo strumento basso, pur non intaccando mai il primato tecnico dei violini, diventa più attivo, fino a raggiungere, in qualche punto, la funzione significativa di terza voce melodica; in altre ancora, come nella *Marzoratta*, il basso è stilisticamente misto: da indipendente, più o meno attivo, a tendenzialmente imitativo, coinvolto più che nelle altre sonate nel gioco delle parti.

L'esecuzione delle composizioni pubblicate nel 1637 diventa comunque per il violista molto più agevole che in precedenza, malgrado la semplificazione si verifichi stranamente proprio in concomitanza con la comparsa, se pur in alternativa, della *viola da braccio*: lo strumento, come è noto, poteva consentire figurazioni più agili che la *viola da gamba*. Le variazioni contenute nella raccolta confermano in effetti tali aspettative con una scrittura decisamente interessante e virtuosistica; ciò induce a supporre per il basso delle sonate libere una consapevole evoluzione stilistica in direzione della indipendenza funzionale rispetto alle voci acute, fenomeno sempre più frequente nel corso del secolo. Se si ammette per i brani del *Sesto* e del *Settimo libro* una datazione compositiva ravvicinata, come ravvicinate sono le loro date di pubblicazione, non è da escludere un influsso dello stile adottato per le semplici parti di b.c. del 1636.

A differenza del basso, i violini ripercorrono nel libro in esame tutti i procedimenti stilistici riscontrabili nelle sonate antecedenti: imitazione, alternanza, eco, omoritmia, accordalità (vd. Tab. B1 e B2).

Prevalgono, come sempre nelle sonate libere, le imitazioni. Il canone, dopo l'applicazione integrale della *Monteverde*, riappare brevemente in altre sonate, sempre in apertura. Compaiono passaggi di imitazioni in eco e cala il numero dei passaggi in alternanza schematica, ricorrendo di preferenza le libere imitazioni; in qualche caso si alternano due incisi differenti, che rendono più interessante il dialogo tra le due voci.

Qualche sonata presenta procedimenti alternanti d'altro genere, come degli *assolo* o dei dialoghi con temi cantabili, anche se piuttosto rari.

Frequenti sono, nelle sonate del 1637, le sezioni accordali, che inframmezzano l'andamento prevalente contrappuntistico; esse si fondano a volte su note a valori ampi, senza particolari configurazioni melodiche.

Il *grave* della *Marzoratta* presenta, rispetto alla norma dei segmenti accordali, una fisionomia meno vaga, dovuta alla prevalenza di linee discendenti affidate soprattutto al primo violino: si tratta di uno stilema proprio di Buonamente (cfr. bb. 66-72).

Per quanto accordalità ed omoritmia siano distanti per la sostanza del procedimento e per il tipo di materiale melodico che coinvolgono (gli incisi omoritmici trattano di solito temi veloci e definiti, adatti pure ad un'elaborazione contrappuntistica), i passi che ne sono caratterizzati assumono spesso, all'interno

dei brani, una medesima funzione di contrasto nei confronti della scrittura imitativa e sono presenti soprattutto nelle sezioni centrali.

Nelle *sonate* del *Settimo libro* gli interventi omoritmici acquistano risalto anche come elementi di punteggiatura all'interno dell'organizzazione strutturale: brevi frammenti omoritmici intervengono ad introdurre alcune sezioni, qualche segmento, ed a volte i nuovi incisi melodici (ad esempio in corrispondenza di cambiamenti metrici).

Particolarmente interessante è l'impiego dell'omoritmia nella *Rovetta*. Buonamente vi riproduce, in particolare nella complessa sezione d'apertura, lo stile di danza presente nelle *sonate* a variazioni su temi popolari: per una sonata libera si tratta di un'originalità innegabile. La *Rovetta* è, non a caso, quasi interamente composta in ritmo ternario. La prima parte della *Rovetta* presenta quindi caratteristiche assolutamente uniche tra le sonate libere di Buonamente; nelle altre sonate (ad eccezione della *Monteverde*, per la natura del procedimento canonico) raramente riescono ad aprirsi un varco, tra le imitazioni, melodie di maggiore respiro.

Occorre però rilevare una certa maturazione della componente melodica negli incisi impiegati per ordire l'imperante stile contrappuntistico: il loro consueto e spesso scarso carattere ritmico si accompagna ora ad una caratterizzazione anche melodica, più interessante e varia, anche quando il compositore applica formule tradizionali. Contemporaneamente crescono anche, nelle sonate del *Settimo libro*, le difficoltà esecutive.

Se non è sempre facile ignorare le suggestioni cinquecentesche insite nei ricorrenti temi con note ribattute (cfr. il classico inciso della *Marzoratta*, alle bb. 88 e sgg.), altri passi suonano inconsueti in Buonamente. Si veda ad esempio il disegno tematico arpeggiato che occupa le bb. 127-133 della sonata appena citata.

È da rilevare nella *Marzoratta* anche un'indicazione di trillo (t.) in prossimità della prima cadenza della *sonata* (b. 5); la rara segnalazione, per l'assenza di ulteriori indizi di valutazione a proposito dell'impiego di tale abbellimento da parte di Buonamente (un unico altro esempio si riscontra nella *Videmana*, sulla penultima cadenza di una sezione accordale), lascia piuttosto perplessi.

Nelle sonate del *Settimo libro* anche l'uso delle posizioni nelle note più acute si trasforma ed acquista rilievo melodico: se nella *Terza* e nella *Settima* l'inserimento di note nel registro acuto non sembra particolarmente interessante sotto il profilo tematico, in altri casi l'esecuzione è più complessa, ricercata e soprattutto la nota «spicca» rispetto al tessuto complessivo per essere collocata, ad esempio, in apertura o in conclusione di segmento, o perché costituisce una puntata repentina nel registro acuto, magari come risposta in eco.

L'organizzazione del corredo melodico delle *sonate* è governata da un diffuso criterio di analogia dei temi: il materiale tematico ripropone in questa raccolta l'omogeneità già rilevata nelle precedenti raccolte di Buonamente e, accanto a vere e proprie, ma passeggiere, variazioni canoniche (gli incisi si trasformano a volte, in particolare, nel proprio inverso), compaiono nessi meno sistematici ma innegabili. Ciò è molto evidente nella *Monteverde*, in cui gli incisi della parte iniziale sfruttano tutti un andamento a *volta* ma secondo un criterio di crescente velocità ritmica, in base ad una tecnica derivata dai procedimenti di variazione.

La strutturazione acquista dunque carattere unitario grazie all'intervento di temi tra loro connessi. Non solo: per conferire organicità all'insieme, secondo un procedimento già sperimentato nelle composizioni precedenti e qui pienamente espresso, Buonamente si serve pure di uno sviluppato intrico di riferimenti melodici, ossia della ripresa libera, nel corso della composizione, di incisi già presentati e spesso sovrapposti a nuove idee musicali. La varietà conferita al pezzo dalla immediatamente percepibile persistenza della segmentazione in sezioni di carattere contrastante, tipicamente secentesca, viene così contemporaneamente equilibrata da potenti fattori di coesione.

Nel tentativo di schematizzare la struttura (cfr. Tab. C1 e C2), le difficoltà non mancano proprio per l'intrecciarsi vario dei disegni melodici già enunciati.

Dalla Tab. C2 si può ricavare che la ricorrenza melodica è costante all'interno delle prime sezioni delle sonate, che risultano in genere le più complesse; esse alternano a volte le riprese melodiche con brevi segmenti accordali o omoritmici (cfr. *La Videmana* e *La Strozzi*). Tutte le sonate successive alla seconda riprendono gli incisi già esposti in precedenza dopo l'enunciazione di sezioni centrali, autonome (ternarie o accordali), e molto spesso la ripresa occupa tutta la parte finale (ad eccezione che nella *Strozzi*); nella *Marzoratta*, più articolata, la ripresa si verifica due volte, a *rondeau* (b. 88 e b. 135).

Le sonate del *Settimo libro* si giovano così di una notevole abbondanza melodica, che si manifesta in maniera travolgente per il progressivo aggiungersi di nuovo materiale in sezioni che costantemente ripresentano anche i disegni tematici delle precedenti; in particolare tende a riproporsi, tenacemente, il tema d'apertura.

Il criterio ha il suo culmine nelle due composizioni conclusive, molto simili tra loro e accostabili per tale carattere alle *Canzoni à 4* del *Sesto libro*; entrambe hanno nel *Grave* centrale un momento di stasi di natura «espressiva», in contrasto stilistico con gli estremi delle composizioni. Si veda la *Settima*, la *Marzoratta*, che pure è, nel complesso, la sonata strutturalmente più semplice: fino alla b. 15 il primo tema è unico, ma già dalla b. 16 esso viene sovrapposto a vari altri incisi,

ognuno dei quali interviene alle bb. 16, 27, 41; e, a *Grave* concluso, alle bb. 88 e 109. La sezione finale, dalla b. 121, sovrappone tutti i temi comparsi.

Si può affermare, per concludere, che le sonate libere del *Settimo libro* indicano una evoluzione compositiva, in particolare rispetto alle sonate del 1626 che pure sono direttamente accostabili ad esse; il compositore tuttavia non abbandona complessivamente i procedimenti impostati nelle opere precedenti.

Buonamente rinuncia nell'ultima raccolta ad un coinvolgimento contrappuntistico del basso, per il quale delinea un ruolo indipendente. La scrittura violinistica, che già nelle opere precedenti aveva dato saggi di agilità, diventa più ardua e, grazie ad una maggiore libertà melodica, più accattivante. Più virtuosistiche possono definirsi le *sonate* libere del 1637, ad esempio, per l'impiego di veloci ed estese figurazioni di sedicesimi e delle biscrome, per l'uso della terza e della quarta posizione e i salti di corda (quasi mai 'a catena'). Buonamente però non propone di norma incisi davvero arditi tecnicamente, ricorrendo nella maggior parte dei casi ad intervalli congiunti e terze e di frequente a note ripetute, in sintonia con il carattere tutto sommato tradizionale del materiale tematico.

Dal punto di vista strutturale si persevera nella ricerca dell'organicità di ciascun brano (per mezzo di una certa omogeneità tematica e dell'applicazione di continue riprese melodiche), senza che venga per questo alterata la tradizionale alternanza tra sezioni di carattere differente, che è anzi sottolineata da indicazioni agogiche. Il procedimento della «ripresa melodica» è particolarmente originale e costituisce uno sforzo esplicito per ottenere brani organicamente strutturati, che non troverà seguito se non in qualche opera di Uccellini¹³.

Riguardo alla componente armonica, infine, il compositore mostra dei ripensamenti rispetto alle precedenti *sonate*, dove erano comparsi i segni di una sensibilità avanzata; se nel caso delle *canzoni* del 1636, le uniche altre composizioni in cui si sia rilevata una evidente semplificazione armonica, è forse lecito interpretare il fenomeno come una delle componenti di uno stile «arcaico» deliberatamente assunto, per le *sonate* «libere» del 1637 è impossibile nel complesso pronunciare valutazioni analoghe.

¹³ Uccellini ricevette forse la propria formazione musicale e violinistica ad Assisi nel periodo in cui vi operò Buonamente: cfr. P. ALLSOP, *op. cit.*, p. 117, che si rifà alla documentazione fornita da F. M. PAJERSKI, *Marco Uccellini (1610-1680) and His Music*, 2 voll., Ph.D., New York University, 1979: I, 174-178. Non bisogna però dimenticare che Uccellini aveva a quell'epoca già superato i venticinque anni. Il compositore dedicò a Buonamente la *Sonata Decimaottava detta la Bonamenta à 3. 2 Violini e Basso* compresa nella raccolta del 1642 (*Sonate Arie, et Correnti a 2. E. 3. Per Sonare con diversi Instrumenti di D. Marco Ucelini dedicate All'Altezza Serenissima del Signor Duca di Modona*, [...], In *Venetia Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXXII*).

Nota alle tabelle seguenti

Nella Tab. A le tonalità indicate nella colonna *Alterazioni in chiave e tonalità* sono da intendersi maggiori se hanno l'iniziale maiuscola, minori se minuscola. Vengono segnalate, separate dalla barra, le tonalità dell'accordo iniziale e conclusivo, poste tra parentesi nel caso in cui non siano confermate dall'andamento armonico immediatamente seguente. Il trattino segnala sempre la presenza di un accordo maggiore conclusivo, contrastante con il contesto armonico minore prevalente nella parte finale del pezzo.

Le abbreviazioni relative allo stile ed alla strutturazione delle Tab. B1 e B2 sono da intendersi come segue (secondo raggruppamenti logici):

- Repl.: replica; ripr. sc.: ripresa con scambio delle parti; ripr. mel.: ripresa melodica (è peculiare di Buonamente e consiste nella ripresa di temi già sfruttati in sezioni precedenti).
- Sovrapp. mel.: sovrapposizione melodica (consiste nell'imitazione libera di più incisi melodici sovrapposti).
- Imit.: stile imitativo; imit.-dial.: le imitazioni, a causa di un andamento cantabile e di una maggiore estensione, costituiscono dei dialoghi tra gli strumenti; eco; can.: canone; alt.: alternanza (l'imitazione inizia quando l'enunciazione precedente si è conclusa); alt.-ass.: alternanza-assolo (gli strumenti, in immediata successione, enunciano in assolo il tema); alt.-gpp.: alternanza tra gruppi strumentali.
- Accord.: accordalità (prevalenza della componente «verticale»: il termine viene preferito ad omofonia, che pure è di frequente utilizzato, ma impropriamente, nel caso di procedimenti simili a quelli adottati da Buonamente); omor.: omoritmia (equivalenza ritmica delle voci, che spesso in Buonamente non coinvolge tutte le voci)¹⁴.

Nelle Tab. C1 e C2 le sezioni vengono indicate con lettere maiuscole ed i segmenti che le compongono (ovvero i passi caratterizzati dall'applicazione costante di uno stile e, frequentemente, dall'elaborazione del medesimo inciso) con lettere minuscole. Si è adottato il carattere sottolineato per le sezioni a ritmo ternario ed il carattere corsivo per le sezioni a tendenza accordale (applicando entrambi, ovviamente, nel caso di sezioni che assommano le due caratteristiche).

¹⁴ Lo spunto per la classificazione dei procedimenti stilistici e strutturali è venuto da FRANCO PIPERNO, *Introduzione agli Affetti musicali di Biagio Marini (1617)*, Milano, Suvini Zerboni, s.d., pp. XXXIV-XXXV (Tab. 4), di cui ho rielaborato alcune indicazioni.

Tab. A - CARATTERI GENERALI DELLE SONATE 'LIBERE' DI G. B. BUONAMENTE					
TITOLO	ALTERAZIONI IN CHIAVE E TONALITÀ		LUNGHEZZA TOTALE	PRESENZA DI VAR. DI RITMO	PRESENZA DI INDICAZ. DI TEMPO
Il Quarto libro... (1626)					
Sonata Prima	nessuna	Sol/(Sol)VDo	76	-	-
Sonata Seconda	un b	(sol)Fa ² /sol	60	-	-
Sonata Terza	nessuna	Do/Do	97(47+37+13)	C,3,C	-
Sonata Quarta	nessuna	Do/Do	123(27+18+54+14+10)	C,6/4,C,3,C	-
Il Settimo libro... (1637)					
Canon, la Monteverde	nessuna	(re)Do ² /re	128	-	-
Prima, la Rovetta	nessuna	Do/Do	251(246+5)	3/2,C	-
Seconda, la Videmana	nessuna	Sol/Sol	169(111+37+21)	C,3/2,C	-
Terza, la Cavazza	un b	sol/sol	183	-	...b.34: <i>Allegro</i> ; b.87: <i>Adasio</i> ...
Quarta, la Strozzi	nessuna	(re)Do/re-Re	141(85+40+8)	C,3/2,C	-
Settima, la Marzoratta	nessuna	Sol/Sol	161	-	...b. 66: <i>Grave</i> ...
Ottava, la Cavazza	nessuna	Sol/Sol	145	-	...b.90: <i>Grave</i> ...

Tab. B1 - CARATTERI STILISTICI DELLE SONATE 'LIBERE' DI G. B. BUONAMENTE

TITOLO	CARATTERE DEL BASSO	LIVELLO TECNICO	STILE PREDOMINANTE	ANNOTAZIONI
<i>Il Quarto libro (1626)</i>				
<i>Sonata Prima</i>	concertante, tranne che in B	passaggi di SC.	imit.,alt.,(accord.)	il secondo segmento affianca due incisi, poi oggetto di ripr. mel. finale
<i>Sonata Seconda</i>	concertante, tranne che nella penultima sezione	passaggi di SC.	imit., alt.	ogni sezione presenta due nuovi disegni sovrapposti, tranne l'ultima, che ne aggiunge uno ai due ripresi
<i>Sonata Terza</i>	concertante	passaggi di SC.	imit., alt., omor.	sovrapposizione nella ripr. mel.
<i>Sonata Quarta</i>	spesso concertante	discreto	imit., alt., omor.	La giustapposizione dei disegni predomina sulla sovrapposizione tematica

Tab. B2 - CARATTERI STILISTICI DELLE SONATE 'LIBERE' DI G. B. BUONAMENTE				
TITOLO	CARATTERE DEL BASSO	LIVELLO TECNICO	STILE PREDOMINANTE	ANNOTAZIONI
<i>Il Settimo libro... (1637)</i>				
<i>Canon, la Monteverde</i>	semplice, indipendente	discreto, III posizione	can.; (imit., omor., accord.)	gli incisi sembrano ideati secondo il principio della variazione
<i>Prima, la Rovetta</i>	semplice, a volte concertante	discreto, III posizione	omor. e imit., alt.	carattere di danza. Omogeneità degli incisi. <i>Hemiolia</i> , ritmo giambico
<i>Seconda, la Videmana</i>	a volte concertante	interessante (BC.), III posizione	can., imit., alt., accord.	omogeneità degli incisi; attacco omoritmico delle sezioni con cambiamento ritmico
<i>Terza, la Cavazza</i>	abbastanza attivo, ma non concertante	interessante, III posizione	alt.-dial., imit., alt., accord., (omor.), assolo con repl. sc.	nella prima sezione, dialogo con temi di una certa estensione; nel finale, assolo virtuosistico dei violini a turno
<i>Quarta, la Strozzi</i>	non molto attivo, ma a volte concertante	discreto, III posizione	can., accord., alt., imit.,(omor.)	sovrapposizione; i segmenti ternari attaccano omoritmicamente
<i>Settima, la Marzoratta</i>	nel <i>Grave</i> più attivo dei soprani; nella sez. successiva concertante	discreto, IV posizione	can., imit., accord.	sovrapposizione; omogeneità dei disegni; nel <i>Grave</i> andamento discendente del I violino
<i>Ottava, la Cavazza</i>	abbastanza attivo: a volte melodie indipendenti e rari interventi	discreto, a tratti interessante; IV posizione	imit., eco, accord., (omor.)	sovrapposizione; molti disegni a note ripetute; accordali le chiuse di alcuni segmenti

Tab. C1 - CARATTERI STRUTTURALI DELLE SONATE 'LIBERE' DI G. B. BUONAMENTE					
TITOLO	N. DEGLI INCISI	N. DEI SEGMENTI	PRESENZA DI ELEMENTI DI CESURA	SCHEMA DELLA STRUTTURA	ANNOTAZIONI
<i>Il Quarto libro (1626)</i>					
<i>Sonata Prima</i>	5	ca. 7	pausa M. precedente B	A(ab)BC(db ₁)	ripr. mel.; B presenta inizio accordale
<i>Sonata Seconda</i>	9	5	-	ABCD+ripr.mel.	ripr. mel.
<i>Sonata Terza</i>	ca. 13	ca. 12	-	A(abcde,ripr.mel.,b ₁) <u>B</u> (fg f ₁)C	ripr.mel.con sovrapp. temi di a,c,d; sez. ternaria: omor.,imit.,omor.
<i>Sonata Quarta</i>	ca. 16	molti	accordo SB. prima della sez. in 3	<u>AB</u> CA ₁ DA ₂	ripr. mel.; la sez. in 3/4 ha un andamento indefinito

Tab. C2 - CARATTERI STRUTTURALI DELLE SONATE 'LIBERE' DI G. B. BUONAMENTE				
TITOLO	N. INCISI	N. SEGMENTI	SCHEMA DELLA STRUTTURA	ANNOTAZIONI
<i>Il Settimo libro... (1637)</i>				
<i>Canon, la Monteverde</i>	ca. 5	ca. 6	$A(aa_1a_2)B(bc)C$	malgrado il canone, si configurano delle sezioni
<i>Prima, la Rovetta</i>	ca. 16	ca. 18	$A(a...a_1...)BCDEFG(bcd)H$	prima sezione molto segmentata ma tendente a frasi regolari; coda in ritmo C
<i>Seconda, la Videmana</i>	ca. 16	ca. 12, alcuni ulteriormente segmentati	$A(aba_1\alpha da_2e)B(ff_1)A_1$	ripr. mel. (soprattutto del primo inciso) con progressiva aggiunta di nuovi disegni
<i>Terza, la Cavazza</i>	ca. 10	ca. 9	$A(a)B(bb_1c)CA_1(a_1b_2c_1)D$	ripr. mel. a cui si aggiungono incisi sempre nuovi
<i>Quarta, la Strozzi</i>	ca. 14	10	$A(a/ba_1\alpha da_2)B(efg)A_1(a_3)$	ripr. mel. soprattutto del primo inciso, spesso isolato in conclusione di sez. (vd. prima di <u>B</u> e nel finale, dove si sovrappone ad un tema contrastante)
<i>Settima, la Marzoratta</i>	9+varianti	10	$A(aa_1a_2)BA_1(a_3)CA_2(a_4...)$	ripr. mel. costante, con l'aggiunta di temi sempre nuovi. In chiusura primo inciso+battute accordali
<i>Ottava, la Cavazza</i>	5+varianti	8	$A(aa_1a_2)BA_1$	ripr. mel. costante

Sonata Settima detta la Marzoratta

Settimo libro (1637)

vi.
vi.
B. di Vla. ò da Brazzo

5
10
15
20
25

This musical score is a page from a collection of sonatas by Buonamente, specifically measures 30 through 59. The page is numbered 271. The music is written for a single melodic instrument, likely a lute or a similar stringed instrument, using a single staff with a treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into six systems, each containing two staves. The first system starts at measure 30 and ends at measure 34. The second system starts at measure 35 and ends at measure 39. The third system starts at measure 40 and ends at measure 44. The fourth system starts at measure 45 and ends at measure 49. The fifth system starts at measure 50 and ends at measure 54. The sixth system starts at measure 55 and ends at measure 59. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation marks like slurs and accents. The notation is clear and legible, with a focus on the melodic line.

Musical score for three staves (Treble, Alto, and Bass clefs). The score consists of six systems of three staves each, covering measures 55 to 85. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Measure numbers 55, 60, 65, 70, 75, 80, and 85 are indicated at the beginning of their respective systems. The word "grave" is written in the right margin of the third system, aligned with measures 65 and 66. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one sharp (F#).

55

60

65

grave

grave

grave

70

75

80

85

[Tempo I]

The image displays a musical score for a sonata by Buonamente, specifically measures 90 through 120. The score is written for three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below it. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo marking "[Tempo I]" is placed above the first staff. Measure numbers 90, 95, 100, 105, 110, 115, and 120 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and slurs. The music features a mix of melodic lines and harmonic support across the different staves.

This musical score consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) and spans measures 125 to 145. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Measure numbers 125, 135, 140, and 145 are indicated above the staves. The score features a mix of melodic lines and harmonic accompaniment, with some measures containing complex rhythmic patterns and others being more static.

The image displays three systems of musical notation for a sonata by Buonamente, spanning measures 150 to 160. Each system consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The notation is in a historical style, likely 17th-century, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system (measures 150-154) shows a complex melodic line in the treble staff, often with grace notes, and a more rhythmic bass line. The second system (measures 155-159) features a prominent melodic phrase in the treble staff, marked with a slur and a fermata, while the bass staff provides harmonic support. The third system (measures 160-164) concludes the passage with sustained notes in the treble and a final cadence in the bass. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings typical of the period.

MARCO BIZZARINI

***Diffusione della sonata a tre
nella Brescia di fine Seicento:
il ruolo del Collegio de' Nobili***

DIFFUSIONE DELLA SONATA A TRE NELLA BRESCIA DI FINE SEICENTO: IL RUOLO DEL COLLEGIO DE' NOBILI *

Non molta attenzione è stata sino ad oggi rivolta alla musica violinistica composta in area bresciana nel tardo Seicento. La ragione di questo fatto è facilmente intuibile: dopo il ruolo pionieristico e storicamente rilevante svolto da Biagio Marini, Giovan Battista Fontana e Massimiliano Neri i musicisti bresciani sembrano perdere progressivamente terreno rispetto alle innovazioni formali e tecnico-strumentali introdotte (o valorizzate) dai più celebri maestri dell'epoca.

C'è un altro fattore, forse ancor più importante, che sfavorisce la letteratura violinistica di cui ci stiamo occupando: a differenza dei loro predecessori, quasi tutti i compositori bresciani del tardo Seicento lavorarono prevalentemente nella propria città, ponendosi così ai margini di un'attività musicale sempre più gravitante attorno ai grandi centri, *in primis* Venezia. Una delle rare eccezioni, a questo riguardo, è costituita dalla singolare personalità di Benedetto Vinaccesi, attivo non solo a Brescia, ma anche nella città lagunare¹.

Gli studi musicologici e di storia locale non hanno fino ad oggi evidenziato l'eccezionale importanza assunta dal Collegio de' Nobili di S. Antonio, retto dai padri Gesuiti, quale centro propulsore di musica strumentale in Brescia². Il periodo in cui l'istituzione cittadina raggiunse il massimo splendore musicale si estende per almeno due decenni a cavallo tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento.

* Questa ricerca nasce dal desiderio di mettere in relazione il repertorio delle Sonate a tre composte a Brescia alla fine del XVII secolo con un insieme di testimonianze storiche riguardanti il locale Collegio de' Nobili retto dai padri Gesuiti. Ringrazio i violinisti Enrico Gatti ed Emilio Moreno per aver richiamato la mia attenzione sul compositore spagnolo Francesco de Castro, convittore del Collegio bresciano in quel periodo.

¹ Cfr. MICHAEL TALBOT, *Benedetto Vinaccesi. A Musician in Brescia and Venice in the Age of Corelli*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

² Tra i contributi storico-musicali che sfiorano l'argomento segnaliamo: PAOLO GUERRINI, *Per la storia della musica a Brescia*, «Note d'Archivio per la storia musicale» XI (1934), n. 1, p. 24; MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, *Il Cardinale Angelo Maria Querini e la musica*, in *La musica a Brescia nel Settecento*, Brescia, Grafo, 1981, pp. 9-14 (in particolare le pp. 9-10); DANIELA ROSSATO, *Le attività musicali negli ambienti culturali*, *ibid.*, pp. 93-113 (in particolare le pp. 96-99).

Willi Apel ha opportunamente evidenziato l'elevato numero di raccolte violinistiche italiane apparse in prima edizione tra il 1690 e il 1700: la bibliografia del Sartori ne elenca non meno di 67³. In questo ampio panorama, almeno sei sillogi strumentali sono opera di musicisti che si dichiarano espressamente maestri di cappella, insegnanti di strumento o semplici convittori del Collegio de' Nobili di Brescia:

1. Paris Francesco Alghisi («maestro di cappella»)

Sonate da camera a tre [...] op. I, Modena, Canobi, 1693

2. Francesco Giuseppe de Castro («convittore»)

Trattenimenti armonici da camera a tre [...] op. I, Bologna, Monti, 1695

3. Giulio Taglietti («maestro di violino»)

Sonate da camera a tre [...] op. I, Bologna, Fagnani, 1695

4. Giulio Taglietti («maestro [di violino]»)

Concerti e Sinfonie a tre [...] op. II, Venezia, Sala, 1696

5. Luigi Taglietti («maestro [di violoncello]»)

Suonate da camera a tre [...] op. I, Bologna, Silvani, 1697

6. Giacomo Cattaneo («maestro di salterio, e di violoncello»)

Trattenimenti armonici da camera a tre [...] op. I, Modena, Rosati, 1700⁴.

L'importanza apparentemente marginale degli autori sopra citati – solo i due Taglietti godettero di una rinomanza internazionale grazie alle ristampe transalpine di Roger, Mortier e Wright⁵ – trova un notevole riscatto nell'interesse

³ WILLI APEL, *Studien über die frühe Violinmusik IX. Die italienischen Hauptquellen von 1690 bis 1700*, «Archiv für Musikwissenschaft» XXXVIII (1981), n. 2, p. 110; CLAUDIO SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Firenze, Olschki, 1952 (a cui bisogna aggiungere: ID., *Volume secondo di aggiunte e correzioni con nuovi indici*, Firenze, Olschki, 1968).

⁴ Per le informazioni bibliografiche complete, in parte ricavate da OSCAR MISCHIATI (*Bibliografia delle opere dei musicisti bresciani pubblicate a stampa dal 1497 al 1740. Opere di singoli autori*, a cura di Mariella Sala ed Ernesto Meli, Firenze, Olschki, 1992, 2 voll.), cfr. *Appendice A*. Ulteriori stampe musicali legate al Collegio bresciano risalgono all'inizio del Settecento: accanto a numerose opere di GIULIO e LUIGI TAGLIETTI, è da ricordare la raccolta di *Sonate da Camera a tre [...] Opera Prima*, Venezia, Sala, 1711, di GIOVANNI PAOLO MENONI, «Maestro di Capella» del Collegio con dedica al conte Giovanni Bernardi, «Prencipe attuale dell'Accademia de' Formati nel Collegio de Nobili di Brescia».

⁵ Lo stampatore Mortier di Amsterdam, all'inizio del '700, annoverava i due Taglietti fra i maggiori compositori italiani di musica strumentale dopo Corelli. Da qui le onorevoli (ancorché generiche) citazioni nella letteratura musicologica classica, da MANFRED F. BUKOFZER, *La musica barocca*, ed. italiana a cura di Paolo Isotta, Milano, Rusconi, 1982, p. 322, a WILLIAM NEWMAN, *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill, NC, 1959, pp. 153 ss.

storico che rivestono la committenza, la fruizione musicale ed il sistema produttivo caratteristici del Collegio bresciano. Non si tratta di un fenomeno puramente locale, giacché la rete dei *seminaria nobilium*, retti dai Gesuiti o da altri ordini religiosi, conobbe innumerevoli ramificazioni su gran parte del territorio italiano, da Milano a Torino, da Modena a Parma, da Bologna a Ravenna, da Siena a Roma, da Napoli a Palermo⁶. All'interno di queste istituzioni l'attività musicale fu sempre intensa⁷.

Delle sei stampe, cinque appartengono – malgrado le varianti terminologiche ed alcune deviazioni formali – al genere della *Sonata da camera a tre* (Suite di danze) riconducibile al fortunato paradigma dell'Op. II (1685) di Corelli; sono invece escluse le *Sonate da chiesa*⁸. È opportuno soffermarsi su questo aspetto.

Benché i principali committenti delle Sonate bresciane siano probabilmente da individuare negli stessi padri Gesuiti, è evidente che l'attività musicale nel Collegio de' Nobili svolgeva una funzione più ricreativa che spirituale. La musica era innanzi tutto inserita – come vedremo – in contesti più ampi, di natura teatrale e/o cavalleresca, a loro volta funzionali ad un preciso progetto educativo che mirava all'acquisizione delle qualità mondane. Per i Gesuiti il teatro aveva un'importanza primaria: consentiva al convittore di acquisire sicurezza in pubblico, di operare un controllo totale sul proprio corpo, e perfino di sorvegliare la propria fantasia entro percorsi obbligati, dunque in piena sintonia con quanto prescritto dalla Chiesa⁹.

Una diversa funzione avevano gli esercizi cavallereschi: spada, spadone, pugnale, sciabola, picca da gioco, picca da guerra, bandiera, moschetto, equitazione... Superando una prima fase di diffidenza, i Gesuiti, su pressione delle stesse famiglie dei convittori, si convinsero rapidamente dell'utilità di accogliere tali discipline fra le attività extra-scolastiche, allo scopo precipuo di colmare le «ore disoccupate»:

⁶ GIAN PAOLO BRIZZI, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento. I seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 26 e *passim*.

⁷ STEFANO LORENZETTI, «Per ricreazione et diletto». *Accademie e opere in musica nel Collegio Tolomei di Siena (1676-1774)*, in *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca*, Atti del V Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII, Lovenjo di Menaggio (Como), 28-30 giugno 1993, a cura di A. Colzani, N. Dubowy, A. Luppi, M. Padoan, Como, A.M.I.S., 1995, pp. 219-241; ID., «Per animare gli esercizi nobili». *Esperienza musicale e identità nobiliare nei collegi di educazione*, «Quaderni storici» XXII (1997), fasc. 2, pp. 435-460.

⁸ L'unico autore bresciano che diede alle stampe una raccolta di Sonate da chiesa fu BENEDETTO VINACCESI: *Sfere armoniche ovvero Sonate da Chiesa à due Violini, con Violoncello, è Parte per l'Organo, [...] opera seconda*, Venezia, Sala, 1692 (è pervenuta la sola parte per organo). D'altra parte Vinaccesi, per quanto è dato sapere, non ebbe rapporti diretti con il Collegio de' Nobili.

⁹ Cfr. G. P. BRIZZI, *op. cit.*, pp. 248-250.

«E percioché i Gentil'huomini, non meno all'operare, che allo speculare son nati: nelle ore disoccupate, accioché anche i trattenimenti siano utili, s'eserciteranno, come per intermedio degli studii, in qualche virtù Cavalleresca[...]»¹⁰.

Tra queste virtù cavalleresche, oltre alla scherma, all'equitazione, e alla lingua francese, comparivano espressamente la musica («suonare diversi Instrumenti») ed il ballo¹¹. Il frequente abbinamento tra musica strumentale e ballo sembra pertanto giustificare la predilezione dei compositori del Collegio per le forme di danza, e di conseguenza per il genere della Sonata da camera.

Anche riguardo al ballo i Gesuiti si trovarono nella condizione di dover mitigare ogni scrupolo moralistico. Se la danza rientrava a pieno titolo nell'educazione mondana del gentiluomo, in quanto nobile forma di controllo del movimento, è pur vero che certi balli da salotto potevano essere bollati dai più zelanti predicatori come lascivi o indemoniati. Di fatto, la censura moralistica fu blanda, sicché le danze prosperarono liberamente nei collegi per lo meno dalla seconda metà del Seicento in poi¹². Non occorre ribadire che la moda del tempo era fortemente influenzata da modelli francesi, donde la proliferazione di danze transalpine – *bourrée*, correnti alla francese, minuetti – che non a caso trovarono ampio spazio nelle raccolte di Sonate da camera.

Accademie cavalleresche con musica

Con il termine di «accademia cavalleresca» si intendeva una sorta di festa, di radunanza collettiva in occasione della quale i giovani convittori del collegio sfoggiavano le proprie qualità mondane in vari saggi con recitazioni di poesie, balli, esecuzioni musicali, esercizi d'arme. Tra Sei e Settecento il modello di tali «accademie» si diffuse nei collegi nobiliari di tutta Italia¹³.

Ciò che più sorprende in queste istituzioni è l'insegnamento di un'insospettabile moltitudine di strumenti musicali. Nel Collegio di Bologna, per esempio, alla

¹⁰ La citazione si riferisce ai *Capitoli* del Collegio di Modena; cfr. G. P. BRIZZI, *op. cit.*, p. 236.

¹¹ *Ibid.*, p. 237.

¹² *Ibid.*, pp. 254 ss.

¹³ Cfr. S. LORENZETTI, «*Per animare gli esercizi nobili*», cit., *passim*. All'interessante intreccio fra musica, esercizi d'arme e cultura militare («Music and Military Culture in Early Modern Europe») è stata dedicata una sessione specifica al 65° meeting annuale dell'American Musicological Society (Kansas City, 5 novembre 1999).

fine del XVII secolo i convittori si esercitavano nei seguenti strumenti: violino, violoncello, viola d'amore, chitarra, chitarrone francese, tromba marina, spinetta, cembalo, tiorba, liuto, arciliuto, mandolino, salterio, clarino, flauto, oboe¹⁴. Giustamente Stefano Lorenzetti ha sottolineato come la diffusissima presenza di organici tanto articolati e, almeno in apparenza, 'eterodossi' costituisca un problema aperto per il musicologo: «essi sono da interpretarsi – si domanda lo studioso – come il frutto dell'ingenuo sperimentalismo di musicisti dilettanti, oppure possono rappresentare la punta di un iceberg, che, se estendibile ad altri contesti, testimonia della presenza di una situazione molto più fluida, frastagliata, indefinita e mutevole di quanto comunemente ritenuto?»¹⁵.

Il caso di Brescia è particolarmente interessante poiché, a differenza di altre realtà, consente di approfondire in parallelo una duplice tipologia di fonti: le descrizioni letterarie delle «accademie cavalleresche» ed il repertorio strumentale delle edizioni a stampa coeve.

Avvieremo la nostra indagine con l'esame di un raro opuscolo a stampa del 1692: *La giornata del diporto festeggiata dalle ninfe della Garza. Accademia cavalleresca nell'aprirsi un nuovo casino di ricreazione a' divertimento de' Signori Convittori del Collegio de' Nobili di S. Antonio diretto da i PP. della Compagnia di Giesù [...]*¹⁶. In quell'occasione l'accademia prese avvio con una «pienissima Sinfonia di Spinette, Salterij, Tiorbe, Chitarre, Violini, Bassetti e Trombe marine, stromenti suonati tutti da Cavaglieri»¹⁷. La descrizione a stampa ci fornisce i nomi di tutti i convittori strumentisti, sicché possiamo facilmente ricostruire l'organico musicale. Si ricava lo schema seguente:

¹⁴ Cfr. G. P. BRIZZI, *op. cit.*, p. 253. Tra i vari maestri del Collegio bolognese spiccano i nomi di Giuseppe Matteo Alberti, Giuseppe Jacchini e Giovanni Battista Predieri (*ibid.*, p. 291).

¹⁵ S. LORENZETTI, «*Per ricreazione et diletto*», cit., p. 449.

¹⁶ Cfr. *Appendice B*. L'opuscolo, a suo tempo segnalato da mons. PAOLO GUERRINI (*op. cit.*), ha attirato l'attenzione degli storici locali soprattutto perché nell'elenco dei convittori appare il nome di Girolamo Querini, il futuro cardinale Angelo Maria Querini, vescovo di Brescia. Guerrini pubblicò solo una piccola parte delle informazioni musicali contenute nella fonte. Gli studiosi successivi si sono limitati a ripetere le stesse notizie del Guerrini, senza però verificarle sulla stampa originale, erroneamente ritenuta irripetibile (cfr. M. T. BAREZZANI, *op. cit.*, p. 9).

¹⁷ *La giornata del diporto*, cit., p. 4.

Tab. 1«Concerto di varij Stromenti nel principio»¹⁸

Sonatori di spinetta	8
” di salterio	16
” di bassetto ¹⁹	5
” di tiorba	2
” di chitarra	5
” di tromba marina	1
Violinisti	6
TOTALE	43

Si tratta di un organico assai singolare e all'apparenza piuttosto squilibrato, dal momento che sei violini, forse rinforzati dai salteri²⁰, dovevano fronteggiare un basso continuo assai numeroso. Alla base di questo spiegamento strumentale potevano esserci finalità didattico-educative (utilità di coinvolgere il maggior numero di convittori, a prescindere dal loro bravura musicale), oppure ragioni di tipo acustico (esecuzione all'aria aperta) o ancora specifici intendimenti espressivi (una sonorità maestosa che ben si addiceva all'inizio di una festa).

I nomi e la provenienza dei singoli convittori-musicisti ci offrono altri elementi di notevole interesse. Per esempio apprendiamo che i giovani aristocratici impegnati nel concerto provenivano dalle più diverse località: Venezia, Treviso, Cividale del Friuli, Casale, Crema, Cremona, Trento, Bergamo,

¹⁸ *Ibid.*, p. 9 («Nomi, Cognomi, e Patria de' Signori che recitarono, ed operarono nella serie delle descritte Azioni»).

¹⁹ In questa fonte «bassetto» è sinonimo di «violoncello»; cfr. nota 22.

²⁰ Il salterio era uno strumento molto in voga tra Sei e Settecento, al punto da avere un suo repertorio specifico, tramandatoci da alcune fonti manoscritte: cfr. TERESA CHIRICO, *Il fondo musicale della biblioteca Painiana di Messina*, Roma, 1992, schede 854 (*Sonata a salterio, violino e basso* di Francesco CarPELLI), 870, 910, 912, 1019 e 1021. Preziose le indicazioni forniteci da FILIPPO BONANNI, *Gabinetto armonico pieno d'Istromenti sonori indicati e spiegati*, Roma, 1722: «[Florido Ubaldi] essendosi diletato per qualche tempo di suonare varii Stromenti, poscia applicatosi al suono del Salterio, in cui aggiunse molte corde fino al numero di 29, e sonando in forma d'Arpa, fece udire tutte le consonanze, che si odono nel Cimbalo, ò si arpeggi con le dita, ò si percuotino le corde con le bacchette».

Brescia, Siviglia (Spagna). Basta questo elenco per comprendere di quale rinomanza godesse il Collegio bresciano nell'Italia settentrionale e oltralpe²¹.

È di estremo interesse osservare che tra i sei violinisti menzionati nell'opuscolo si trova «Don Francesco de Castro da Siviglia», autore dei *Trattenimenti armonici da camera a tre... op. I* (1695) dedicati al patrizio veneto «Conte Giovanni Gaetano Giovanelli», qui annoverato fra gli otto sonatori di spinetta. Dunque, tra i personaggi nominati nelle descrizioni delle «accademie cavalleresche» e quelli che compaiono sui frontespizi delle stampe musicali si può riscontrare una perfetta identità.

Procedendo con la lettura dell'opuscolo si incontra il seguente passo:

«[Segui] il trattenimento d'un Concerto di due Salterij, trè Spinette, un Violoncello²², due Violini, e due Tiorbe, che accompagnarono il Canto di due Canzonette cantate da due di questi Cavalieri, col framezzo di Sinfonie dilettevoli».

Alcuni dei termini qui impiegati – «trattenimento», «concerto», «sinfonie dilettevoli» – ricompaiono anche nei frontespizi delle coeve raccolte di musiche strumentali. Francesco de Castro, come si è visto, intitola «Trattenimenti armonici da camera» la propria raccolta di sonate a tre²³, mentre Giulio Taglietti intitola «Concerti e Sinfonie a tre, due violini, violone, ò Cembalo» la sua Opera seconda pubblicata nel 1696 (sui possibili significati di questa terminologia musicale ritorneremo più avanti).

Sulla base del consueto elenco di nomi e cognomi dei sonatori, si ricava il seguente organico strumentale:

²¹ Cfr. G. P. BRIZZI, *op. cit.*, p. 7: «la diffusione dei *seminaria nobilium* fu, in Italia, del tutto eccezionale e sorprendente fu il richiamo che questi seppero esercitare sui paesi stranieri limitrofi e, in primo luogo, su quelli di lingua tedesca».

²² Più avanti, nell'elenco dei musicisti, lo stesso strumento viene chiamato «bassetto».

²³ All'interno della raccolta, e nella tavola, ciascuna composizione è intitolata «Sonata».

Tab. 2«Nel Concertino suonano»²⁴:

Sonatori di spinetta	3 [tra cui Giovanelli]
” di salterio	2
” di bassetto (violoncello)	1
” di tiorba	2
Violinisti	2 [tra cui de Castro]
Cantanti	2
TOTALE	10 strumentisti + 2 cantanti

In questo caso, rispetto alla «pienissima sinfonia» (**n. 1**), assistiamo a una notevole riduzione dell'ensemble e ci avviciniamo a quello che oggi viene considerato l'organico standard per l'esecuzione delle *Sonate a tre*, cioè due violini e basso continuo. È evidente che il basso continuo – nelle stampe solitamente adombrato dalla generica indicazione «violoncello, ò cembalo»²⁵ – poteva essere affidato anche ad altri strumenti. Forse la sovrabbondante presenza di tre sonatori di spinetta si giustifica con un'esecuzione alternata fra i vari convittori.

L'elemento più convincente per stabilire una relazione diretta fra le musiche accademiche ed il repertorio delle *Sonate a tre* è rappresentato dal ruolo-cardine svolto dal compositore Paris Francesco Alghisi, maestro di cappella del Collegio de' Nobili in quegli stessi anni. L'opuscolo della *Giornata del diporto* attribuisce espressamente all'Alghisi la composizione della «pienissima sinfonia» iniziale²⁶. Probabilmente anche le «Sinfonie dilettevoli» (**n. 2**) furono, almeno in parte, opera dello stesso maestro: infatti l'accademia cavalleresca si svolse nel 1692 e l'opera prima dell'Alghisi – ovvero le *Sonate da camera a tre* – uscì a breve distanza, nel 1693. L'Alghisi così scrive nella premessa al lettore:

«Consegno alla publica luce delle Stampe questo primo fascio di Trattenimenti armonici da Camera, [...] per impulso di genio, e per caparra, e saggio de' miei Studii Musicali. L'honore, che godo, per bontà di chi mesi sono, mi vi ammise d'essere ascritto all'Accademia de' Filarmoni-

²⁴ *La giornata del diporto*, cit., p. 11.

²⁵ Sull'interpretazione di questa espressione, cfr. *infra*.

²⁶ Si legge infatti che il «compositore della Sinfonia e Maestro di Spinetta» fu «Il Sig. Paris Francesco Alghisi Bresciano Maestro di Capella del Collegio».

ci di Bologna, mi è stato un vivo sprone à pubblicare in queste poche Sonate il preggio, in che io lo conservo [...]».

Sicuramente la recente nomina ad Accademico filarmonico di Bologna favorì il debutto editoriale del musicista, ma il vero ‘serbatorio’ di queste Sonate – anche se l’autore non lo dice in modo chiaro – dovrebbe essere individuato proprio nel repertorio strumentale delle feste accademiche presso il collegio bresciano.

Alla scuola dell’Alghisi si formarono non soltanto strumentisti sufficientemente abili da poter partecipare ai saggi dell’istituto, ma anche veri e propri compositori. Uno di questi fu il già ricordato Francesco de Castro, spagnolo, che nella premessa ai *Trattenimenti armonici* op. I (1695) così scrive:

«[...] Sappiate, ch’io non sono ricorso alla stampa, per ambizione di comparire; mà per soddisfare meramente ad un mio naturale genio, e diletto concepito nell’esercizio, che per mio divertimento intrapresi pochi anni sono, di maneggiar l’arco sù poche corde: Queste poche Suonate sono l’impiego del tempo, che nel luogo, ove mi trovo [il Collegio de’ Nobili di Brescia] mi è concesso per ricreazione, e per interrompimento dalla fatica dello studio delle belle lettere, e di Filosofia. Sono frutto dell’assistenza in tal tempo del Sig. Francesco Paris Alghisi mio Maestro di Contrapunto, e Maestro di Capella ben conosciuto, per il suo valore in Brescia, e sù i Teatri famosi di Venezia. Nel porle in publico hò anche havuto questo motivo di gratitudine à chi m’insegna di far conoscere l’abilità sua, in condurmi in pochi anni al segno, à cui mi vedrete giunto col suonarle [...]».

Il tema dell’«interrompimento della fatica delle belle lettere, e di Filosofia» non fa altro che riecheggiare la premessa («Argomento dell’Accademia») alla *Giornata del diporto*:

«Le fatiche dell’ingegno [...] richiedono con più ragione il riposo à tempo, che non quelle del corpo [...]. Chi assiste al corso erudito della numerosa, e Nobile Gioventù, che in questo Collegio nelle Scienze coltivasi [...] hà eretto un Casino, ove possa portarsi à diporto nel giorno destinato dal costume all’*interrompimento della fatica studiosa*» [il corsivo è nostro]²⁷.

²⁷ *La giornata del diporto*, cit., p.3.

La dedica di Francesco de Castro fu indirizzata al conte Giovanelli «principe dell'Accademia de' Formati». Tale accademia era istituita all'interno del Collegio stesso: «il titolo accademico – come ha chiarito lo storico Ugo Vaglia – veniva concesso a chi, dopo aver ultimato il corso degli studi, lo richiedeva sottoponendosi alle prove in saggi pubblici [...] Scopo dell'accademia era di stimolare i giovani convittori alla competizione nello studio e negli esercizi cavallereschi preparandoli alla vita attiva, di scegliere quindi i migliori perché, distinguendosi nell'agone letterario e scientifico, condecorassero con le opere e con l'esempio l'istituto che li aveva educati o istruiti»²⁸. L'Accademia era presieduta da un principe e si articolava nei tre accademicati di Lettere, Speculativa ed Armi, ciascuno dei quali era retto da un assessore²⁹. Anche i *Trattenimenti armonici* (1700) di Giacomo Cattaneo, oscuro musicista originario di Lodi, furono dedicati a un principe dei Formati. Quest'ultima raccolta, a differenza di quella di de Castro, affianca alle Sonate a tre due «brevi Cantate à Soprano solo» e una «Sonata a violoncello solo», testimoniando in tal modo l'usuale compresenza di esecuzioni strumentali e vocali nell'attività musicale del Collegio.

L'organigramma degli insegnanti di musica nell'anno 1692 era così composto:

- Paris Francesco Alghisi, bresciano, maestro di cappella e maestro di spinetta
- Poppilio Cantor da Frascati, maestro di salterio, violino, bassetto e tromba marina
- Carlo Pinelli, bresciano, maestro di violino e di ballo
- Giovanni Battista Bruno, bresciano, maestro di tiorba e chitarra³⁰.

C'erano anche insegnanti di ballo provenienti da varie nazioni:

- Pietro della Marca, nobile pomerano, maestro di ballo e di lingua tedesca
- Charle della Muse [sic], francese, maestro di danza francese³¹.

Alcuni anni dopo *La giornata del diporto*, uscirono due scenari (o riassunti) di rappresentazioni allegoriche tenute presso il Collegio de' Nobili, con accurate

²⁸ Cfr. UGO VAGLIA, *L'Accademia dei Formati a Brescia nel secolo XVIII*, «Brixia Sacra» III (1968), n.1, pp. 31-36.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *La giornata del diporto*, cit., p. 9.

³¹ *Ibid.*, p. 11.

descrizioni di esercizi cavallereschi. Il primo opuscolo, *Le grazie unite*, risale al 1699 ed è piuttosto ricco di indicazioni musicali³². Nella scena seconda del primo atto si legge che «Eufrosina, una delle tre Grazie, preceduta dal suono di due Ninfe compagne, che s'ode in lontananza dalla Scena del bosco, esce con lento ballo in cerca d'Aminta, e delle sorelle, à cui si dee riunire, secondo l'Oracolo. [...] Per dar loro segno della sua vicinanza, [...] fa ripigliar dalle Ninfe il concerto à quelle noto de suoi stromenti». A questo punto troviamo l'elenco dei convittori impegnati in questa scena a tre:

Tab. 3

Recita, e fa il passeggio

Il Sig. March. Carlo Croce Milan[ese]

Maest[ro] Monsù Elven

Suonano frà le interruzioni del passeggio li

Signori

Andrea Pilarinò Principe dell'Accad[emia]

[allievo] del Sig. Giulio Taglietti

March. Carlo Giuseppe Ferrari Accad.

d'Ar[mi]

[allievo] del Sig. Luigi Taglietti³³

Il marchese Croce impersonò la Grazia Eufrosina in una parte recitata e danzata, ed il suo insegnante Monsù Elven (in altre fonti «Elvain») va identificato nel maestro di danza alla francese. Agli altri due convittori era affidata la parte delle ninfe musicanti: Andrea Pilarinò, allievo di Giulio Taglietti, suonava con ogni probabilità il violino; il Marchese Ferrari, allievo di Luigi Taglietti, era invece violoncellista³⁴. In questo caso ci sono pochi dubbi sul tipo di musica eseguita: dovevano essere duetti strumentali tra violino e violoncello, senza strumenti a tastiera³⁵.

³² Cfr. *Appendice B*. Questa fonte, assente negli scritti del GUERRINI e nel catalogo dei libretti di CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1992, è stata segnalata dallo scrivente in uno studio dattiloscritto, inedito, redatto sotto la guida del prof. Bruno Brizi (Università di Pavia): MARCO BIZZARINI, *Parentesi arcadica tra le accademie bresciane agli inizi del Settecento*, 1991. Un altro esemplare è stato rinvenuto alla Biblioteca Universitaria di Pisa; cfr. SANDRO CORTI, *I libretti della Biblioteca Universitaria di Pisa in Il melodramma italiano in Italia e in Germania*, cit., p. 261.

³³ *Le Grazie unite* cit., p. 5.

³⁴ Alla fine dell'opuscolo il marchese Ferrari viene elencato fra i sonatori di «bassetto» nel «pieno concerto di stromenti» (*ibid.*, p. 14).

³⁵ L'organico coincide con quello minimo previsto per le Sonate op. V di CORELLI o per due raccolte degli stessi Taglietti: *Sonate a violino e violoncello col basso continuo* op. IV (LUIGI TAGLIETTI, 1707) e *Pensieri musicali a violino e violoncello col Basso continuo a parte* op. VI (GIULIO TAGLIETTI, 1707).

Nella seconda scena del secondo atto si ode un concerto di liuto, arpa, due flauti e violetta³⁶, mentre all'inizio del terzo atto una danza viene accompagnata «à suon d'organetto»³⁷. Il culmine della grandiosità sonora è raggiunto nella settima scena, quando le Muse, per festeggiare il ritorno delle Grazie, fanno «un pieno concerto di musicali stromenti»:

Tab. 4

«Pieno Concerto suonano»³⁸:

Sonatori di spinetta	2
” di salterio	6
” di bassetto [violoncello]	3
” di tromba marina	4
Violinisti	11
TOTALE	26

In margine, come nella *Giornata del diporto*, viene dichiarato «Autore delle Sinfonie il Sig. Paris Francesco Alghisi Maest[ro] di Capella del Colleg[io] de Nob[ili]». Un tenue legame con le coeve pubblicazioni di Sonate a tre è rappresentato dall'accenno al marchese Alessandro Botta Adorno quale sonatore di salterio. Allo stesso aristocratico furono dedicati i *Trattenimenti armonici* op. I di Giacomo Cattaneo da Lodi, «maestro di salterio, e di Violoncello» nel Collegio bresciano³⁹.

È interessante osservare che gli strumenti impiegati nel «pieno concerto» non esauriscono l'intera gamma timbrica disponibile dai convittori, poiché il ballo finale delle *Grazie unite* è «regolato vicendevolmente à suono di Cornetto, d'Oboè, di Flauto, di Cornamusa, e d'Organo»⁴⁰.

Un terzo opuscolo a stampa risale all'anno 1702 e si intitola *Davide in campo [...] Dramma Allegorico d'esercizi cavallereschi rappresentato [...] da Signori Convittori del Collegio de' Nobili di S. Antonio diretto da P.P. della Compagnia di Gesù*⁴¹. Anche in

³⁶ *Ibid.*, p. 7.

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁸ *Ibid.*, p. 14.

³⁹ L'opuscolo a stampa non menziona Giacomo Cattaneo fra i maestri, forse per una forma di riservatezza voluta dallo stesso musicista. Nel frontespizio dei *Trattenimenti armonici* il nome di Cattaneo è riportato in caratteri molto più piccoli rispetto al dedicatario.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁴¹ Cfr. *Appendice B*.

questo caso non si tratta di un testo drammatico, bensì di un semplice scenario con descrizione di esercizi cavallereschi. Nella terza scena del primo atto il protagonista Davide è chiamato a scegliere il miglior sonatore in un gruppo di pastorelli. Vengono elencati quattro «stromenti pastorali»: arpa, leuto, flauto e salterio⁴². Alla quinta scena del secondo atto i pastorelli cambiano «de loro zampogne, e cetere in altri migliori stromenti» e suonano «in concerto» con il seguente organico:

Tab. 5

«Concerto [di pastorelli]»: ⁴³

Sonatori di bassetto	1
” di tromba marina	1
Violinisti	4
TOTALE	6

Se i nomi degli strumentisti elencati non ci dicono gran che, in compenso ritroviamo i due Taglietti fra i sovrintendenti dell'esecuzione. Giulio Taglietti è qui nominato come «maestro di violino», mentre Luigi Taglietti appare come «maestro e compositore del Concertino». In questo caso è difficile formulare ipotesi sul repertorio affrontato: potrebbe trattarsi di Concerti a tre con raddoppi nelle parti violinistiche, oppure di Sonate a tre in esecuzione *alternatim*.

Assai più corposo fu l'organico del solenne «accompagnamento di Davide» nel terzo ed ultimo atto:

Tab. 6

«Suonano nell'accompagnamento di Davide» ⁴⁴:

Sonatori di spinetta	3	maestri Giacomo Prandino e Giovanni Battista Doneda
” di bassetto	2	maestro Luigi Taglietti
” di leuto	1	maestro Andrea Laxigner
Violinisti	8	maestro Giulio Taglietti
TOTALE	14	

⁴² *Davide in campo*, cit., p. 5.

⁴³ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 14.

Mentre nel concerto di pastorelli il rapporto violini/basso era di 4:2, qui si trasforma in 8:6; nondimeno rimane costante – a quanto pare – una scrittura a tre parti reali con quattro violini primi, quattro violini secondi e basso continuo. Identificare le raccolte a stampa che potrebbero includere i brani eseguiti in questa occasione è un azzardo. Considerando l'impiego dei raddoppi strumentali, si potrebbe forse pensare ai *Concerti e Sinfonie a tre, due violini violone, o cembalo [...] op. II* (1696) di Giulio Taglietti o a una raccolta con analoghe caratteristiche tra quelle perdute di Luigi Taglietti (per esempio l'Op. II o l'Op. III, con datazione presunta compresa tra il 1698 ed il 1707)⁴⁵. Un semplice sguardo al catalogo delle opere dei Taglietti ci convince che il genere della Sonata da camera a tre cede progressivamente il passo ad altre forme, il Concerto innanzi tutto, inteso però come armonica unione di vari strumenti e non ancora come composizione caratterizzata dal contrasto *tutti/solo*.

Anche lo scenario di *Davide in campo* elenca i maestri delle singole discipline musicali o coreografiche, in buona parte i medesimi di quelli riportati nelle *Grazie unite*:

- Giacomo Prandino, maestro di spinetta
- Giovanni Battista Doneda, maestro di spinetta
- Giulio Taglietti, maestro di violino
- Luigi Taglietti, maestro di bassetto
- Andrea Laxigner, maestro di leuto
- Carlo Pinelli, maestro di ballo all'italiana
- Antoine Elvain, maestro di ballo alla francese.⁴⁶

La contemporanea presenza di due maestri di ballo rientrava nelle più diffuse consuetudini dei *seminaria nobilium*. Il bresciano Pinelli, maestro di ballo che all'occorrenza poteva anche suonare il violino, conferma ancora una volta una stretta relazione fra danza e musica violinistica.

⁴⁵ Al 1708 risale una raccolta, purtroppo mutila, di *Concertini, e Preludj con diversi pensieri e divertimenti a cinque, due violini, viola, e violoncello, col basso continuo [...] opera quinta*. Tale raccolta, se non fosse per la scrittura a cinque parti, parrebbe adattarsi alla situazione scenica di *Davide in campo*.

⁴⁶ *Davide in campo* cit., pp. 6 e 12.

Il repertorio del Collegio attraverso le fonti a stampa

Abbiamo sin qui esaminato tre descrizioni a stampa di feste o rappresentazioni accademiche separate da un intervallo di dieci anni⁴⁷. In tutti gli opuscoli si trovano i nomi di alcuni compositori di raccolte strumentali, specialmente di Sonate da camera a tre. *La giornata del diporto*, anche per ragioni di contiguità cronologica, mostra strette relazioni con le raccolte a stampa di Alghisi e de Castro, l'uno maestro dell'altro. Possibili legami con la produzione dei due Taglietti e di Giacomo Cattaneo rivela il libretto delle *Grazie unite*, mentre più nebulosa appare l'esegesi musicale di *Davide in campo*, principalmente a causa della non disponibilità di stampe musicali bresciane edite tra il 1701 e il 1703.

Nella parte conclusiva di questo saggio, senza addentrarci in analisi dettagliate (che eventualmente potranno costituire l'oggetto di altri contributi), vogliamo dare un primo sguardo alle composizioni musicali fiorite nel contesto del Collegio bresciano⁴⁸. Si tratta, come già accennato, di un repertorio ben poco indagato: nessuna delle sei stampe musicali in oggetto, per esempio, è inclusa tra le *Hauptquellen* individuate da Willi Apel nel suo studio sulla musica violinistica secentesca. Mancano edizioni moderne e la ricerca è resa ancor più complicata dal fatto che dell'Op. I di Alghisi è andata smarrita la parte del primo violino. La letteratura musicologica più recente offre pochi accenni specifici: segnaliamo le osservazioni di Talbot sulle Sonate di Alghisi⁴⁹ e di Giulio Taglietti⁵⁰, e quelle di Eugene K. Wolf sull'Op. I di Luigi Taglietti⁵¹. Quanto alle opere di de Castro e di Cattaneo, si può dire che siano conosciute soltanto a livello bibliografico.

⁴⁷ E' molto probabile che nelle biblioteche italiane siano disseminati altri opuscoli di questo tipo. La ricerca è purtroppo ostacolata dal fatto che spesso queste antiche stampe non sono censite nei cataloghi. S. CORTI, *op. cit.*, p. 262, dà notizia dell'opuscolo *PASSAGGIO D'ACHILLE A TROLA allegoria di quello della chiarissima famiglia Pisani da Pisa a Venezia drama composto d'esercizj cavallereschi rappresentato, e dedicato all'illustrissimo, ed eccellentissimo signore Vincenzo Pisani P.MO degnissimo podestà de nobili di S. Antonio diretto da P.P. della Compagnia di Gesù. L'anno M.D.CC., Brescia, Gio. Maria Rizzardi, 1700* (un esemplare presso la Biblioteca Universitaria di Pisa). Anche in questa fonte Paris Francesco Alghisi compare come «Maestro di Cappella del Collegio» e «Autore della Sinfonia».

⁴⁸ Nell'*Appendice C* sono riportati i quadri sinottici con le configurazioni formali delle cinque raccolte di *Sonate a tre* qui esaminate.

⁴⁹ M. TALBOT, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁰ M. TALBOT, *The Taibeg, the Pira and Other Curiosities of Benedetto Vinaccesi's Suonate da camera a tre, Op. 1*, «Music and Letters» LXXV (1994), p. 359. Lo studioso riassume in una tabella le varie tipologie di cadenze finali nella prima sezione dei movimenti di danza in forma bipartita.

⁵¹ EUGENE K. WOLF, *I Concerti Grossi dell'Opera I (1721) di Pietro Antonio Locatelli e le origini della Sinfonia*, in *Intorno a Locatelli cit.*, p. 1173, nota 10.

Il *set* che rivela una maggior dipendenza dall'Opera seconda di Corelli sembra essere quello di Alghisi, come già rilevato dal Talbot: «this collection is so closely modelled on Corelli's Op. 2 that it can hardly be taken as representative of a local tradition and in fact reinforces the point [...] about the common musical language employed throughout Italy». In effetti predomina la successione standard di Preludio, Allemanda, Corrente e Giga, con le possibili alternative della Gavotta, della Sarabanda e del Minuetto. Sembra perfino che Alghisi si attenga fedelmente alla successione dei brani musicali così come si presentano nella stampa corelliana. Sei Sonate su dieci si aprono con un Preludio in tempo lento (Adagio o Largo); in alternativa troviamo un'Allemanda in tempo Largo (Sonate nn. 2, 7, 9) oppure Allegro (Sonata n. 5). I movimenti non in forma di danza, di solito contrassegnati dall'indicazione Grave, ricorrono spesso e si concentrano soprattutto in terza sede (Sonate nn. 3, 5, 9): di solito sono in tempo ternario (3/4 o 3/2). Alghisi era un uomo incline al misticismo, addirittura in odore di santità: forse gli Adagi delle sue Sonate furono eseguiti anche in chiesa. È un peccato che della sua varia produzione ci sia giunto così poco⁵². Da quello che le due parti superstiti dell'Op. I ci lasciano intravedere l'esito musicale della raccolta appare spigliato e piacevole, ancorché privo di spettacolari innovazioni sotto l'aspetto formale o strumentale. Le Gavotte e i Minuetti finali, pur nella concisione delle convenzionali otto battute, mostrano una garbata leggiadria (*Esempio 1*).

Esempio 1 (Alghisi)

Gavotta. Allegro



⁵² Alghisi lasciò i suoi manoscritti in eredità all'abbazia benedettina di Disentis, in Svizzera, nella diocesi di Chur. Nulla rimane oggi di tale lascito (comunicazione epistolare del bibliotecario Urs Probst allo scrivente, in data 10 maggio 1999). Sull'Alghisi, che dal 1701 fu organista e

Analoghe caratteristiche rivela l'Opera prima di Francesco de Castro, anche se in essa il piglio violinistico è forse maggiormente accentuato, come nel *perpetuum mobile* che conclude l'ultimo tempo della Sonata n. 10 in mi maggiore. Alle danze impiegate da Alghisi, de Castro aggiunge un «tempo di Borrea» (Sonata n. 6) e – particolarità curiosa – due «minuet all'unisono» (Sonate nn. 1 e 4) in cui i due violini suonano esattamente le stesse note. Nelle cadenze perfette, spesso, si incontra il cosiddetto *Corelli-clash*, ossia un'anticipazione cadenzale della tonica sovrapposta alla sensibile sul quinto grado. Tale urto è molto frequente nei *Trattenimenti* di de Castro, al punto che nella *Sonata prima* appare quasi ad ogni cadenza principale (*Esempio 2*). Anche se tale stilema ricorre pure nell'Op. I di Vinaccesi⁵³, non lo si può certo considerare una prerogativa *tout court* dei maestri bresciani.

Esempio 2 (De Castro)

[Preludio. Adagio]

Con le *Sonate da camera* op. I di Giulio Taglietti si verifica una maggior regolarità nella successione dei singoli movimenti. Il brano di apertura è invariabilmente un Preludio in tempo lento, eventualmente inframmezzato da rapsodici episodi in Presto, come avviene nella Sonata n.7. In seconda sede c'è sempre un'Allemanda, di solito in tempo Allegro, solo una volta in tempo Largo (Sonata n. 9). Il dato più rilevante è che in terza sede mancano del tutto i movimenti liberi in tempo Grave (presenti soprattutto in Alghisi, ma anche in de Castro); Giulio Taglietti li sostituisce sistematicamente con una Corrente o una Giga. Il quarto movimento, quando esiste, prevede sempre una Gavotta o un Minuetto. In questa raccolta non compaiono né Sarabande, né Bourrée.

maestro di cappella della Cattedrale di Brescia, cfr. OLGA TERMINI, *Organists and Chapel Masters at the Cathedral of Brescia (1608-1779)*, «Note d'Archivio» n.s. III (1985), pp. 73-90.

⁵³ Cfr. il Preludio dell'op. I n.2, trascritto in TALBOT, *op. cit.*, p. 146.

Le *Sonate da camera* di Luigi Taglietti presentano un'articolazione ancora diversa. Per i movimenti iniziali manca la consueta titolazione «Preludio»; alcuni di questi brani, contrassegnati semplicemente da «Vivace» in luogo del consueto Adagio (Sonate nn. 1, 2, 9), potrebbero intitolarsi Balletti⁵⁴. Rispetto a Giulio, Luigi Taglietti impiega una più ampia varietà di danze, includendo la Sarabanda (Sonata n. 5). Ricompaiono anche i movimenti liberi, con il caratteristico «Grave» in 3/2. Ma la novità più appariscente è costituita dall'inserzione di «Capricci a violoncello solo» (beninteso, con il loro basso continuo). Questi Capricci figurano a mo' di intermezzi tra una danza e l'altra, oppure sono posti al centro delle danze finali fra l'esposizione e il 'da capo'; le parti del violoncello e del continuo sono sempre stampate in partitura, l'una sopra l'altra, nel fascicolo del violoncello. Lo strumentista virtuoso avverte la necessità di comporre brani idiomatici per il proprio strumento, uno sfoggio di bravura che lo stile strumentalmente generico ed ormai cristallizzato della *Sonata da camera a tre* di solito non ammette. Nel Capriccio della Sonata n. 2 Luigi Taglietti impiega l'artificio della «discordatura» applicata alla corda più acuta, accordata in Sol (quarta) anziché in La (quinta): ciò

Esempio 3a (L. Taglietti; discordatura)

Capriccio. Sostenuto



permette la realizzazione pratica di particolari tricordi sulle corde vuote (*Esempi 3a e 3b*).

⁵⁴ Cfr. E. WOLF, *loc. cit.*

Esempio 3b (L. Taglietti; trascrizione)

Capriccio. Sostenuto



Anche i *Trattenimenti armonici* di Giacomo Cattaneo, «maestro di salterio e di violoncello», comprendono un interessante saggio di scrittura idiomatica nella «Sonata à violonello solo» in si bemolle maggiore che conclude la raccolta. Questa Sonata presenta la seguente articolazione formale:

Grave (C) – Andante (C) – Largo (3/4) – Allegro (12/8)

Solo l'ultimo movimento adotta la forma bipartita: di fatto, è una Giga. Corde doppie e triple ricorrono nel brano iniziale che termina con una breve cadenza di bravura su un pedale di dominante (*Esempio 4*). Per il resto, le dodici Sonate a tre di Cattaneo riducono l'articolazione formale a tre soli movimenti in luogo di quattro: sono dunque brevi Suite di danze ordinate piuttosto liberamente, di solito con un'Allemanda in prima sede.

Esempio 4 (Cattaneo)

Presto



Esula dalla trattazione delle Trio Sonate l'esame dei *Concerti e Sinfonie a tre* op. II (1696) di Giulio Taglietti, un titolo che probabilmente il musicista bresciano mutua dalla quasi omonima raccolta di Giuseppe Torelli, *Sinfonie à tre e concerti à quattro* (1692). Si tratta con ogni probabilità del lavoro artisticamente più rilevante tra quelli sin qui esaminati, come d'altronde confermerebbe la circolazione oltralpina delle ristampe di Estienne Roger (1698) e di Daniel Wright (ca. 1735). La raccolta si articola in un gruppo di sei Concerti, cui segue un gruppo di quattro Sinfonie. Anche se l'*editio princeps* veneziana di Giuseppe Sala – di cui ci è giunto il solo fascicolo del «violone ò cembalo» – reca nelle segnature dispari la dicitura «Sonate a 3. di Giulio Taglietti. Opera Seconda», i principi formali di ciascuna composizione sono oggettivamente differenti da quelli delle *Sonate da camera*, pur mantenendo alcuni tratti in comune. Consideriamo il Concerto n. 1, in do maggiore. L'articolazione è in quattro movimenti:

1. Adagio-Andante (C)
2. Allegro (C, in forma bipartita)
3. Grave (3/2)
4. Spiritoso (C, in forma bipartita)

Come si può vedere, mancano le indicazioni esplicite di danze, benché il secondo movimento possa ricordare un'Allemanda veloce e l'ultimo una Gavotta. Si osservi, poi, che il Grave in 3/2 potrebbe tranquillamente costituire un normale movimento libero in terza sede di una *Sonata da camera* (cfr., per esempio, gli schemi adottati da Luigi Taglietti nella sua Opera prima). Ciò che giustifica l'intitolazione di «Concerto» è soprattutto il movimento d'apertura, con un'embrionale forma a ritornello e le incisive figurazioni ritmiche tipiche dello stile di concerto, pur in totale assenza di contrapposizioni solo/tutti.

Ancor oggi rimane sostanzialmente valida l'osservazione di Manfred Bukofzer: «Per la giusta comprensione del Concerto, è di importanza capitale il fatto che la distinzione fra Sinfonia e Concerto è in origine una distinzione di stile, non di forma o di disposizione strumentale [...] Lo stile di Concerto [è] del tutto in contrasto con il contrappunto *luxurians* della Sinfonia»⁵⁵. Osserviamo infatti come è strutturata, nella medesima stampa, la Sinfonia n. 1 in mi maggiore di Giulio Taglietti, non più assimilabile ad una *Sonata da camera*:

1. Presto – Adagio (C)
2. Allegro (C)

⁵⁵ M. BUKOFZER, *op. cit.*, p. 322.

3. Grave e affettuoso (3/2)

4. Presto (C)

In questo caso, ciò che giustifica il termine «Sinfonia», è essenzialmente il ricorso al contrappunto imitativo, che coinvolge tutte e tre le parti, per esempio nel secondo e nel terzo movimento. Altri elementi caratterizzanti sono l'assenza di forme bipartite e soprattutto un maggior impiego di effetti idiomatichi violinistici. Le sette battute del Presto che introduce l'Adagio del primo movimento formano una sorta di cadenza (si direbbe quasi di 'toccata') a due violini su pedale di tonica. Il Presto finale, invece, è una notevole *pièce de résistance* in rapide quartine di semicrome affidate al primo violino su un agile accompagnamento delle due parti inferiori (*Esempio 5*).

* * *

Dai dati sin qui evidenziati si possono ricavare alcune ipotesi di lavoro per ulteriori indagini. Innanzi tutto sembra storicamente accettabile che le musiche descritte negli scenari *possano* coincidere, almeno in parte, con il repertorio tramandato dalle stampe strumentali. Lo conferma il fatto che compositori e dedicatari delle varie raccolte sono spesso menzionati negli scenari di quegli anni; inoltre gli organici descritti negli opuscoli a stampa sembrano spesso riferirsi ad una scrittura strumentale a tre parti. Ciò non esclude che molte composizioni siano circolate in fonti manoscritte poi andate disperse.

Uno sguardo al contenuto di queste raccolte strumentali suggerisce l'impressione che le *Sonate da camera a tre* siano nate come riunione di brani preesistenti, probabilmente concepiti per gli «esercizi cavallereschi» (danze, «sinfonie», preludi, 'interludi') e poi riordinati in funzione della stampa. Tutti i compositori esaminati godono di ampia libertà nel compilare le loro Suites. Alghisi si rifà al modello dell'op. II di Corelli, ma i due Taglietti propongono schemi diversi e Cattaneo riduce i «movimenti» delle Sonate da quattro a tre.

A un certo punto sembra che i compositori attivi nel Collegio bresciano subiscano come una «camicia di forza» le convenzioni stilistiche che regolano il genere della Trio Sonata. Soprattutto avvertono l'esigenza di scrivere musica idiomatich, adatta ai propri specifici strumenti, il violino e il violoncello. Ecco allora il fiorire di generi alternativi: per esempio le *Sinfonie e Concerti* op. II di Giulio Taglietti o i *Capricci a violoncello solo* di Luigi Taglietti (inframmezzati ai movimenti finali delle Trio Sonate), o la *Sonata a violoncello solo* di Giacomo Cattaneo che si aggiunge come 'chicca' finale alle sue Trio Sonate op. I.

Esempio 5 (G. Taglietti)

Presto

The musical score is written for three staves (treble, alto, and bass clef) in 3/4 time and F# major (three sharps). The tempo is marked 'Presto'. The score is divided into five systems, each containing three staves. The first staff of each system features a continuous sixteenth-note melody. The second and third staves contain more complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

Per quanto attiene alla prassi esecutiva gli scenari mostrano la duplice possibilità di un basso continuo senza strumenti da tasto (cfr. **n. 3**), oppure con violoncello e strumento da tasto (cfr. **n. 2**), o ancora con una nutritissima batteria di strumenti (cfr. **n. 1**). La problematica espressione «violoncello, ò cembalo», già oggetto di innumerevoli dibattiti musicologici, sembra da intendersi non tanto alla lettera, quanto nel senso meno rigido di «violoncello e/o cembalo».

È interessante prendere in esame la possibilità di esecuzioni a parti raddoppiate o moltiplicate, come gli scenari sembrano spesso suggerire (cfr. **nn. 1, 4, 6**). Si possono forse ipotizzare alcuni speciali 'arrangiamenti' orchestrali per i movimenti delle Trio Sonate? Tale esecuzione era forse applicabile all'Opera seconda (*Concerti e Sinfonie a tre*) di Giulio Taglietti? Un semplice confronto, a livello di scrittura musicale, tra il Presto conclusivo della prima Sinfonia di Taglietti e l'Allegro del Concerto grosso op. VI n.1 di Corelli potrebbe confortare l'ipotesi (*Esempi 5 e 6*).

D'altra parte è molto famosa la prefazione all'Opera VI (*Concerti musicali a quattro*) di Torelli:

«Ti avverto che, se in questi concerti troverai scritto solo, dovrà esser suonato da uno solo Violino. Il Rimanente poi fa duplicare le parti, etiamdio trè ò quattro per stromento, che così scoprirai la mia intentione».

Rimanendo in ambito bresciano, può essere utile leggere la prefazione ai *Concerti accademici* op. IV pubblicata a Bologna nel 1708 sotto il nome di un misterioso «Accademico formato» che in mancanza di ulteriori prove documentarie sembrerebbe appartenere alla cerchia del Collegio de' Nobili⁵⁶:

«Avendo l'Autore intrecciato uno Strumento di fiato nelle Sonate di quest'Opera, sarebbe sua intenzione, che fossero sonate con molteplicità di Strumenti di Arco; giacchè tra due soli Violini non può comparire, come dovrebbe, o un Oboè, o una Tromba. [...]

Ha poi posto in fronte a queste Sonate il titolo di Concerti Accademici; imperochè, se si consideri lo stile, che ha tenuto, non sono da dirsi Sonate

⁵⁶ Il RISM attribuisce la paternità di questa raccolta a Francesco Giuseppe de Castro. In realtà tale attribuzione rimane puramente congetturale. Sappiamo che de Castro era un Accademico formato dilettante di musica, ma non è affatto escluso che altri allievi del Collegio bresciano abbiano seguito il suo esempio. D'altra parte, mentre questo studio è in bozze, Remo Crosatti mi segnala che nei documenti conservati presso l'Archivio dei Padri della Pace di Brescia è menzionata un'Opera seconda (oggi perduta) di Francesco de Castro, segno che il nobile spagnolo non si limitò a pubblicare una sola raccolta musicale.

da Camera, attesa la molteplicità di Strumenti, che secondo l'intenzione del medemo Autore, vi si richiede: non sono ne meno da Chiesa; perchè, toltone il Concerto Quarto, gl'altri tutti sembrano a lui più tosto da Accademia, o da Teatro»⁵⁷

Questa prefazione è interessante perché ci mostra che accanto ai tre luoghi musicali per antonomasia del Settecento italiano – la Camera, la Chiesa, il Teatro – si affianca pure l'Accademia. E proprio in quest'ultimo ambito tassonomico si deve inserire la musica dei *seminaria nobilium*, tanto importante per la formazione della classe dirigente italiana in epoca di Antico Regime.

Esempio 6 (Corelli)

Allegro

⁵⁷ CONCERTI / ACCADEMICI / A' QUATTRO, / Cioè un'Oboè, due Violini, e Violone, / Con la parte per il Cembalo, / Consecrati all'Illustrissimo Signore / CARLO DA PERSICO / Dall'Accademico Formato / OPERA QUARTA [fregio] IN BOLOGNA, ALL'INSEGNA DELL'ANGELO CUSTODE, / Per li Peri. 1708. Il passo trascritto è tratto dall'«Intenzione dell'Autore».

Appendice A. *Le stampe musicali*

Alghisi, Paris Francesco

SONATE / DA CAMERA / A TRÈ, / Due Violini, e Violoncello, ò Cembalo, / CONSECRATE / All'Altezza Serenissima del Sig. / PRINCIPE / LUIGI D'ESTE, / GOVERNATORE DI REGGIO, / DA PARIS FRANCESCO ALGHISI, / Maestro di Capella de' RR: PP: della Congregazione / di San Filippo Neri, e del Collegio de' Nobili in / Brescia, & Accademico Filarmonico / in Bologna. / OPERA PRIMA. / [fregio] / In MODONA, Per Christoforo Canobi Stamp. di Musica Ducale, 1693.

4 fasc.: Violino Primo (perduto), Violino Secondo, Violone, Cembalo

Bibl.: Mischiati (5), Sartori (1693a).

Cattaneo, Giacomo

TRATTENIMENTI / ARMONICI / DA CAMERA / A TRÈ ISTROMENTI, / Due Violini, e Violoncello, ò Cembalo, / Con due brevi Cantate à Soprano solo, / & una Sonata per Violoncello, / Consacrati al merito dell'Illustrissimo Sig. Marchese / ALESSANDRO / BOTTA ADORNO / Convittore nel Collegio de' Nobili di Brescia diretto / da' Padri della Compagnia di Gesù, e Pren-/cipe dell'Accademia de Formati / DA GIACOMO CATTANEO DI LODI / Maestro di Salterio, e di Violoncello nello stesso Collegio. / OPERA PRIMA. / In MODONA, per Fortuniano Rosati Stampatore di Musica Ducale. 1700.

3 fasc.: Violino Primo, Violino Secondo, Basso

Bibl.: Mischiati (98), Sartori (1700d).

De Castro, Francesco Giuseppe

TRATTENIMENTI / Armonici da Camera / A Trè. Due Violini, Violoncello, ò Cembalo / DEDICATI / All'Illustrissimo Signor Conte / GAETANO GIOVANELLI / Nobile Veneto, Barone del S.R.I. &c. Prencipe dell'Accademia / de FORMATI eretta nel Collegio de Nobili di S. Antonio in / Brescia, diretto da PP. della Compagnia di Gesù / DA D. FRANCESCO GIUSEPPE / DE CASTRO SPAGNUOLO / Convittore dello stesso Collegio, ed Accademico Formato. / OPERA PRIMA / [marca tipografica] / In Bologna, per Pier-Maria Monti. 1695.

3 fasc.: Violino Primo, Violino Secondo, Violone ò Cembalo

Bibl.: Sartori (1695b).

Taglietti, Giulio

SONATE / DA CAMERA / A Trè: Due Violini, e Violoncello, ò Cembalo. / DEDICATE / All'Illustrissima Signora Marchesa / CLAUDIA TERESA / MAINARDI ALI, / DA / GIULIO TAGLIETTI / Maestro di Violino nel Collegio de Nobili di S. Antonio in Brescia / Diretto da i PP. della Compagnia di Gesù. / [fregio] / IN BOLOGNA, / Per Carlo Maria Fagnani. MDC.XCV.

3 fasc.: Violino Primo, Violino Secondo, Violoncello ò Cembalo

Bibl.: Mischiati (405), Sartori (1695d).

CONCERTI / E SINFONIE A TRE / Due Violini, Violone, ò Cembalo. / CONSECRATI / ALL'EMINENTISS: E REVERENDISS: SIG: / CARDI. RUBINI / VESCOVO DI VICENZA &c. / Da Giulio Taglietti Maestro nel Collegio di Nobili / di Brescia. / OPERA SECONDA. / [marca tipografica] / IN VENETIA. Da Giosepe Sala. 1696.

3 fasc.: Violino Primo (perduto), Violino Secondo (perduto), Violone ò Cembalo. Si possiede una ristampa completa di Amsterdam, Estienne Roger, [1698/99]

Bibl.: Mischiati (406), Sartori (1696)

Taglietti, Luigi

SUONATE / DA CAMERA / A' Trè due Violini, e Violoncello, con alcune / aggiunte à Violoncello Solo / CONSACRATE / ALL'ILLUSTRISSIMO, ET ECCELLENTISSIMO SIG. CONTE / ALESSANDRO / SANVITALI / DA / LUIGI TAGLIETTI / Maestro nel Collegio de Nobili di S. Antonio / in Brescia, diretto da i Padri della Com-/pagnia di Gesù. Opera Prima. / [marca tipografica] / IN BOLOGNA. MDCLXXXVII. / Per Marino Silvani. 3 fasc.: Violino Primo, Violino Secondo, Violone ò Spinetta.

Bibl.: Mischiati (419), Sartori (1697e)

Appendice B. *Descrizioni a stampa di accademie cavalleresche*

LA / GIORNATA / DEL DIPORTO / FESTEGGIATA DALLE NINFE / DELLA GARZA / ACCADEMIA CAVALLERESCA / NELL'APRIRSI UN NUOVO CASINO / DI RICREAZIONE / A' divertimento de' Signori Convittori del Collegio de' Nobili di S. Antonio diretto da i PP. della Comp. di GIESU' / Tenuta in una delle quattro Piazze, che si aprono attorno al detto Casino, alla presenza / Di Monsig. Illustrissimo et Reverendissimo / BARTOLOMEO GRADENIGO / VESCOVO DI BRESCIA / Degl'Illustrissimi / Antonio Barbarigo Podestà / Girolamo Pisani Capitano. Brescia 1692. Heredi di Giacomo Turlino. (Brescia, Civica Biblioteca Queriniana, segnatura 9.C.III.7m25)

LE GRAZIE UNITE / Drama pastorale / Rappresentato con intrecci / d'Esercizj Cavallereschi, / per simboleggiare le glorie / Dell'illustrissimo, et Eccellentissim. Sig. Kav. / Pietro Morosino / Capitan grande di Brescia / E dedicato a S.E. / da signori convittorj / del Coll.º de Nob: di Brescia / diretto da P.P. / della compagnia di Gesù. Brescia, Gio. Maria Rizzardi 1699.

(Brescia, Civica Biblioteca Querianana, segnatura 5.Z.VII.6m2. Un altro esemplare si trova alla Biblioteca Universitaria di Pisa)

DAVIDE IN CAMPO [...] / Dramma Allegorico d'esercizi cavallereschi / Rappresentato [...] Da Signori Convittori / Del Collegio de' Nobili di S. Antonio / Diretto da P.P. della Compagnia di Gesù l'Anno 1702. Brescia, Rizzardi.

(Brescia, Civica Biblioteca Queriniana, segnatura 9.C.III.7m30)

Appendice C. Configurazioni formali nelle raccolte di Sonate a tre

Legenda. Di ciascuna Sonata si riportano: il numero progressivo, la tonalità (maggiore con iniziale maiuscola, minore con iniziale minuscola), la successione dei singoli movimenti con metro, titolo e indicazione agogica.

Paris Francesco Alghisi, Sonate da camera op. I (1693)

1	La	C. Preludio. Adagio	C. Allemanda Largo	3/4. Corrente Allegro	♩. Gavotta Allegro
2	re	C. Allemanda. Largo	3/4. Corrente Allegro	12/8. Giga Allegro	3/4. Minuet Allegro
3	mi	C. Preludio Adagio	C. Allemanda Allegro	3/2. Grave C. Allegro	3/4. Tempo di Sarabanda Allegro
4	Si b	C. Preludio Adagio	C. Allemanda Largo	3/4. Corrente. Allegro	12/8. Giga. Allegro 3/4. Sarabanda. Allegro
5	Do	C. Allemanda Allegro	3/4. Corrente Allegro	3/4. Grave	C. Allemanda. Allegro
6	re	C. Preludio Adagio	C. Allemanda Largo	3/4. Corrente Allegro	6/8. Giga Allegro
7	Fa	C. Allemanda Largo	3/2. Grave	3/4. Tempo di Sarabanda Allegro	3/2. Grave C. Presto
8	Re	C. Preludio. Adagio	C. Allemanda Largo	3/4. Corrente Allegro	♩. Tempo di Gavotta Presto
9	do	C. Allemanda Largo	3/4. Corrente Allegro	C. Grave	3/4. Tempo di Minuet. Allegro
10	si	C. Preludio. Adagio	C. Allemanda Largo	3/4. Corrente Allegro	12/8. Giga Allegro

Francesco Giuseppe de Castro, *Trattenimenti da camera op. I* (1695)

1	re	C. Preludio. Adagio	3/4. Corrente Allegro	12/8. Giga Allegro	3/4. Minuet all'unisono Allegro
2	La	C. Allemanda. Allegro	3/2. – Adagio	C. Allemanda -	3/4. Tempo di Sarabanda -
3	Si b	C. Preludio. Adagio	C. Allemanda Presto	3/4. Tempo di Sarabanda. Allegro	6. Tempo di Gavotta. Presto
4	Re	C. Preludio. Adagio/Presto...	C. –	3/4. Corrente. Allegro	3/4. Minuet all'unisono. -
5	sol	C. Preludio. Adagio	C. Allemanda Largo	12/8. Giga Allegro	
6	Do	3/4. Preludio. Adagio	C. Allemanda Preso	3/2. - Adagio	6. Tempo di Borrea.
7	mi	3/2. Preludio. -	C. Allemanda Allegro	C. Grave	3/4. Tempo di Sarabanda Allegro
8	Fa	C. Preludio. Grave	3/4. Corrente -	C. Grave	C. - Presto
9	do	C. Preludio. Adagio	C. Allemanda Allegro	12/8. Adagio Giga	3/4. Minuet. Allegro
10	Mi	C. Preludio. Adagio/Presto...	C. Allemanda -	C. - Presto	

Giulio Taglietti, *Sonate da camera* op. I (1695)

1	Si b	C. Preludio Adagio Affetuoso	C. Allemanda Allegro	3/4. Corrente francese Presto	alla c. Tempo di Gavotta Presto
2	mi	3/2. Preludio Adagio	C. Allemanda Allegro	3/4. Corrente Allegro	
3	Do	C. Preludio Adagio	C. Allemanda Allegro	12/8. Gigha Allegro	c. Tempo di Gavotta. Allegro
4	Re	C. Preludio. Adagio	C. Allemanda Allegro	c. Tempo di Gavotta Presto	
5	si	C. Preludio. Adagio	C. Allemanda Allegro	3/4. Corrente Allegro	c. Tempo di Gavotta Presto
6	La	C. Preludio Adagio/Presto	C. Allemanda Allegro	12/8. Gigha Allegro	c. Tempo di Gavotta Allegro
7	sol	C. Preludio. Adagio/Presto...	C. Allemanda Presto	3/4. Corrente Largo	c. Tempo di Gavotta Presto
8	Fa	C. Preludio. Grave	C. Allemanda Allegro	12/8. Gigha Presto	3/4. Tempo di Minuetto Presto
9	la	C. Preludio. Largo, 9/8 Presto...	C. Allemanda Largo	3/4. Corrente Allegro	3/4. Tempo di Minuetto -
10	do	C. Preludio. Largo	C. Allemanda Presto	3/4. Corrente Allegro	c. Tempo di Gavotta Presto

Luigi Taglietti, *Sonate da camera* [con Capricci per violoncello] op. I (1697)

1	re	C.Vivace	3/4.Corrente Presto	Capriccio C. Adagio	12/8. Gigha
2	sol	C.Vivace	3/4. Corrente Allegro	Capriccio 3/2. Grave	♩. Gavotta
3	si	C. Allegro/Adagio...	3/4. Corrente Prestissimo	Capriccio C. Largo	12/8. Gigha
4	Si b	3/2.Largo C.Allegro/Adagio	3/4. Corrente Presto	C. Grave	♩. Gavotta Capriccio
5	mi	C. Largo Allegro	3/4. Corrente Presto	6/4. Sarabanda. Largo Capriccio	♩. Gavotta
6	la	C. Largo	3/2. Corrente Vivace	12/8. Gigha	Capriccio
7	Do	C. Largo	C. Allemanda Presto	3/4. Corrente Presto	♩. Gavotta
8	do	C. Largo	3/4. Corrente Allegro	3/2. Grave	♩. Gavotta
9	Fa	C. Vivace	3/4. Corrente	3/2. Grave	12/8. Gigha Capriccio
10	Mi	C. Largo	C. Allemanda Allegro	3/4. Corrente Adagio	C. Adagio 12/8. Gigha

Giacomo Cattaneo, *Trattenimenti armonici* [con due Cantate e una Sonata per violoncello] op.I (1700)

1	re	C. Preludio Grave	C. Balletto Allegro	12/8. Giga
2	mi	C. Sarabanda Affettuoso	3/8. Giga	♩. Tempo di Gavotta
3	Fa	C. Allemanda Allegro	3/4. Corrente Spiritoso	3/4. Minuet
4	Sol	C. Allemanda Allegro	3/4. Corrente Presto	12/8. Giga
5	la	C. Allemanda Adagio	12/8. Giga	♩. Tempo di Gavotta
6	si	C. Allemanda Adagio assai	♩. Tempo di Gavotta	3/4. Minuet
7	Do	C. Allemanda Allegro	♩. Tempo di Gavotta	3/4. Minuet
8	Re	C. Allemanda Largo	12/8. Giga	2/4. Tempo di Gavotta
9	do	C. Allemanda Adagio	6/8. Giga	6/8. Corrente Presto
10	La	C. Allemanda Allegro	12/8. Giga	3/4. Corrente
11	Sib	C. Allemanda Adagio	3/4. Corrente	♩. Tempo di Gavotta
12	sol	C. Preludio Grave	3/4. Corrente Spiritoso	12/8. Giga

STEPHEN BONTA

***The Interpretation of Notation in Music
for Italian Instrumental Ensembles
in the Mid- to Late-17th Century***

THE INTERPRETATION OF NOTATION IN MUSIC
FOR ITALIAN INSTRUMENTAL ENSEMBLES
IN THE MID- TO LATE-17TH CENTURY*

What I present here could be considered a progress report on an ongoing study that is hardly complete. It therefore falls in the same category as the intriguing paper read by Jeffrey Kurtzman several months ago at the meetings of the Society for 17th-Century Music in Charlottesville, Virginia. As an introduction, I thought it appropriate to give you some background. The paper is the result of over forty years of study of numerous facets of Italian music for instrumental ensemble from the *Seicento*. My studies began with the so-called church sonatas of Giovanni Legrenzi, which were the focus of my doctoral dissertation¹ in the 1960s and led subsequently to the publication of two volumes of his sonatas². I also prepared and published five articles that dealt with questions concerning the early history of the bass violin³, the instrument that we know today as the *violoncello*. Much of the initial difficulty encountered in its study came from the plethora of names associated with the bass violin in its earliest years. Questions abound. Since the primary instrument for the ensemble, violin, all but invariably had but one name, *violino*, why was there such a variety of

* This paper is dedicated to the memory of Jean Lionnet, a first-rate scholar and a superb human being, who died this past year. I feel privileged to have known him, and will miss him as both scholar and dear friend.

¹ *The Church Sonatas of Giovanni Legrenzi*, PhD diss., Harvard University, 1964.

² *The Sonatas of Giovanni Legrenzi: Opus 2* («Harvard Publications in Music 14»), Cambridge, Harvard University Press, 1984; *The Sonatas of Giovanni Legrenzi: Opus 10* («Harvard Publications in Music 17»), Cambridge, Harvard University Press, 1992.

³ STEPHEN BONTA, *Further Thoughts on the History of Strings*, in «Catgut Acoustical Society Newsletter», n. 26, November 1976, pp. 21-26; ID., *From Violone to Violoncello: A Question of Strings?*, in «Journal of the American Musical Instrument Society» III (1977), pp. 64-99, tr. by Gabriele Rossi and Renato Meucci, as *Da violone a violoncello: una questione di corde?*, in AA. VV., *Liuteria musica e cultura 1996*, Cremona, Turriz, 1996, pp. 60-79; ID., *Terminology for the Bass Violin in 17th-century Italy*, in «Journal of the American Musical Instrument Society» IV (1987), pp. 5-42; ID., *Corelli's Heritage: The Early Bass Violin in Italy*, in AA. VV., *Studi Corelliani*, vol. IV, Firenze, Olschki, 1990, pp. 217-231; ID., *Catline Strings Revisited*, in «Journal of the American Musical Instrument Society» XIV (1988), pp. 38-60.

names for the bass member of the same family? And why did the form that survived carry such a bizarre name, *violoncello*? That name literally means, in the Italian, a small large bowed string instrument – *viol* – translating as bowed string instrument; the superlative suffix *-one*, meaning a large one; the following diminutive suffix, *-cello*, seemingly contradicting the preceding suffix since it means a small form of the large one. Logically, this final suffix must have been tacked on to the name of an instrument that already existed. If the historical process in the creation of this instrument had been reversed, a small instrument being increased in size, its name would now be something like *violoncellone*, rather like the present-day Italian *bambinone*, a term reserved for an adult who behaves like a big baby. Here a superlative suffix, *-one*, has been tacked on to a diminutive one, *-ino*. (My Italian friends tell me that *bambino*, which I originally thought had arisen by tacking a diminutive, *-ino*, onto an original root, *bambo*-, is not how this word arose; «there is no such word as bambo», they say). I know of only one equally bizarre term, *superette*, which in the United States is applied to small family stores, what goes by the name of a «mom and pop» store. The attempt was to compete with the increasingly common supermarket.

Back to *violoncello*: such a bizarre name suggests a troubled early history for this instrument⁴. It was first used in an Italian print of instrumental music in 1665, but did not become the preferred name for the bass violin until the mid- to late-18th century.

As background for writing these articles on the early history of the bass violin, and for endeavoring to understand the meaning of notation in the later 17th century, I examined in European libraries just short of 1000 prints from the *Seicento* (in fact, 999 by my count). Most of these prints contained *sonate à tre* that included parts for two violins with a third in the bass clef that was intended for *bassetto*, *violoncino*, *viola*, *viola da brazzo*, and *violone*, names that I suspected were intended for some form of the bass violin. One of the commonest instruments specified for the bass part in these trio sonatas was the *violone*, a name that only during the 18th century came to be associated solely with the doublebass. Earlier in this same century the name was associated with an eight-foot, non-transposing instrument, the bass violin. It is common knowledge that early examples of what we call the *violoncello* had been cut down in size at some point. My thesis has been that before these instruments were cut down, they would have been called *violone*, and were non-transposing instruments; subsequent to their reduction in size, these, and others made later and patterned on this smaller instrument, also

⁴ The fullest coverage of my view that the term *violoncello* indicates an early troubled history of the instrument is given in my *Catline Strings Revisited*, cit., pp. 50-51.

adopted a diminutive final suffix and were called variously *violoncino*, *bassetto*, or *violoncello*⁵.

But instrumental nomenclature is not our concern here. I mention it solely to indicate the complexity of names for the bass violin that one will encounter during the *Seicento* in works that I have good reason to believe were intended for this instrument. I turn now to the matter at hand, that of instrumental notation from the mid-17th century in Italy. In the process of initially transcribing Legrenzi's sonatas in opus 2 (1655), I was particularly struck by two aspects of their notation. Only one aspect is of concern here, namely, the great number of seemingly redundant accidentals that appear in each voice, as will be seen in *Example 1* in your handout. The second matter is of no concern here: The sparse number of figures in the *basso continuo* partbook, some of which appear to many performers to be either redundant, contradictory, or irrelevant. I am convinced that the figures are a manifestation of the conventions used with the unfigured bass, which was totally adequate to the relatively simple harmonic style encountered in early examples of the figured bass⁶. But back to our primary concern: the great number of seemingly redundant accidentals that appear in each voice in this music.

My original thought concerning these extra accidentals, which were usually wide-spread and redundant, was that the publisher must have been excessively sloppy in his preparation of the parts, thereby increasing the probability of errors and assuredly raising the cost to the buyer by adding unneeded accidentals that required the manufacturing of new type. This interpretation was reinforced by the fact that most present-day editors blithely eliminated all the seemingly redundant accidentals as they converted music by 17th-century composers to the notational practice used in our own day, in the process destroying all evidence of what the original practice concerning accidentals might have been. Moreover, I know of no theorist in the *Seicento*, regardless of nationality, who ever discussed how accidentals were to be interpreted in this context. Closer examination of the parts, assisted by more mature consideration, suggested that there was a different practice whose existence had yet to be recognized and then described and studied.

Still further study of the music, most especially Legrenzi's Opus 2 of 1665 and Opus 10 of 1673, revealed that there were principles – or laws of operations

⁵ For fuller coverage concerning the equivalence of these three names see my *Terminology*, cit., most especially in «bassetto to violone and violoncello», pp. 29-30.

⁶ See the prefatory material in my edition of Legrenzi's *Sonata a due*, Opus 2, pp. XX-XXII.

– that governed this seeming redundancy of accidentals. I prepared a list of four rules, which are given here in *Table 1*⁷.

As too often happens, I subsequently discovered that my circulation of these rules was premature. More reasonable reflection has determined, in a sense, that they are entirely unnecessary, either in our time or in Legrenzi's, since they fail to take into account the history of barlines, their initial and current meanings, and their effect on how accidentals are to be interpreted. As we all know, «a little knowledge is a dangerous thing. Following this old saying with «tiny steps for tiny feet», I propose now to right the matter by demonstrating that barlines were superposed on the music, as a necessity, and initially had no effect whatsoever on how accidentals were to be interpreted. In other words, the rules that governed the meaning of accidentals in the days before barlines were introduced, still held in the early days of their use. Only later were these rules superceded by the ones we use today.

The final sheet of the examples contains the facsimile of a page, in the soprano clef, that contains one voice of a Canzona by Giovanni Gabrieli⁸. Following this are four examples of one small segment from this canzona, the beginning of which is indicated by an arrow. Note first that with the original measureless notation, and in the absence of rehearsal numbers or letters, it is impossible for a conductor in rehearsal, or should the piece break down, to say to his players «start at measure 10, or letter G». His job might have been easier had the piece been texted, possibly allowing him to begin at some point within the piece. In the absence of text, and in the lack of barring and rehearsal letters, the only options the conductor had was to tell the players to begin at the section in triple meter, in the fourth system here, or at the return to duple meter at the beginning of the fifth system. Other than that, he had to, once again, «take it from the top», as American leaders of pop groups usually say to their performers. Such a lack could result in an unnecessary and inordinate waste of rehearsal time. Moreover, assuming his players were skilled at reading at sight – the norm amongst good pop musicians – the only way to determine wrong notes was to play the entire piece, listening as one went, using the procedure employed in Mozart's time to check for errors in the manuscript copy of orchestral parts for operas. Clearly, this is an inefficient way to prepare a piece. As I have always

⁷ This table was prepared in conjunction with a paper I read at a conference devoted to Brossard's music and was published as *Brossard's Practice concerning the Use of Accidentals and the Continuo in his Instrumental Music*, in AA. VV., *Sebastien Brossard Musicien*, ed. Jean Duron, Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 1998, pp. 222-223.

⁸ Giovanni Gabrieli, *Canzoni e Sonate a 3-22 voci. Per Sonar con ogni sorte de Instrumenti*, Venice, Gardano, 1615, *Canzona 3 à 6*.

believed, «musicians are the most pragmatic of human beings; if they were not, they would not survive» (I hesitate to substitute «musicologist» for «musician»). Few musicians today would tolerate the inefficiencies in the means of notation under consideration. I propose that *Examples 8 through 11*, demonstrate the successive steps performers may have followed in applying an innate sense of efficiency to the problem created by instrumental music without barlines. Note, first of all, the difficulty encountered by leaders and musicians with the original notational system, employed in *Example 8*, should the group stumble. Once it breaks down, the only choice is to return to the beginning of the piece – even though there may be a continuo part present. It is not difficult to see why ensemble musicians would shortly have adopted the use of barlines, known to the keyboardist as an aid for some time now. However it is critically important to distinguish between *their* meaning of bar lines and ours. *Example 8* gives the opening of the passage indicated by the arrow on the facsimile. *Example 9* gives the same passage though now with regular barlines superposed. One difficulty emerges immediately. In the earliest use of accidentals, before the advent of barlines, these were to apply to all following notes with the same pitch. Our usage today is quite different. As we all know, a barline automatically cancels any accidentals that may have been used within a measure. The usage was quite different when barlines were initially introduced. They had absolutely no effect on accidentals. This would explain why accidentals were not repeated in *Example 10* for those inflected notes, the *f* sharps, that were repeated immediately following a barline. Since the barline had no effect on accidentals, the performer understood that the practice he knew concerning repeated notes of the same pitch was still in effect. Today, as we know, intervening bar lines cancel accidentals, which must therefore be repeated for the following notes, as in *Example 10*. In the editions I prepare, I have adopted the policy of placing such accidentals following the barline in brackets since they do not constitute errors but rather a different practice concerning the role barlines play with respect to accidentals. This is the method employed in my two editions of Legrenzi's sonatas published by the Harvard Music Department, as well as in the edition of Brossard's music I prepared for the Centre de musique Baroque de Versailles.

To recapitulate briefly, barlines when initially introduced had absolutely no power or effect on accidentals. Now they do. I also include *Example 11* which demonstrates the common practice employed by other editors. I submit that this practice implies that there were errors that required correction. As we have seen, there were no errors in the original, in the passages we examined, simply a misunderstanding on the part of the editor as to how barlines affected accidentals.

If my interpretation of the meaning of the barline in the 17th century is accepted – that it had no effect on the behavior of accidentals – this explains why accidentals were applied, or not applied in the following examples taken from Legrenzi. In *Example 2*, the flat in meas. 62 in the second violin is mandatory, not simply cautionary, and even though it appears in the signature. This is simply because there was a natural sign before the preceding b in this part in the preceding measure. The operative rule is the barline lacks the power to cancel the natural sign. In *Example 3*, the sharp before the c in measure 17 in the second violin part, is understood to apply to the same pitch following the barline; once again, the barline lacks the power to cancel accidentals. In *Example 4*, in the second violin part, the c natural in measures 44 and 45, which is repeated at the end of each measure, was understood to carry over the barline. Here again, the barline lacked the power to cancel the accidental in each case. *Example 5* is interesting in this regard. A flat is necessarily applied to the bass violin part in measure 67, whereas it is missing and not needed in the same spot in the continuo part, simply because the flat in measure 66 still applies to the same pitch in measure 67. Again, the intervention of a barline between two repeated notes has no effect on the power of accidentals.

I close with a brief consideration of how accidentals worked within a measure. The usage in *Example 1* is found in all the other examples here, namely, that in common time – that is, 4/4 – an accidental applies to all notes within the value of a quarter-note, whatever note values are used. Consider in the top voice, in measure 13, the sixteenth notes comprising the value of the first quarter note, and in measure 14 in the second voice, again those comprising the value of the first quarter note. It also holds, in the top voice, in the sixteenth notes equalling the third quarter note, and in measure 15 in the final beat in the second voice, where it is expected that the b natural will be repeated. It follows, therefore, that in the absence of an accidental from any group of notes that comprised a beat, none of the notes in that group would be inflected. And this holds in *all* music for ensembles found in Italian prints from the late 17th and early 18th centuries. With this latter in mind, let us consider *Example 6*, which is taken from *Sonata 1* in Corelli's Opus 5 as published in Rome in 1700 by Gasparo Pietra Santa⁹. Here is another piece in 4/4, again with the quarter note as the unit. Note that the D is sharped in the first three groups of 16th notes in measure 108, but *not* in the final group. Clearly, the presence of the sharp in the first three groups and its absence in the fourth can indicate either: (1) an error of omission, or (2) a conscious omission by Corelli. The presence of the same pattern in measure 109, now

⁹ See note 2, above.

repeated a fourth higher, and also missing a sharp in the fourth beat, argues in favor of the second of these interpretations. This was not an error. Rather it constituted a conscious decision on the part of the publisher, and probably also the composer. Note further that the absence of a sharp in each case makes of the harmony a dominant seventh in first inversion, with proper voice leading: the seventh falling and the leading tone rising in each case. The feel of dominant harmony is heightened, of course, by the use of the third, or leading tone, in the bass in each instance. There are numerous other examples of this sort of tonal behavior in Pietra Santa's first edition.

*Example 7*¹⁰ is taken from the 1710 edition of the identical work, as published in Amsterdam by Étienne Roger. It displays the same measures as *Example 6* from Corelli's *Sonata 1*. Note that Roger either «corrected» what he presumed to be an error in this passage, or his typesetter's mind wandered, since he added a sharp to the final figure in each measure, thereby reducing the suaveness of the passage. Chrysander's modern edition of this work, published in 1890, follows Roger exactly, not Pietra Santa. So, too, does Gustav Jensen in the undated but more recent Schott edition of this work. It would take more time than I have been able to give to this project to determine which of these two editions carries the «correct» version. On the basis of what I have learned about 17th-century practice, I am inclined to believe that it was the earlier, Roman version.

Our discussion may appear to many as «beaucoup de bruit pour une omelette». I prefer to view it as an example of Occam's razor, since I hope it helps to clarify and simplify the meaning of accidentals and barlines in Italian instrumental music in the 17th century, thereby allowing us to observe the composer's intentions more clearly in the area of pitch when we choose to perform his or her music. Come, jump in the pool with me! The water is fine, there is plenty of room, and lots more yet to be done! *Vive lieto*.

¹⁰ Facsimiles of both editions of the Corelli sonatas illustrated in Examples 8 and 9 can be found in *Archivum Musicum: Collana di testi rari*, 21, Firenze, SPES, 1979.

Ex. 1: Legrenzi, opus 2 (1665), Sonata *La Torriana*, mm. 13-15

The image displays a musical score for three systems, measures 13 through 15. The notation is in G minor (three flats) and 3/4 time. The first system (measures 13-14) features a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. The second system (measure 15) continues the melodic development in the treble and provides a harmonic foundation in the bass. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Ornaments (flourishes) are placed above the final notes of measures 13 and 15. The key signature is G minor, and the time signature is 3/4.

13

15

6 5 5 6 5 6

6 5

Ex. 2: Legrenzi, opus 2 (1665), *La Mont'Albana* mm. 61-62

61

5 6 5 6

Ex. 3: Legrenzi, opus 2 (1665), Sonata *La Porcia*, mm. 17-18

17

(#) (b)

Ex. 4: Sonata sesta à quattro, mm. 44-46

44

♭ ♭ 7 6 7 # ♭ 7 6 6 9 8 ♭

Ex. 5: Sonata quarta a tre, mm. 64-67

64 *Presto*

7 4 3 7 6

Ex. 6: Arcangelo Corelli, *Sonata I* from Opus 5 (Rome, 1700)

108

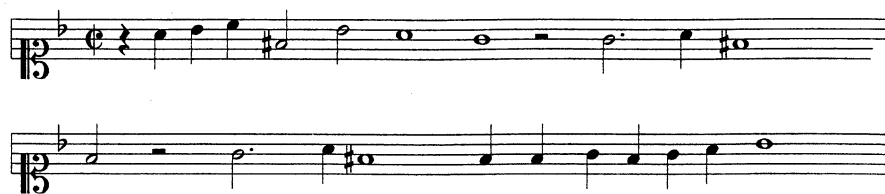
109

Ex. 7: Arcangelo Corelli, *Sonata I* from Opus 5 (Amsterdam, 1710)

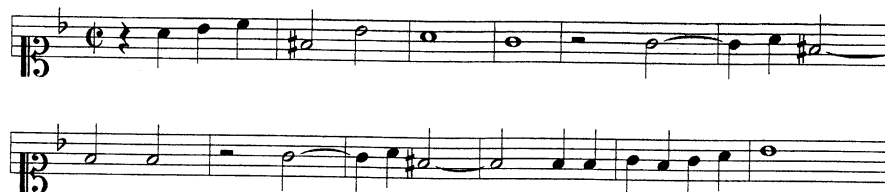
108

109

Es. 8



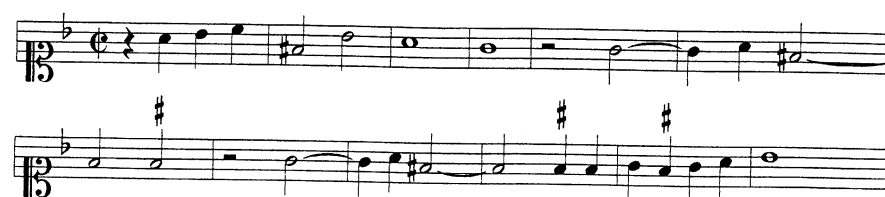
Es. 9



Es. 10



Es. 11.



3 CANTO

A 6.

CANZON III.

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music is a single melodic line. The notation includes various note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is labeled 'CANTO' at the top right and 'CANZON III.' below the first staff. A large arrow points to the sixth staff, indicating a specific section or measure.

TABLE 1

1. All accidentals are given exactly as they appear in the original source, whether printed or manuscript.

2. Following present-day usage, any accidental can be understood to apply throughout the rest of the measure in which it appears, unless canceled. Accidentals within parentheses added within the *staff* will serve to convert 17th-century practice to our present-day use, either reminding the performer that an accidental no longer applies, or, conversely, that an accidental *still* applies, even though a barline has intervened between repeated notes.

Any accidental can be understood to apply throughout the rest of the measure in which it appears, unless canceled (Example 1, second measure...). Accidentals within parentheses added within the staff will serve to convert 17th-century practice to our present-day use, either reminding the performer that an accidental no longer applies (Example 5...), or, conversely, that an accidental still applies even though a barline has intervened between repeated notes (Example 3, 4 & 5...)

3. With the exception of the continuo part, editorial accidentals appear above the staff, and ... apply to the entire beat in which they appear (See Example 1, measures 2 & 3; Example 5, the final measure...)

4. Sharps and flats that are used in the print or manuscript to cancel their earlier opposites have been replaced by the natural sign, which never appears in the original partbooks.

FRANCO ROSSI

Galuppi e i mottetti

GALUPPI E I MOTTETTI

Ripercorrere la storia della musica sacra veneziana è sempre esercizio stimolante, dal momento che solo una piccola parte delle tradizioni musicali è stata indagata, e spesso solo parzialmente, per la presenza tanto ampia quanto diffusa di fonti musicali e di testimonianze storiche che riguardano questo fenomeno. Per alcune importanti istituzioni veneziane – la cappella ducale di San Marco e i quattro ospedali maggiori – sono già stati prodotti lavori di ampio respiro e di confortante approfondimento, il cui unico limite è da ravvisarsi nei confini dei propri campi di intervento: inevitabilmente infatti l'approccio è stato finora rivolto ad alcuni aspetti che, pur assai ampi, sono da considerarsi ancora minoritari a fronte della immane importanza storica del fenomeno. Pare doveroso citare nel caso di San Marco i due lavori usciti recentemente: *Musica e liturgia*¹ indaga il fenomeno del canto eseguito nella chiesa², anche se per la verità l'aspetto musicale è compresso a favore di quello liturgico, mentre *San Marco: vitalità di una tradizione*³ oltre ad arricchire la testimonianza precedente con alcune importanti fonti tardive riguardanti il canto ecclesiastico propone l'insieme dei materiali sei-novecenteschi in possesso della Procuratoria marciana. L'aspetto storico e biografico, presente nell'oramai datata opera di Francesco Caffi⁴ (forse più il secondo del primo), non ha ancora conosciuto una versione più recente, un valido aggiornamento: l'ampia prospettiva offerta dai due repertori sopra citati ha

¹ GIULIO CATTIN, *Musica e liturgia a San Marco. Testi e melodie per la liturgia delle ore dal XII al XVII secolo. Dal graduale tropato del Duecento ai gradualini cinquecenteschi*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1990-1992, 4 tomi (con GIORDANA MARIANI CANOVA, *La miniatura nei libri liturgici marciani* e con SUSY MARCON, *I codici liturgici di San Marco*).

² Per molti anni è stato vivo il confronto tra gli storici dell'architettura se considerare San Marco chiesa a pianta basilicale o a croce greca; oggi gli studiosi sembrano oramai concordi nel riconoscere valida la seconda ipotesi. Per questo motivo appare improprio attribuire a questo luogo sacro – se non per improbabili fini encomiastici – la dizione 'basilica'.

³ FRANCESCO PASSADORE – FRANCO ROSSI, *San Marco: vitalità di una tradizione. Il fondo musicale e la Cappella dal Settecento ad oggi*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1994-1996, 4 tomi.

⁴ FRANCESCO CAFFI, *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco in Venezia (dal 1318 al 1797)*, riedizione annotata con aggiornamenti bibliografici (al 1984) a cura di Elvidio Surian, Firenze, Olschki, 1987.

per ora fruttato nel primo caso una approfondita indagine circa la peculiarità della liturgia marciana⁵ e nel secondo una ricca visione sociale legata a eventi e a carriere dei cantanti, oltre ad un ricco regesto di documenti; lo stesso convegno – disposto per il nono centenario della dedizione della chiesa – ha portato ad approfondire solo alcuni aspetti importanti ma pur sempre marginali della tradizione legata a San Marco. D'altra parte è tuttora realisticamente impossibile immaginare una storia completa della tradizione marciana, che aggiunga quella valutazione musicale e critica del fenomeno che rimane – paradossalmente – ancor oggi la meno nota, vista anche l'indifferenza di case editrici e persino di case discografiche nei confronti del fenomeno sacro successivo a Monteverdi e precedente Vivaldi, senza contare il modesto interesse manifestato circa gli anni che precedono e che seguono questo periodo. Tuttavia per certi aspetti la situazione marciana è privilegiata rispetto a quella degli ospedali: la presenza di un repertorio 'ufficiale' marciano fa risaltare maggiormente la totale assenza di un lavoro analogo per quanto riguarda i materiali notati e dedicati agli ospedali. Fino a quando non si potrà provvedere alla catalogazione completa dei fondi Correr⁶, difficilmente si potrà disporre di un punto di partenza affidabile per conoscere la musica degli ospedali. Punto di partenza, perché è forse proprio questo il repertorio che ha conosciuto una maggiore dispersione: non c'è quasi biblioteca che non disponga di testimoni riguardanti questo fenomeno, talvolta in copia, altrove addirittura in autografo⁷. Dopo i tentativi di dar vita a lavori di ampio respiro (alcuni riusciti, altri francamente abortiti: tra i primi i lavori di Michael

⁵ Attenzione particolare era stata riservata ai 'Cerimoniali' di San Marco da JAMES H. MOORE, *Vespers at St Mark's. Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, Ann Arbor, UMI, 1981, che forse per la prima volta aveva completamente inteso l'importanza della relazione tra parte liturgica e parte musicale; oggi sta lavorando all'edizione di queste importanti fonti Giulio Cattin, sempre impegnato in un ideale cammino marciano.

⁶ Nel periodo nel quale Gian Francesco Malipiero era alla guida del conservatorio di musica di Venezia, la quasi totalità dei materiali musicali presenti nella ricca biblioteca e nell'archivio del Museo Correr vennero spostati nella biblioteca del conservatorio, ravvisando in essa un luogo di aggregazione e di studio ideale per questi materiali, e prevedendo una cura bibliografica sino ad allora inefficace; l'unico lavoro che avesse preso in esame questo materiale erano le poche pagine dedicate ai fondi Correr, Carminati e Martinengo apparse nella Biblioteca dell'Associazione dei Musicologi Italiani; in realtà si tratta di una inventariazione limitata ad una frazione assolutamente minoritaria del fondo, che comprende nel suo insieme oltre seimila composizioni musicali, prevalentemente anonime e in grande disordine. Tradizionalmente gli studiosi ravvisano in questo fondo la costola più importante del materiale proveniente dagli ospedali veneziani.

⁷ A puro titolo di esempio si veda il materiale segnato «legato Balbi» nel fondo musicale di San Marco: cfr. PASSADORE – ROSSI, *San Marco* cit.

Talbot⁸ su Vinaccesi e di Berthold Over⁹ sulla tradizione antifonale e mottettistica, tra i secondi certamente quelli di Jane Berdes¹⁰ e di Joan Witthemore¹¹ sugli ospedali) non possiamo fare a meno di attendere ansiosamente il lavoro di Pier Giuseppe Gillio, che si preannuncia come il più completo, sicuramente almeno sotto il profilo archivistico e storico.

Oltre San Marco, titola giustamente Elena Quaranta¹² il proprio lavoro dedicato all'organizzazione e all'uso della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento: in attesa che il limite cronologico venga infranto, la consultazione di questo testo garantisce una visione più attenta del fenomeno musicale, anche se ancora non siamo alla conoscenza completa dei fenomeni musicali annidati nelle cerimonie paraecclesiastiche, il cui rilievo deve ancora essere analizzato soprattutto per la dispersione alla quale la memoria stessa di questi eventi è stata sottoposta. Si prenda ad esempio in considerazione il fenomeno riguardante due celebrazioni parallele dedicate al rimpatrio di schiavi veneziani avvenute negli anni 1765 e 1792 e che coinvolgono anche Baldassare Galuppi e Ferdinando Bertoni, all'epoca maestri di cappella:

«Seconda distinta relazione della solenne funzione de' poveri Schiavi liberati dalla schiavitù d'Algeri, e Tunisi in num. Di 91 l'ann. 1765.

Cominciò la Processione a filare in Campo S. Filippo e Giacomo dove si vide dapprima a comparire la Scuola della Santiss. Trinità di S. M. Formosa colla Bolla del Suffragio alzata, e dodici grandi Torcia e 24. Torcia mediocri, 24 Aste, ed una *sinfonia di strumenti da fiato con Timpani*, dopo de' quali comparve il Soler della B. V. con 4 Torcia, chiudendo la scola medesima 40 Preti [...] Dopo di questo venne il Suffragio di S. Bernardin in San Giobbe, con 4. Aste di legno dorate di finissimo lavoro, la Bolla, il Confalon portato da 8. Gentiluomini, 4. grossi Ceri, il Cristo, e 24. Padri di S. Francesco che *cantavano eccellentemente*. In seguito si vide il suffragio di S. Salvatore colla Bolla alzata, 4 grandi Torcia, il Confalon in mezzo portato

⁸ MICHAEL TALBOT, *Benedetto Vinaccesi. A musician in Brescia and Venice in the Age of Corelli*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

⁹ BERTHOLD OVER, *Per la Gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert*, Bonn, Orpheus, 1998.

¹⁰ JANE L. BALDAUF-BERDES, *Women Musicians of Venice. Musical Foundations 1525-1855*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

¹¹ JOAN WHITTEMORE, *Music of the Venetian Ospedali composers. A Thematic Catalogue*, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1995.

¹² ELENA QUARANTA, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1998.

da 8. Cappe bianche, il Cristo in mezzo ad altre 4. grandi Torcia con un grande Cereo e *40 Preti con musica nuova*. In fine poi vi furono 50. Torcia, e 32 Aste d'argento con *Timpani, e Corni da Caccia, ed altri numerosi stromenti da fiato*, con due grandi Soleri, che rappresentavano la schiavitù de' suddetti Schiavi, ed in ultimo varj ragazzi bene vestiti con bandiera: chiudevano la processione le Cappe, e gli Fratelli delle suddette Confraternite al N. di 300. in circa.

Furono gli Schiavi ricevuti, ed accolti da un altrettanto numero di Cavalieri alla Chiesa di San Zaccaria, dove si sono messi in regolata marchia, ed hanno preceduta la Processione per tutta attorno la Chiesa di San Zaccheria, e giù per la Calle delle Rasse vennero dattorno la gran Piazza ed entrarono in Chiesa di San Marco: poi s'incamminarono per Merceria, arrivarono alla Chiesa di S. Salvatore dove Monsignor Patriarca, che decorò di sua presenza la Processione medesima, vi recitò un'Omelia, *Messa solenne con Musica del Celebre Sig. Maestro Buranello*, ed in fine chiusero col *Te Deum* in pieno e compiuto rendimento di grazie al Signore»¹³.

«12 Set. Cor. Magnifica e pomposa fu la Processione fatta dalla Scuola della Ss. Trinità in S. M. Formosa in rendimento di grazie al Signore per la ricuperazion degli Schiavi restituiti dalla Reggenza di Tunisi.

[...] Con quest'ordine andò per la Piazza di S. Marco fino al Porton di S. Zaccaria ove smontati a terra li Schiavi ricevertero ad uno ad uno dalle mani del Reverendis. Piov. di S. M. Formosa la Pazienza della Scuola lor messa al collo. Entrati poi in Chiesa di S. Zaccaria furono accettati dall'Ecc. Mag. sopra Ospitali e altri P[atrizi] V[eneti] in Veste. Seguì il ritorno per il Campo di Ss. Filippo e Giac., Vi si unì un *Coro di scelta Musica*, poi il Capitolo de' Preti di S. M. Formosa, indi la Bandiera, Insegna della Redenzione degli Schiavi con Croce rossa e turchina portata da un Giovine li fiocchi della quale erano sostenuti da' due Sindici della Scuola; poi una Comp. d'Artiglieri, la *Banda di strumenti dell'Urbana Milizia*, il Ministero del Magistrato, li Schiavi ognuno accompagnato da un Patrizio, e finalmente li Fratelli della Scuola della Ss. Trinità con loro candela. Entrati in Chiesa di S. M. Formosa fu *cantata dal Piovano la Messa solenne e il Te Deum di musica del Sig. M. Berton*»¹⁴.

¹³ «Gazzetta Urbana Veneta», n. 70, sabato 1 settembre 1792, p. 558. I corsivi non sono originali e sono stati apposti per evidenziare le annotazioni musicali.

¹⁴ «Gazzetta Urbana Veneta», n. 74, sabato 15 settembre 1792, pp. 591-592. I corsivi non sono originali e sono stati apposti per evidenziare le annotazioni musicali.

D'altra parte il 1792 è l'anno nel quale si celebrerà (nel maggio, quindi a pochi mesi di distanza) la morte di Angelo Emo, il 'grande capitano da mar' che aveva ripetutamente sconfitto i pirati barbareschi e che aveva invano progettato l'invasione del nord Africa per piegarli definitivamente. Le cerimonie funebri offrono forti punti di contatto con la musica, dal momento che non solo in buona parte delle cronache emergono tracce di eventi musicali, ma le stesse esequie stringono in un nodo unico l'attività marcia e l'allora nascente Fenice: per rinforzare gli organici della cappella infatti ci si rivolse a degli 'aggiunti' preziosi: Giacomo David e Gaspare Pacchierotti (rispettivamente tenore e castrato) nel panorama musicale, Francesco Fontanesi per l'allestimento del tumulo¹⁵. Di questo evento la «Gazzetta» offre un'eco di incredibile vastità e profondità: tra le innumerevoli testimonianze di queste cerimonie che sono oggi viste dagli storici come le esequie della stessa repubblica di Venezia (in anticipo di cinque anni sulla chiusura naturale della sua storia millenaria) valga il brano seguente:

«Estesosi con tanta pompa il Convoglio, s'affollò ad osservarlo un immenso popolo, coronando con gruppi pittoreschi i Rampari di tutte le Opere esteriori fra le quali dovea passare, onde introdursi per la Porta Reale della Città. All'ingresso, ed ovunque una folla più distinta si riproduceva in quelle diritte, e superbe Contrade, ed animava tanti grandiosi Palagi, tante vaste Fabbriche, da cui gl'inteneriti Spettatori sorgevano alle Porte, dalle Finestre, per le spesse Galerie, e fino sopra le Terrazze, che ne formano i Tetti»¹⁶.

La vivezza del racconto ci fa quasi assistere alla vicenda, e questo modello letterario sembra non essere estraneo nemmeno a Caffi, quando dipinge l'effetto dei bacchanali di Galuppi nel carnevale veneziano: «Ma il più mirabile fu, allorquando la mascherata si spinse perfin entro la piazza maggiore del Ghetto (in cui stavano a quei tempi stipate incredibilmente migliaia di famiglie israelitiche) a cantarvi la Sinagoga, veder colà a centinaia gli stessi Ebrei sbucar colle teste, alle loro

¹⁵ I cantanti ingaggiati per *I giochi d'Agrigento* di Giovanni Paisiello su libretto di Alessandro Pepoli (apertura del teatro La Fenice) furono Brigida Giorgi Banti (*Aspasia*), Marianna Sessi (*Egesta*), Gaspare Pacchierotti (*Alceo*), Giacomo David (*Eraclide*), Girolamo Vedova (*Cleone*), Francesco Gibelli (*Filosseno*), Giacomo Bobbi (*Elpenore*), Teresa Giurini (*Deifile*); lo scenografo per l'opera fu Francesco Fontanesi (cfr. MICHELE GIRARDI – FRANCO ROSSI, *Il teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli 1792-1936*, Venezia, Albrizzi, 1989, pp. 3-4). Gli interpreti chiamati ad eseguire il Requiem di Ferdinando Bertoni furono Gaspare Pacchierotti, Pasquale Potenza, Antonio Casati e Giacomo David (cfr. PASSADORE – ROSSI, *San Marco* cit., II, p. 193 e *passim*).

¹⁶ «Gazzetta Urbana Veneta», n. 38, sabato 12 maggio 1792, pp. 299-301.

finestrelle innumerabili, e sgangherarsi in risate e far festa essi medesimi a quella musica, a quello spettacolo»¹⁷.

Sono dunque molte le occasioni musicali per le quali comporre musica sacra, ben oltre San Marco, oltre gli ospedali e persino oltre i luoghi deputati a questa bisogna, le stesse chiese. È logico quindi che la produzione musicale sacra abbia dovuto attingere a generi certamente non strettamente liturgici, svincolati il più possibile dalla rigidità di un cerimoniale religioso che pure a Venezia era certamente meno statico che in altre città. Tra i generi quasi obbligati per queste occasioni sono i mottetti (un intero capitolo andrebbe aperto per testare invece quei 'versetti per la vestizione', le cui testimonianze affiorano dalle biblioteche – solo il fondo di San Marco ne riporta una decina – e che varrebbero a disegnare una mappa delle monacazioni nobili)¹⁸; il termine è per questi materiali di non cristallina definizione, anche considerata la disinvoltura con la quale è stato applicato, tanto che oggi un diffuso dizionario musicale si limita a fissarlo come «un genere di musica sacra con riferimento soprattutto al testo e alla lingua latina, mentre per quanto riguarda la struttura musicale essa segue le vicende dell'evoluzione della musica sacra in generale»¹⁹. Come sempre di ben maggiore precisione sembrano le informazioni più antiche:

«Li Mottetti antichi, li quali erano composti di molte parti senza instrumenti, cioè a Cappella, ed i quali erano cavati da parole della Sagra Scrittura, nei quali eravi framischiato un Canto fermo di un canto da Chiesa, non sono quasi più frequentati nella Chiesa Cattolica. Li Francesi danno 'l nome di Motetti senza distinzione a tutte le loro composizioni di Musica da Chiesa. Io non ragguaglio qui né dell'uno né dell'altro genere di Motetto; mentre tal nome dassi dagl'Italiani ad una Cantata spirituale composta ad una voce sola sopra parole latine, ed insieme composta con due Arie, e con due Recitativi, la quale Cantata termina con un Alleluia, e viene quasi

¹⁷ FRANCESCO CAFFI, *Storia della musica sacra* cit., p. 307.

¹⁸ Per i materiali riferiti a Galuppi cfr. FRANCO ROSSI, *La musica sacra di Galuppi tra ospedali e Cappella Ducale*, in *La Cappella musicale di San Marco nell'età moderna. Atti del convegno internazionale di studi. Venezia – Palazzo Giustinian Lolin 5-7 settembre 1994*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1998, pp. 451-493; per altri autori (Bertoni soprattutto) cfr. PASSADORE – ROSSI, *San Marco* cit., *passim*.

¹⁹ *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti (DEUMM), Il Lessico*, Torino, U.T.E.T., 1983-1990, s. v.

sempre cantata dal più bravo Cantore nel tempo della Messa, cioè dopo il Credo; e di tal Motetto io intendo di parlare quì»²⁰.

o ancora:

«Impropriamente avverte il chiarissimo sig. Zingarelli, Maestro di Cappella nella Chiesa del Vaticano in Roma, in una sua Lettera accademica, diconsi Mottetto quei che si cantano da' Musici nelle solennità, perché composti di tre pezzi, cioè un'Aria allegra, un Largo, ed in fine l'Alleluia con due Recitativi [...] I Mottetti, come si scorge dal vocabolo, debbono essere brevi come sono quei che si cantano nella Basiliche, ed altrove nelle Chiese di Roma in tempo dell'Elevazione, ovvero nelle Quarantore, ed è una composizione brevissima colle parole sacre, o tirate da' Salmi, o da Sequenza, che cantasi nella Messa del Sacramento [...] In Napoli nelle chiese non si cantano Mottetti in tempo dell'Elevazione, ma bensì gli altri [id est mottetti a voce sola] che sono comunissimi»²¹.

Pare quindi opportuno espungere da questa categoria tutte quelle composizioni di struttura simile ma il cui testo letterario - pur latino - faccia parte delle sacre scritture o comunque sia rinvenibile nella tradizione liturgica settecentesca. Si tratta quindi di una distinzione in primo luogo di carattere testuale, il che teoricamente può proporre delle ripercussioni musicali, e che distingue quindi completamente questo genere da salmi, antifone, cantici e quant'altro veniva giornalmente composto da Galuppi e dai musicisti degli ospedali (ma anche di San Marco) per l'esecuzione pratica.

È un distinguo questo che permette di eliminare una ampia parte di composizioni che comunque sono state realizzate certamente per gli ospedali, come accade ad esempio per i numerosi salmi, cantici ed antifone che pure riportano nella versione autografa i nomi delle ragazze del coro chiamate ad interpretarli. Anche a fronte di una simile scrematura comunque l'insieme delle composizioni (questa volta a carattere mottettistico) di Galuppi sale a circa 40 titoli. Tra questi solo 12 appaiono anche nel lavoro di Over (che comunque in più contempla an-

²⁰ JOHANN JOACHIM QUANTZ, *Trattato sul flauto traverso*, a cura di Sergio Balestracci, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1992, p. 365.

²¹ GIOVANNI PAOLO SCHULTESIUS, *Sulla musica da chiesa. Memoria*, in *Atti dell'Accademia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Livorno, 1810, citato in OVER, *Per la Gloria di Dio* cit, pp. 91-92. Una bella analisi del fenomeno mottettistico è in PIER GIUSEPPE GILLIO, *Il mottetto a voce sola: un oratorio in miniatura*, in *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia delle opere*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, 2 voll., Firenze, Olschki, 1988, vol. II, pp. 501-510.

che le varie versioni delle 4 antifone mariane), e di queste 12 ben 3 sono di incerta attribuzione, anzi, Over le attribuisce decisamente a Bertoni (*Gravi angore conturbata*), a Cocchi (*Prata colles*) e a Hasse (*Quae columna*). È una decisione che è sorretta principalmente dalla presenza di testi attribuiti, aspetto a mio avviso niente affatto decisivo vista la frequenza di prestiti letterari tra compositore e compositore (vedi in particolare le osservazioni seguenti). Altrettanta perplessità è data dalla motivazione di questa esclusione: se il testo non appare nelle edizioni a stampa o nei manoscritti (ad esempio del Correr) sicuramente il mottetto non è destinato agli ospedali. Se questo criterio può essere messo in discussione, ben più marcata risulta la distinzione per registro vocale: solo quattro composizioni risultano però per voce maschile (il tenore): *Ab unda algente*, *Cantate jubilate*, *Dum refulget*, *Sum nimis irata*. È forse tra questi che va contato il mottetto eseguito da Francesco Rolfi, convocato in tutta fretta da Padova e due anni più tardi assunto a San Marco come tenore e contraltista, in occasione della funzione a S. Caterina il 7 giugno 1761 per la consegna del baculo pastorale e dell'anello alla badessa Maria Luigia Rezzonico, nipote del nuovo papa Clemente XIII: «fu questa [messa] cantata dagli più scelti musici, con tutte le sorti d'istrumenti, avendola posta, solo per tale giornata, in Musica, e battuta il celebre maestro sig.r Baldassare Galuppi, detto Buranello, et avendovi cantati li motetti Ciampino, e Rolfi, il primo soprano, ed il secondo tenore, che s'era fatto venire a bella posta da Padova, con continui concerti de' più rari istrumenti»²².

Un caso certamente assai frequente all'epoca è il riutilizzo dello stesso materiale musicale per composizioni solo apparentemente diverse; l'assenza di cataloghi tematici per la maggior parte dei compositori di quest'epoca rende assai difficile un paragone che certamente offrirebbe importanti verifiche; quand'anche si potesse disporre di questi studi, difficilmente si potrebbe assistere al travestimento 'in diretta' del brano come traspare in Galuppi nel suo autografo udinese del *Re pastore*. Come è stato possibile verificare, la partitura autografa del Buranello risale alla prima versione dell'opera per il teatro parmigiano nel 1762: curiosamente è l'anno nel quale Galuppi (23 luglio) assume la carica di maestro di coro agli Incurabili (oltre a quella di maestro di cappella in San Marco): un rientro nel mondo degli ospedali dal quale il compositore era uscito da ben undici anni (1751, Mendicanti). Alle cc. 33-40v della partitura appare l'aria di Agenore *Per me respondete*: Agenore è il confidente di Alessandro Magno disposto a rinunciare all'amata Tamiri pur di non tradire la fede data al sovrano, figura (quella di Agenore) che in buona parte delle versioni dell'opera viene attribuita ad una voce femminile. In questa occasione il ruolo di Agenore viene coperto da Gaetano

²² I-Vas, S. Caterina, B. 32, Processo H, n. 25.

Ravani (più avanti, nella ripresa dell'opera del 1769 in un San Benedetto in gran spolvero per la visita dell'Imperatore Giuseppe II, il ruolo sarà affidato a Gaspare Pacchierotti in una versione peraltro sensibilmente diversa – non tanto per la differenza di registro quanto per la vocalità): la composizione prevede il classico quartetto degli archi (attenzione però: nella stessa partitura, nell'aria di sortita di Aminta i violini primi e secondi si presentano divisi) con l'aggiunta di traversieri e corni, mentre la linea vocale, segnata in chiave di contralto, prevede un'estensione che va dal Si centrale del rigo al Sol sopra il rigo, insistendo molto sul registro acuto. Come si può notare ci si trova di fronte a un tipo di voce che come estensione è certo più vicina al soprano attuale che al contralto di oggi, soprattutto considerato l'andamento della composizione (forse il mezzosoprano come estensione è l'ambito più proprio). Pier Giuseppe Gillio - che qui ringrazio - mi ha segnalato la fonte letteraria alla quale probabilmente attinge Galuppi: si tratta di un mottetto già utilizzato da Nicolò Porpora per gli Incurabili nel terzo decennio del Settecento e riportato nei mss. Cicogna 110 e 155 e Correr 78 oggi al Museo Correr. I punti di contatto si ravvisano nella seconda aria:

In Rogo terreno	
sum Phaenix amoris,	Sum Phaenix amoris
	et cordis affectus
	dum solis aspectus
Caelestis ardoris	
incendia beata	
suspiro movere.	suspira videre
Meo Soli sereno	
favillas quaerendo,	
in spe fortunata	
jam poenas extendo	
et sentio me ardere.	jam sperant ardere
	in rogo beato

I due testi letterari presenti nel manoscritto udinese sono i seguenti:

Per me rispondete	Sum Phaenix amoris
begli astri d'amore	et cordis affectus
begli astri d'amore:	et cordis affectus
Se voi nol sapete	dum solis aspectus
se voi nol sapete	suspira videre
chi mai lo saprà?	jam sperant ardere
chi mai lo saprà?	in rogo beato
chi mai lo saprà?	beato
rispondete	suspira [jam?]
begli astri d'amore:	sperant ardere

se voi nol sapete	jam sperant ardere
chi mai lo saprà	in rogo beato
chi mai lo saprà	in rogo beato
chi mai lo saprà?	
Se voi nol sapete	Dum solis aspectus
chi mai lo saprà?	suspira videre
chi mai?	suspira
per me rispondete	sum Phaenix amoris
begli astri d'amore	et cordis affectus
begli astri d'amore	suspira videre
se voi nol sapete	jam sperant ardere
chi mai	in rogo beato
chi mai lo saprà?	in rogo beato
rispondete	suspira
begli astri d'amore	jam sperant ardere
se voi nol sapete	jam sperant ardere
chi mai lo saprà	in rogo beato
chi mai?	suspira
chi?	sperant
chi mai lo saprà	in rogo beato
chi mai?	suspira
chi?	sperant
chi mai lo saprà	in rogo beato
chi mai lo saprà	in rogo beato
chi mai lo saprà	in rogo beato
chi mai lo saprà	beato

Voi tutte apprendeste

assente

Un'osservazione interessante riguarda però il cambiamento che subisce la composizione tra aria d'opera e aria di mottetto: complessivamente si tratta di 130 battute in 3/4 (*Andantino spiritoso* in Mib). Di queste, le prime 24 rappresentano l'introduzione strumentale, alle quali segue - secondo la tradizione - la parte 'A' dell'aria dalla battuta 24 alla 107, con cadenza alla 106 e alla 107; alle battute da 107 a 114 è riservata la coda strumentale, mentre dalla 114 alla fine appare la parte 'B', chiaramente alla dominante. Tutto quindi secondo la tradizione: una prima parte assai ampia (anche se su 114 battute ben 41 sono solo strumentali), una seconda parte molto più contenuta che lancia la ripresa abbellita. L'aspetto certamente non secondario è offerto dalla versione mottettistica: la parte 'B' viene completamente a cadere, trasformando una brillante aria con da capo in una aria ad unica sezione. Un certo interesse può essere suscitato dal modo nel quale la stessa composizione viene dotata di testi differenti; alcune soluzioni sono persino ovvie, quale la ripetizione di versi uguali tra versione A e versione B (ad esempio la chiusa della composizione «chi mai lo saprà» ripetuta tre volte diventa, nel mottetto, «in rogo beato»). Altrove

alla ripetizione dell'emistichio nel testo A corrisponde analoga ripetizione nel testo B («chi mai lo saprà / chi mai» diventa «suspira videre / suspira»). Anche facile da capire è la sostituzione tra un testo più ampio e uno più breve ma con un vocalizzo («chi mai lo saprà» con «beato»); qualche perplessità lascia la trasformazione di un senario tronco in senario piano («chi mai lo saprà / chi mai lo saprà» in «jam sperant ardere / in rogo beato») ottenuta con la possibile divisione di semiminima in due crome (entrambe non citate nel manoscritto). Facile anche la sostituzione dell'ennesima ripetizione di «chi mai lo saprà» con analoga riproposta di «beato», dal momento che entrambi i versi vengono spalmati su un vocalizzo di sei battute. In altri casi si assiste invece allo spostamento dell'accento tonico: «rispondète» diventa «suspiràa», mentre «begl'astri d'amore» diventa «spèrant ardère» con l'omissione della prima nota e il conseguente inizio in battere della versione mottettistica.

Non si tratta forse di un grande latino, sia pur in ambito para-ecclesiastico; una lettura attenta del testo sembra comunque aspetto degno di essere raccomandato ai revisori: del mottetto di Galuppi *A rupe alpestri* conservato in copia unica (per quanto si sa) presso la biblioteca della fondazione Levi si è data infatti veste discografica da parte della Virgin-Classics, con il determinante contributo di France Telecom Foundation. Il testo del brano è tratto da un libretto censito da Gillio²³ nel suo *Saggio bibliografico (Rhythmi sacri musice recitandi)* del 1747 come secondo mottetto su cinque - cantato da Justina Garganega (di questi il quinto *Sum offensa sum irata* attribuito a Hieronyma Tavani è conservato a Torino, a Vienna e a Dresda). A fronte di una incisione musicale di buon livello²⁴ e di raffinata visione filologica, contrasta una revisione letteraria francamente criticabile: fin dall'incipit del brano si assiste a evidenti errori di lettura, tanto che «A rupe alpestri» diventa «Arripe alpestri» e un comunissimo «ululando» diventa un rarissimo e sconclusionato «reluando».

Ecco i due testi comparati:

A rupe alpestri ad vallem
descendunt ululando
feroces belvae in me.

Arripe alpestri ad vallem
descendent reluando
feroces belve in me²⁵

²³ PIER GIUSEPPE GILLIO, *Saggio bibliografico sui libretti di mottetti pubblicati dagli ospedali di Venezia (1746-1792)*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra» XIV (1993), n. 1, pp. 118-191.

²⁴ *Galuppi Motets Confitebor, Arripe alpestri ad vallem*, London, Virgin Classics, 1994 (esecutori Gérard Lesne, Véronique Gens e Peter Harvey, Il Seminario Musicale). Il mottetto del quale si parla è interpretato da Gérard Lesne.

²⁵ Ci fermiamo alla prima strofa; nelle successive vien letto «Dew» per «Hew», «pato» per «fato», «sereni» per «teneri», «movere» per «movete», «magni» per «magnalia»...

Sorprendente la trasformazione di «A rupe» in «Arripe»: un innocuo moto da luogo diventa l'imperativo di «arripio», tra l'altro con un evidente spostamento d'accento, contraddetto violentemente dall'inizio in levare della musica; meno violento l'impatto di un presente («descendunt») che diventa inopinatamente un futuro semplice («descendent», peraltro contraddetto nelle traduzioni), così pure come il compendio di «belvae» evidente nel manoscritto e contratto nel libretto a stampa; ho qualche difficoltà a motivare la trasformazione di un settecentesco «ululando» con un inspiegabile «reluando». La traduzione francese, tedesca ed inglese (che appare nel libretto) complica se possibile la situazione: l'aggettivo «alpestri» invece di concordare con «rupe» all'ablativo, diventa nominativo mentre le «feroces belvae» vengono lette come un accusativo. In breve, la traduzione multilingue è la seguente: «Fermate la vostra marcia, gente delle cime – dove arripe viene forse inteso come arrestare, mentre in latino si vorrebbe invece assimilato al significato di 'catturare' – che scendete verso la valle sollevando contro me mostri feroci».

In questo caso i soli mostri feroci sono quelli generati dal sonno della ragione – come insegna Goya. O forse, qualche mostriciattolo (oppure un diavolello, il perfido Titivillus) si annida anche in una visione filologica che privilegia la prassi esecutiva ad una corretta (e forse oggi ritenuta persino banale) lettura del testo.

APPENDICE²⁶

- [A rupe alpestri. Mottetto. A, archi, bc. Fa] – GILLIO, p. 136, 3(M47) – OVER VL3,VK159 – I-Vlevi
- [Ab unda algente. Mottetto. T, str, bc. Do] – D-Dlb
- [Aгна errando longe vadit. Mottetto] – GILLIO, p. 184, 62(M ms.45/46)
- [Ah quando me tandem. Mottetto. S, orch, bc. Fa] – CZ-KU
- [Ah quantum laetor. Mottetto. A, orch, bc. Fa] – CZ-LIT
- [Astra in coelo scintillando. Mottetto] – GILLIO, p. 184, 62(M ms.45/46)
- [Borea infesto sibilante. Mottetto] – GILLIO, p. 138, 5(M48) – Over VL5
- [Cade superba et cede funesta. Mottetto. S, archi, bc. Sib] – I-Tf
- [Cantate jubilate. Mottetto. T, orch, bc. Fa] – CH-E
- [Cedat umbra tenebrosa. Aria ex G de Beata de Tempore. C, orch, bc] – PL-Wu
- [Celsa platanus in monte. Mottetto] – GILLIO, p. 136, 3(M47) – OVER VL3
- [Cessate, cessate. Mottetto] – GILLIO, p. 139, 7(M49) – OVER VL7
- [Christe redemptor omnium. Mottetto. S, archi, bc. Fa] – CH-E
- [Contra fluctus horrendae spumantes. Mottetto] – GILLIO, p. 140, 7(M49) – OVER VL7
- [Dum refulget. Mottetto. T, str, bc. La] – D-Dlb
- [Ecce volantem video Sagittam. Mottetto. S, archi, bc. Fa] – D-Dlb
- [Gravi angore conturbata. Mottetto. S, str, bc. Sol] – OVER VK44 (attr. A Bertoni) – D-Dlb
- [Hortis florentis. Mottetto] – GILLIO, p. 135, 3(M47) – OVER VL3
- [Hus prata date. Mottetto. S, archi, bc. Sol] – CZ-KU
- [In Sylvis Venator. Mottetto] – GILLIO, p. 184, 62(M ms.45/46)
- [Jesu mi bone. Mottetto. S, archi, bc. Sib] – CZ-KU
- [Jube, Cithare, Vittoria. Mottetto] – GILLIO, p. 184, 62(M ms.45/46)
- [Jubilasti amica aurora. Mottetto. S, archi, bc. Do] 1778 – autogr., F-Digione
- [Justus ut palma florebit. Mottetto. A, archi, bc. Mib] – CH-SAf
- [Longe errando a caro nido. Mottetto] – GILLIO, p. 139, 7(M49) – Over VL7
- [Nihil est in hoc mundo. Mottetto. A, archi, bc. Mib] – CH-E
- [Non torrentes. Mottetto. S(T), str, bc. Fa] – D-Dlb

²⁶ A margine di queste note viene proposto un elenco assolutamente temporaneo (definirlo ‘Primo elenco’ – nel solco del titolo tanto fortunato di Claudio Sartori – mi sembra francamente irrispettoso nei confronti del grande studioso) dei mottetti di Galuppi (sono volutamente esclusi i testi antifonali). Si propone così l’occasione, a chi avrà la bontà di leggere queste note, di integrarlo ed aggiornarlo permettendo una ulteriore crescita di interesse nei confronti di uno dei musicisti più noti dell’intero Settecento. La sigla Gillio rinvia al saggio bibliografico già citato nel corso dell’articolo, la sigla Over all’appendice al lavoro dello studioso sui mottetti e le antifone solistiche, anch’esso già citato nell’articolo.

- [O deus o amor. Mottetto. S, archi, bc. Fa] – CH-SAf
 [O Jesu fons dulcoris. Mottetto. S, archi, bc. Sol] – CZ-Pnm
 [O Jesus salus. S, archi, bc. Fa] – CS-KU
 [Omni die dic Mariae. Mottetto. S, archi, bc. Sol] – CH-SAf
 [Pastores mecum omnes. Mottetto. S, archi, bc. Sib] – CH-E
 [Prata colles. Mottetto. S, str, bc. Mi] – OVER VK63 (attr. a Cocchi) – D-Dlb
 [Quae columna. Mottetto. S, str, bc. Do] – D-Dlb
 [Quaerenti per fontes. Mottetto. S, str, bc. Sol min.] – D-Dlb
 [Quam horribilis aspectu. Mottetto] – GILLIO, p. 138, 5(M48) – OVER VL5
 [Quam tristis afflicta. Aria quadragesimalis. C, orch, bc. Mi] – PL-Wu
 [Quis dabit capiti meo. Aria. S, orch, bc. Sib] – CH-SAf
 [Quis mihi pennas dabit. Mottetto. S, orch, bc. Sol] – CH-E
 [Quo Deus me amore. Quodlibet. S, orch, bc. Sol] 1780 – D-HR
 [Quousque respirabit. Mottetto. S, archi, bc. La] – CS-KU
 [Rapida cerva. Mottetto. S, archi, bc. Fa] – D-Müs
 [Redit Ver! o hirundo, veni. Mottetto] – GILLIO, p. 136, 3(M47) – OVER VL3
 [Resonant agri, Colles. Mottetto] – GILLIO, p. 184, 62(M ms.45/46)
 [Rores placidi, nocturni. Mottetto] – OVER VL10
 [Sparso crine, alte exclamando. Mottetto] – GILLIO, p. 140, 7(M49) – OVER VL7
 [Stellae scintilla. Mottetto. S, orch, org. Do] – CZ-Pnm
 [Sub coelo sereno. Mottetto. S, str, bc. Re] – D-Dlb
 [Sub umbra laeta amena. Mottetto. S, archi, bc. Sib] – I-Gl
 [Sum nimis irata. Mottetto. T, str, bc. Sol] – GILLIO, p. 138, 5(M48) – OVER VL5, VK166 – D-Dlb
 [Sum offensa sum irata. Mottetto. S, archi, bc. Re] – GILLIO, p. 136, 3(M47) – OVER VL3, VK167 – A-Wn – D-Dlb – I-Tf
 [Sum Phaenix amoris. Mottetto. A, archi, bc.] – I-UDc
 [Te Jesu mi praesentem. Aria de Venerabile. C, cythara, vl, vla, org. Fa] – PL-Wu
 [Tiranni affectus mei. Mottetto] – OVER VL10
 [Tyranna sum et barbara. Mottetto] – GILLIO, p. 139, 7(M49) – OVER VL7
 [Unda fremit agitata. Mottetto] – GILLIO, p. 137, 5(M48) – OVER VL5
 [Veni ah noli tardare. Mottetto. S, archi, bc. Sib] – A-KR
 [Vere novo dum Pastor avena. Mottetto] – GILLIO, p. 138, 5(M48) – OVER VL5

Biblioteche:

- A-KR (Austria, Kremsmünster, BenediktinerstiftKremsmünster) – 1
A-Wn (Austria, Wien, Oesterreichische Nationalbibliothek) – 1
CH-E (Svizzera, Einsiedeln, Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek) – 5
CH-SAf (Svizzera, Sarnen, Frauenkloster S. Andreas) – 6
CZ-KU (Repubblica Ceca, Kutná Hora, Muzeum) – 5
CZ-LIT (Repubblica Ceca, Litomerice, Státní oblastní archiv) – 1
CZ-Pnm (Repubblica Ceca, Praha, Národní muzeum) – 4
D-Dlb (Germania, Dresden, Landesbibliothek) – 14
D-Müs (Germania, Münster, Santini Bibliothek) – 1
F-Dc (Francia, Dijon, Bibliothèque du Conservatoire) – 1
F-Pn (Francia, Paris, Bibliothèque Nationale) – 1
I-Gl (Italia, Genova, Conservatorio di musica «Paganini») – 2
I-Tf (Italia, Torino, Accademia filarmonica) – 2
I-Udc (Italia, Udine, Biblioteca Comunale Joppi) – 1
I-Vlevi (Italia, Venezia, Fondazione Levi) – 1
PL-Wu (Polonia, Warsava, Biblioteka Uniwersytecka) – 1

FRANCESCO PASSADORE

***Luoghi pii, monache cantatrici
e avvertimenti ai lettori:
il mottetto a voce sola in area marciana
dopo Monteverdi***

LUOGHI PII, MONACHE CANTATRICI E AVVERTIMENTI AI LETTORI: IL MOTTETTO A VOCE SOLA IN AREA MARCIANA DOPO MONTEVERDI

L'evoluzione e la diffusione del mottetto a voce sola nella produzione dei musicisti che servirono la cappella ducale di San Marco a Venezia nel secondo Seicento trovarono autorevoli cultori in compositori quali Carlo Fillago, Francesco Cavalli, Giovanni Antonio Rigatti, Giovanni Rovetta, Carlo Grossi, Natale Monferrato e Giovanni Legrenzi, accomunati anche dall'aver prestato servizio presso l'ospedale dei Mendicanti con la sola eccezione di Grossi che servirà quello dei Derelitti. Ne consegue l'ipotesi che la frequentazione dei luoghi pii veneziani abbia contribuito a stimolare l'interesse di questi musicisti nei confronti del mottetto solistico anche per obbligo di servizio poiché in questi ambienti poteva assumere una connotazione didattica¹. Tuttavia questi musicisti sono accomunati dal servizio prestato nella cappella di San Marco quale cantore, organista, vice maestro o maestro di cappella; alcuni poi, salendo di grado, ebbero modo di sostenere più ruoli e di accollarsi sempre maggiori responsabilità nell'organizzazione delle attività musicali della cappella.

Fra le espressioni vocali sacre, il mottetto solistico è quello che più spesso traeva linfa vitale dagli ambienti monastici e conventuali e che trova sensibili cultrici e interpreti anche in monache cantatrici sovente dedicatarie di edizioni mottettistiche². In qualche caso esse occupavano ruoli di rilievo nell'ambito dell'istituzione di appartenenza e le dediche sovente ospitano frasi che le dipingono attente e raffinate interpreti delle musiche loro indirizzate³; due esempi sono

¹ DENIS ARNOLD, *The solo motet in Venice (1625-1775)*, «Proceedings of the Royal Musical Association» CVI (1980), pp. 56-68; JEROME ROCHE, *North Italian church Music in the age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon Press, 1984; LAURA RUSHING-RAYNES, *A history of the Venetian sacred solo motet (c.1610-1720)*, Ph. Diss. Univ. of Arizona, 1991. All'amica e collega Luisella Ferrarese rivolgo i più sinceri ringraziamenti per l'attenta e amorevole lettura del testo e per i preziosi consigli.

² DENIS ARNOLD, *Venetian motets and their singers*, «Musical times» CXIX (1978), pp. 319-320.

³ PIER GIUSEPPE GILLIO, *Il mottetto a voce sola: un oratorio in miniatura*, in *Nuovi studi vivaldiani. Edizione e cronologia delle opere*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1988, vol. II, pp. 501-510: 502-503.

rintracciabili nella ristretta cerchia dei musicisti citati: Fillago e Legrenzi. Il primo nel 1642 dedicava la sua unica raccolta di mottetti a voce sola, i *Sacri concerti a voce sola opera quarta*⁴, a Maria Felice Sbaraschi, monaca di origine polacca nel monastero di San Marco e Sant'Andrea di Murano. Il musicista nella pagina dedicatoria la presenta quale prima interprete di questi mottetti (o di alcuni della raccolta), se non addirittura l'ispiratrice, prima ancora che approdassero ai torchi di Bartolomeo Magni. Infatti così si apre la dedica:

«Qual Echo, ritornano à chi gli die' la vita queste mie poche Compositioni Musicali, mentre al glorioso Nome di V.S. Illustrissima divotamente le consacro. Ella che più volte come Sirena di questo MARE Adriatico ha voluto FELICITARE il nostro secolo animandole con il Canto, necessita la mia incolta penna a ridirle con queste stampe [...]»⁵.

Più oltre, a conclusione della pagina:

«[...] Gradisca questo picciolo tributo della mia perpetua obbligazione, con quella benignità appunto con la quale non isdegna la mia continuata servitù; perché s'Orfeo con il canto e con il suono animò gl'Argonauti all'intrapreso cammino per il Velo d'oro, non solo con il di lei canto, e suavissimo suono, ma con la grazia ancora, mi stimerò persuaso a maggiori imprese, e riverentemente le baccio le mani. Venezia il dì 16 Febraro. 1642. Di V.S. Illustrissima. Servo devotissimo Carlo Filago Rodigino»⁶.

Da cui si evince che fra i due forse si era instaurato un legame di dipendenza professionale; non è da escludersi che il musicista avesse prestato servizio, magari saltuariamente, presso quel monastero oltre che presso gli ospedali dei Mendicanti, dei Derelitti e in cappella di San Marco.

Legrenzi, invece, nel 1670 dedica le *Acclamazioni divote a voce sola*⁷ ad Antonia Francesca Clerici, monaca nel monastero di Santa Redegonda in Milano, la stessa cui nove anni dopo Paolo Magni avrebbe offerto il mottetto solistico *Ad pugnas o furie*, ospitato nell'antologia *Nova raccolta de motetti sacri a voce sola* curata e edita da

⁴ CARLO FILLAGO, *Sacri concerti a voce sola* [...] *opera quarta*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1642.

⁵ *Op. cit.*, p. 2.

⁶ *Op. cit.*, p. 3.

⁷ GIOVANNI LEGRENZI, *Acclamazioni divote a voce sola* [...] *Libro primo, opera X*, Bologna, Giacomo Monti, 1670.

Carlo Vigoni a Milano nel 1679⁸. Qui Magni la presenta quale «cigno più canoro» e «sirena dei nostri tempi»:

«Al cigno più canoro per le di cui voci s'imparadisa il Mondo, breve tributo d'armonioso concerto. Va consacrando l'ossequioso Autore all'hor che la Sirena de nostri tempi l'Illustriss. Sig. donna Antonia Francesca Clerici Monaca Professa in S. Redegonda si fa degna d'ogni più dolce Melodia di Parnaso»⁹.

Anche in questo caso si tratta di una monaca che praticava l'arte del canto e probabilmente con raffinatezza, se si considera il livello dei musicisti che le indirizzarono pagine musicali.

In deroga alla limitazione temporale prestabilita, vale la pena di anticipare il nostro excursus al 1642: l'anno che precede quello della scomparsa di Monteverdi e in cui viene edita la citata raccolta di mottetti solistici a firma di Carlo Fillago che sarà primo organista della basilica dal 1623 al 1644, anno della sua morte¹⁰. All'epoca della pubblicazione dei *Sacri concerti* solistici Fillago era da un trentennio il più stretto collaboratore di Monteverdi e la data, 16 febbraio 1642, posta in calce alla dedica, potrebbe spostare l'edizione all'anno successivo qualora si avesse la certezza che, alla stregua degli atti amministrativi, fosse stata formulata secondo il *more veneto*. La raccolta si compone di sedici mottetti per voce e basso continuo: tredici in chiave di soprano, due per contralto e uno per tenore, con almeno dieci di questi intessuti su testi liturgici (responsori, antifone, versetti alleluatici, tratti). In fine alla partitura il musicista pone un'intensa pagina rivolta al «lettore», nella quale, ora con metafore fondate sul lessico musicale, ora senza troppe circonvoluzioni espressive, espone con piglio polemico il suo pensiero estetico relativamente a questioni di opportunità e di stile del 'moderno' linguaggio musicale sacro. Dapprima giustifica la posizione di chi, come lui, nonostante abbia trascorso vent'anni al servizio della cappella marciana non ha

⁸ *Nova raccolta de motetti sacri a voce sola di diversi eccellenti autori. Dati in luce da Carlo Federico Vigoni* [...], Milano, Francesco Vigoni, 1679 (Rism 1679¹ e 1681¹).

⁹ Dedica posta in testa al mottetto; FRANCESCO PASSADORE, *Le antologie lombarde a voce sola di Carlo Federico Vigoni*, in *Tradizione e stile. Atti del II convegno internazionale di studi sul tema La musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del '600. Como – Villa Gallia, 3-5 settembre 1987*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1989, pp. 221-254: 241.

¹⁰ FRANCESCO PASSADORE, *Carlo Filago rodigino organista della Serenissima Repubblica di Venezia*, in *La musica nel Veneto dal XVI al XVIII secolo*, a cura di Ivano Cavallini e Francesco Passadore, Adria, AMIS, 1984, pp. 99-150; ID., *Musica e musicisti a Rovigo tra Rinascimento e Barocco*, Rovigo, Minelliana, 1987, pp. 80-120.

ancora offerto un'edizione musicale ai rettori della prestigiosa istituzione: non per mancanza di volontà, rassicura, ma per aver prestato ascolto alla ragione egli si era trattenuto dal cedere alle lusinghe della gloria, poiché «gl'inchiostrati che dalla penna sen volano a caratterizzare i fogli, senza il lume d'un maturo consiglio sono appunto qual infruttuosa pioggia non avvalorata dal calore d'un sole», in quanto «non fa di mestiere imitar quel compositore che da un fugace lampo di gloria lusingato affrettando il parto della composizione dà alla luce un vergognoso aborto non maturato dal tempo della considerazione». Quindi passa all'esemplificazione che probabilmente trae origine dalla propria attività di organista; nella sua integrità la pagina di avvertimento suona così:

«LETTORE. Dalla consonanza di queste note in breve opera compendiate non vorrei, Amorevolissimo Lettore, che ne formassi una dissonanza con notarmi ò di poco ossequioso à gl'honori di sì gloriosa Republica, ò di troppo tardo nelle resolutioni. Che se nello spatio di quattro lustri alla di lei servitù dedicato non mi sono lasciato cadere dalla penna alcun'opera Musicale per appagare con le voci l'orecchio Sereniss. di quei Signori, che pure tal'hor mi persuado haver alletato col suono, non è stato difetto di volontà, che nutrita nel desiderio non interrotto di effettuare le sue brame ha voluto soggiacere all'impero della ragione. Gl'inchiostrati che dalla penna sen volano à caratterizzare i fogli, senza il lume a' un maturo Consiglio sono appunto qual infruttuosa non avvalorata dal Calore d'un Sole. Non fa di mestiere imitar quel compositore, che da un fugace lampo di gloria lusingatto affrettando il parto della Compositione dà alla luce un vergognoso aborto non maturato dal tempo della Consideratione. Lo provano ben sovente gl'Organisti anco periti mentre passeggiando con le dita la via de tasti, e coll'occhio lo spatio del libro, inciampano tal'hor in una dissonanza di mal ordinate note, onde forza è che tracollino fra quelle linee, o bastoni, che denotano il termine della battuta potrebbero servire alli loro Compositori per principio di correptione. Nobile e delicata è la Musica poi che è parto di Musa. Gl'errori di superflue note nei spatij della carta, quali traversati sassi dove spumante l'onda percuotendo si rompe; la necessitano tra gl'increspati ondeggiamenti delle gorgie in un perpetuo disordine naufragare. Quindi è necessaria la Cognitione della di lei natura, delli propri suoi generi Diatonico, Cromatico, e de tuoni con le proprietà regolanti. Et ancor che sia concesso à moderni discostarsi da alcune regole insegnate dagl'Antichi per esprimere con maggiore, ò minore affetto l'oratione, e porgere gratia alle Cantillene, non devono perciò allontanarsi da quelle, se non quando li sforza la necessità di dar vita con il canto alle

voci. Il che non fanno alcuni compositori, che con minor giudizio de sopradetti generi degenerando in un misto, pare che si diletino solo di una Musica regolata da erranti Capricci, e non da sode regole ordinata. Non è però maraviglia se s'odano certe Sirene, che capricciosamente passeggiando le arie de passacagli, e Ciaccone anco ne Sacri Tempij, con loro vergogna. Ma non intesi, danno ad intendere come privi della soda base Musicale haver fondato il suo sapere in aria, sì che nauseandosi gl'intelligenti di tal arte gli spingono ad imitar Ulisse col chiudersi l'orecchio. Quella musica, che per origine celeste una volta ne sacri tempij solo al culto divino era consacrata, e di poi per la sua eminenza anco à Prencipi permessa, hora si scorge nella più bassa plebe strapazzata, coltivata dalla vanità di voce lasciva, esercitata ne palchi e ne più sozzi luoghi dell'infamia istessa profanata. Perciò sottoposta a torchi delle stampe è sforzata a gemere le imposte mende e nelli proprij sospiri sospirare l'oscurata natia bellezza. Ond'io mirando sì nobil virtù, dall'uso corrotto abusata e corrotta, sono stato fin'hora in forse se dovessi all'occhio Linceo del mondo oggettare simile operetta. Ma il puro candore di sì alta protettrice a cui ho avuto ambitione di consacrarla havendomi assicurato di accoglierla nel seno di una sincera Protezione, me l'ha rapita dalla penna. Temo però o Lettore, che havendo assuefatto l'udito alla delicatezza di certe Cantilene moderne, non sij per motteggiare questi miei nuovi Motetti, come in troppo vecchie regole assodati. Non mi censurare di parziale à gl'andati secoli separato da tempi nostri, perché il mio pensiero ha rimirato sempre quasi meta d'amare la realtà e non l'apparenza della Musica. Dal tempo di queste mie note prendi occasione d'accennarmi il tuo gusto, acciò inanimato dall'applauso dell'opera possa gratificarti con altri miei sudori. Sii felice»¹¹.

Dello stesso anno, ma ancora una volta la data posta in calce alla dedica potrebbe anticipare la pubblicazione al 1643 per effetto del *more veneto*, è il *Laudate Dominum* per contralto, due violini e basso continuo, inserito fra i *Salmi a tre et quattro voci* di Giovanni Rovetta¹² all'epoca vice maestro di cappella a San Marco. La silloge è indirizzata al cavaliere Giovanni da Pesaro neo procuratore di San

¹¹ FILLAGO, *Sacri concerti a voce sola* cit., p. 127.

¹² GIOVANNI ROVETTA, *Salmi a tre et quattro voci aggiuntovi un Laudate pueri a 2 & Laudate Dominum omnes gentes a voce sola & nel fine un Kyrie, Gloria e Credo pur a tre voci, tutto concertato con doi violini o altri istromenti alti [...]* Opera settima, Venezia, Alessandro Vincenti, 1642. Una trascrizione del *Laudate Dominum* viene proposta in JAMES H. MOORE, *The Vespers at St Mark* cit., pp. 199-205.

Marco: l'ultimo dei procuratori marciiani in ordine di tempo a beneficiare di un'offerta musicale da parte del compositore, come si evince dalla dedica:

«[...] Per lo addietro hebbi ardimento di far lo stesso con gli Eccellentissimi Procuratori suoi Colleghi, per mezzo della Stampa d'alcune mie sacre Musicali compositioni: et hora, ch'Ella giunge con tanto grido à sì degna carica, mi par mio debito (fra le comuni acclamazioni) di darle alcun segno proprio d'un affettuoso soggetto, al quale si conviene il dimostrarsi co' padroni o ricordevole de' benefitij, o ambizioso della lor gratia. Spero, che V.E. riconoscerà, che nel servizio della Real Basilica di S. Marco, se non arrivo il primo o alla meta della Gloria, non m'arresto almeno vilmente nel corso, e non mi addormento in grembo dell'otio. [...]»¹³.

Del 1647 è un altro mottetto solistico di Rovetta: il *Salve Regina* per contralto, due violini, due viole, violoncello e basso continuo, che trova ospitalità nel terzo libro dei *Motetti concertati a due e tre voci*¹⁴, a dispetto dell'organico vocale dichiarato sul frontespizio della raccolta. Entrambe le composizioni sono concepite per contralto e archi (seppure diversa quantità), ma non è l'unica analogia: esse presentano parti vocali scevre da eccessivi virtuosismi, anzi caratterizzate da condotte perlopiù sillabiche, interrotte solo da rari e brevissimi melismi, posti in corrispondenza di quei vocaboli che tradizionalmente venivano esaltati: «misericordia» e «gloria», «salve», «clamamus», «suspiramus». Mancano ancora, invece, la dicotomia aria/recitativo, e la formulazione di vere e proprie arie, prediligendo l'alternanza di momenti recitativi (perlopiù senza l'intervento degli archi) ad ariosi sorretti dagli strumenti – impiegati quasi esclusivamente nelle sezioni a ritmo ternario – ai quali è affidato il compito di introdurre brevemente i temi vocali, specie nel *Laudate Dominum*. Nel *Salve Regina*, estensione ancora più ridotta, gli strumenti invece fungono perlopiù da ripieno, senza mai anticipare temi vocali e concertando con brevi incisi assieme alla voce, in un continuo oscillare fra ritmo binario e ternario. Dello stesso periodo è anche l'impegno creativo sul fronte del mottetto a voce sola di Giovanni Antonio Rigatti, cantore in San Marco che dal 1646 sarà al servizio del patriarca Francesco Morosini cui

¹³ *Op. cit.*, dedica al procuratore di San Marco Giovanni da Pesaro.

¹⁴ GIOVANNI ROVETTA, *Motetti concertati a due e tre voci libro terzo* [...] *Opera decima*, Venezia, Vincenti, 1647; cfr. la trascrizione del mottetto in JAMES H. MOORE, *The Vespers at St Mark: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta, and Francesco Cavalli*, Ann Arbor, Mich., University Microfilms International, 1979, vol. II, pp. 180-186.

dedicherà una raccolta di salmi a diverso organico. Si tratta di una produzione che si concentrerà in tre raccolte edite nell'arco del periodo 1643-46¹⁵.

Derogando da qualche sporadica presenza di mottetti solistici di musicisti marciani in pubblicazioni antologiche costituite da pezzi con organici vocali più corposi – mentre sarà particolarmente richiesto e apprezzato il loro contributo polifonico –, va riconosciuta l'importanza dell'antologia *Motetti a voce sola de diversi eccellentissimi autori* edita a Venezia nel 1645¹⁶. Pur non essendo caratterizzata da una connotazione veneziana e specificamente marciana paragonabile alla *Ghirlanda sacra* predisposta dal cantore marciano Leonardo Simonetti e pubblicata nel 1625¹⁷, il florilegio del 1645, costituito da venti mottetti, si apre con il postumo *Venite et videte* (l'incipit del salmo 45) di Monteverdi, deceduto solo l'anno precedente. Niente di meglio, sotto il profilo commerciale e a garanzia dell'operazione editoriale, che aprire l'edizione con una composizione inedita del celebre maestro di San Marco; segue *O quam suavis*¹⁸ di Francesco Cavalli che all'epoca sedeva al secondo organo della cappella ducale, mentre Fillago era al primo e Giovanni Rovetta maestro di cappella. Completano la silloge mottetti di Gasparo Casati, Giovanni Battista Treviso, Nicolò Fontei e Pietro Dionisio Tamburini, musicisti accomunati da legami di diversa intensità con la Serenissima, ad eccezione del piemontese Casati. Il mottetto di Cavalli, che si fonda su una parafrasi del Canto dei Cantici, si esaurisce nel volgere di una cinquantina di misure ed è articolato in tre sezioni, che si chiudono ogni volta in tonica rispettivamente in tempo binario, ternario e binario e contengono al minimo

¹⁵ GIOVANNI ANTONIO RIGATTI, *Motetti a voce sola*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1643, dedicati agli accademici di San Lorenzo di Lodi; ID., *Salmi diversi di compieta in diversi generi di canto a una, due, tre & quattro voci, parte con istromenti, & parte senza [...]*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1646, dedicati a Francesco Morosini Patriarca di Venezia di cui era al servizio; ID., *Motetti a voce sola per cantare nell'organo, gravecimbalo, tiorba, & altro istromento[...]* Libro secondo, Venezia, Alessandro Vincenti, 1647; cfr. JEROME ROCHE, *Antonio Rigatti and the development of Venetian church music in the 1640s*, «Music and Letters» LVII (1974), pp. 256-267.

¹⁶ *Motetti a voce sola de diversi eccellentissimi autori [...]* libro primo, Venezia, Stampa del Gardano, 1645 (Rism 1645³). Riproduzione anastatica in *Solo motets from the seventeenth century* cit.

¹⁷ *Ghirlanda sacra scelta da diversi eccellentissimi compositori de varij motetti a voce sola. Libro primo. Opera seconda. Per Leonardo Simonetti*, Venezia, Stampa del Gardano, 1625 (Rism 1625², rist. 1636²). Riproduzione anastatica in *Solo motets from the seventeenth century. Facsimiles of prints from the Italian Baroque. Volume 3: Northern Italy II*, a cura di Anne Schnobelen, New York – London, Garland, 1987.

¹⁸ Cfr. la trascrizione del mottetto in JAMES H. MOORE, *The Vespers at St Mark* cit., pp. 158-159.

l'impiego di fioriture, allentando tale atteggiamento nella sola conclusione dell'ultima sezione.¹⁹

Soffermandoci ancora nel territorio antologico, vale la pena di notare come i maestri di San Marco nella seconda metà del secolo abbiano frequentato tale ambito con particolare parsimonia e non di rado *post mortem*: due sono le pubblicazioni e coinvolgono Monferrato, Legrenzi e Sartorio. Nella *Nuova raccolta di mottetti a voce*, ordinata da Marino Silvani per lo stampatore Giacomo Monti nel 1670²⁰, è ospitato il motteto *Exaltabo te Deus* di Natale Monferrato: l'unica presenza antologica del vice maestro di Legrenzi; mentre nell'antologia di ambientazione emiliana *Motteti sagri a voce sola con instrumenti* per voce, due violini e basso continuo, allestita e edita a Bologna da Carlo Maria Fagnani nel 1695²¹, compaiono con una composizione ciascuno Antonio Sartorio – *Ad tantum triumphum*, unico suo mottetto a voce sola – e Giovanni Legrenzi – *Spirate aure serene* –, accomunati in questa sede per la loro unica frequentazione antologica: assoluta per il primo e sacra per il secondo, in quanto Legrenzi pubblicherà anche la canzonetta *Son tutto furore*, per soprano e basso continuo, nell'antologia profana *Canzonette per camera* del 1670 ordinata da Marino Silvani²². È curioso notare che entrambi erano ormai passati a miglior vita rispettivamente da quindici e cinque anni e che questa pubblicazione ospita dieci mottetti di altrettanti compositori, quattro dei quali ormai defunti: Sartorio, Legrenzi, Gabrielli e Mazzaferata (gli ultimi due morti rispettivamente da cinque e sei anni) e che a distanza di un così grande lasso di tempo, specie per Sartorio, le loro musiche e i loro nomi suscitassero ancora interesse a tal punto, che Fagnani si adoperasse nel ricercare mottetti inediti dei due maestri marciari. Probabilmente quello di Legrenzi lo ottenne dal nipote Giovanni Varischino, che già aveva allestito l'edizione

¹⁹ DENIS ARNOLD, *A Venetian anthology of sacred monody*, in *Florilegium musicologicum: Helmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, a cura di Christoph-Helmut Mahling, Tutzing, Schneider, 1988, pp. 25-35.

²⁰ *Nuova raccolta di mottetti a voce sola di diversi eccellenti autori moderni*, Bologna, Giacomo Monti, 1670 (Rism 1670¹).

²¹ *Motteti sagri a' voce sola con instrumenti. Raccolta di diversi autori per ogni tempo [...]*, Bologna, Carlo Maria Fagnani, 1695 (Rism 1695¹); cfr. DAVID BLAZEY, *Carlo Maria Fagnani's anthology of Motetti sagri a voce sola con instrumenti* (Bologna, 1695), in *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di interdipendenza. Atti del III convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana nel secolo XVII, Lenno-Como, 23-25 giugno 1989*, a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, AMIS, 1993, pp. 201-255.

²² *Canzonette per camera a voce sola di diversi autori [...]*, Bologna, Giacomo Monti, 1670 (Rism 1670³).

postuma della raccolta di mottetti solistici con strumenti del 1692²³. Se Legrenzi inserisce ben quattro arie nel suo mottetto, di cui tre strofiche (si tratta di testi a due strofe), Sartorio si limita a tre: entrambi iniziano con l'aria e concludono il rispettivo mottetto con un Alleluia; entrambi i mottetti sono strutturati come una cantata con nette delimitazioni fra recitativi e arie.

Una produzione mottettistica a voce sola di significativa entità la si deve a Natale Monferrato, cantore, vice maestro e maestro di musica all'ospedale dei Mendicanti; vice maestro e poi maestro di cappella a San Marco. A lui si deve il primo libro dei *Motetti a voce sola* op. 4, edito nel 1655²⁴ quando era vice maestro in basilica, che conta ventuno mottetti prevalentemente per registri acuti²⁵. Frequenti sono quelli articolati in due o tre arie e con sezioni ricorrenti a mo' di refrains. Ad esempio *O laetum cor meum* presenta una partizione in sei termini, tre dei quali sono dovuti alla reiterazione della sezione corrispondente al primo versetto indicata con la formula «O laetum ut supra».

Nel *Regina caeli* per contralto il compositore destina espressamente l'esecuzione del basso continuo alla tiorba («Per Tiorba») e stende anche una breve introduzione passeggiata. Ancora una volta ci si imbatte in una dedica 'eccellente' secondo l'uso dell'epoca, tuttavia si tratta di un dedicatario particolarmente attento e ben disposto nei confronti della musica, e di nuovo si tratta di musiche nate nell'ambito di un'istituzione in cui le donne facevano musica: le *figlie di coro* di un ospedale veneziano per le cui esercitazioni erano stati concepiti. La raccolta è dedicata al governatore dell'ospedale dei Mendicanti Giovanni Domenico Biava²⁶, che tanto si era prodigato con il suo patrocinio nell'erezione dell'ospedale su progetto dello Scamozzi e nei confronti dell'istituzione e del coro femminile, da stimolare l'omaggio del maestro del luogo pio di queste musiche, concepite per l'esecuzione (o per il solo esercizio) delle «figlie di coro», come si evince dalle prime frasi della dedica:

²³ GIOVANNI LEGRENZI, *Motetti sacri a voce sola con tre strumenti* [...] *Opera decima settima*, Venezia, Giuseppe Sala, 1692.

²⁴ NATALE MONFERRATO, *Motetti a voce sola* [...] *Libro primo. Opera quarta*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1655.

²⁵ S (8), A (11), T (1), Bar (1). È ambigua la frase di Jane Baldauf-Berdes che definisce la raccolta di mottetti a voce sola op. IV di Monferrato «the earliest-known music composed incontrovertibly for a *coro*», in quanto una lettura poco attenta potrebbe far pensare a mottetti 'corali' e non a musica destinata all'esecuzione solistica da parte di cantatrici appartenenti a un coro, nella fattispecie quello dei Mendicanti: JANE L. BALDAUF-BERDES, *Women Musicians of Venice. Musical Foundations 1525-1855*, Oxford, Clarendon Press, 1994², p. 136.

²⁶ Venne eletto il 20 settembre 1628, I-Vire, MEN, B1, 144v.

«CLARISSIMO SIGNOR MIO PATRON COLENDISSIMO. Acquistarono qualità di tributo questi miei Caratteri Musicali quando con segni di benignissimo compiacimento furono da V.S. Clarissima ascoltati, onde haverei mancato à i diritti della Giustizia & a termini dei miei doveri, se altrove io indirizzati gl'havessi, che all'Erario del suo autorevole patrocínio, il quale com'è generosamente impiegato al sollievo della Casa de' mendicanti, & all'applauso del Choro, sostenendo con tutta applicatione la Carriera di Governator di quella, e protettor di questo, così questi componimenti medesimi scampati dalla mia penna per esercizio delle allieve del luogo riconoscono per lor Mecenate la persona di V.S. Clarissima [...]»²⁷.

Un *patron*, il Biava, attento sia alle opere pie sia alla musica, tanto che, solo cinque anni prima, nel 1650, si era aggiudicato la dedica de *Il liuto* di Bernardo Gianoncelli detto il Bernardello, l'ultima pubblicazione liutistica veneziana, peraltro curata da Lucrezia, la moglie dell'ormai defunto compositore: è lei a firmare la dedica dalla quale si evince il rapporto di dipendenza del consorte rispetto al Biava²⁸. Forse il compositore e liutista fu uno dei primi maestri di liuto delle figlie ospitate negli ospedali veneziani.

A Natale Monferrato si devono anche i *Motetti a voce sola* op. 6 del 1665, editi quando era vice maestro a San Marco²⁹. In questi mottetti è chiarissimo il susseguirsi di sezioni ben delimitate, spesso delimitate da una doppia barretta e comunque da una formula cadenzale sul primo grado, in corrispondenza della conclusione di un versetto o di una strofa. Inoltre non sono rare arie strofiche o reiterazioni di sezioni con il segno di ritornello o mediante l'esplicita raccomandazione in partitura. Tutt'altro che rare sono poi titolazioni quali «Aria» e «Arietta». Nel *Salve Regina* (penultimo numero della raccolta) si legge pure la raccomandazione «Qui si sona» posta nell'interruzione del pentagramma che separa la cadenza fra «lacrimarum valle» di «A te suspiramus» e l'inizio del versetto «Eia ergo», un chiaro invito rivolto all'organista affinché intoni, magari improvvisandolo, un ritornello strumentale che prenda le mosse dalla cadenza in

²⁷ MONFERRATO, *Motetti a voce sola* cit., dedica.

²⁸ *Il liuto di Bernardo Gianoncelli detto il Bernardello*, Venezia, [Alessandro Vincenti], 1650. Cfr. FRANCO ROSSI, *Il liuto a Venezia dal Rinascimento al Barocco*, Venezia, Arsenale editrice, 1983, pp. 66, 67, 103-104; PIER LUIGI POLATO, *Notizie su Bernardo Gianoncelli «mastro di liuto» veneziano*, «Il flauto dolce», 12, 1985, pp. 16-17; e l'intervento introduttivo di Orlando Cristoforetti all'edizione anastatica *Il liuto di Bernardo Gianoncelli. Venezia 1650*, Firenze, SPES, 1986.

²⁹ NATALE MONFERRATO, *Motetti a voce sola* [...] *Libro III opera VI*, Venezia, Camillo Bortoli, 1665. La dedica è rivolta a Antonio Basadonna. L'edizione comprende 20 mottetti per voce e basso continuo: S (8), A (11), Bar (1) e bc.

mi min. per approdare allo stesso tono con cui inizia il versetto successivo. La raccolta è preceduta da una raccomandazione rivolta agli interpreti affinché leggano preventivamente almeno una volta tali musiche prima di eseguirle in pubblico, al fine di individuare gli eventuali errori di stampa occorsi. Un avvertimento nel quale il compositore chiama in causa eventuali refusi di stampa per costringere gli esecutori ad una lettura preventiva, volta però ad identificare eventuali passaggi impegnativi o formule stilistiche ‘moderne’ che però non dichiarava – come farà Grossi nelle sue *Moderne melodie* del 1676 – forse per modestia. Sicuramente la raccomandazione di Monferrato conferma ancora una volta la prassi delle esecuzioni a prima vista.

«LETTTORE. Ti prego non sdegnar per una volta almeno, prima di cantar queste mie fatiche darli una scorsa, perché qualche errore di stampa che vi potesse essere potrai correggerlo, & poi se ti gradiranno cantarle, assicurandomi che saranno compatite le mie debolezze ch'altra mira non hanno che di servirti»³⁰.

Monferrato si cimerà ancora nell'organico solistico nel 1678 con le la raccolta di antifone a voce sola op. 17, dedicata all'arcivescovo Carlo Francesco Airoidi, nella quale si succedono tre *Salve Regina*, tre *Alma Redemptoris Mater*, tre *Ave Regina coelorum* e tre *Regina coeli* per soprano e contralto³¹.

Si inserisce qui Carlo Grossi, cantore basso presso la cappella di San Marco dal 1666 con servizio discontinuo; fu organista e insegnante di canto ai Derelitti dal 1676 al 1688, anno della morte, succedendo al dimissionario Legrenzi (anche Fillago e Cavalli lavorarono per questo ospedale). Grossi è autore delle *Moderne melodie* indirizzate al duca di Mantova Carlo II Gonzaga: venti mottetti per voce in chiave di soprano e tenore, 2 violini, 3 viole e basso continuo con la rispettiva destinazione liturgica, intensamente frammentati fra recitativi, arie, ariosi, ariette e ritornelli strumentali³². Composizioni che l'autore ritiene di particolare impegno per gli interpreti, specie per la concertazione, al punto da metterli in guardia dall'avventurarsi in un'esecuzione a prima vista con un breve *Avviso*:

³⁰ *Op. cit.*, «Lettore», p. 3.

³¹ NATALE MONFERRATO, *Antiphonae unica voce decantandae* [op. 17], Venezia, Giuseppe Sala, 1678.

³² CARLO GROSSI, *Moderne melodie a voce sola. Con due, tre, quattro, e cinque stromenti*, Bologna, Giacomo Monti, 1676, rist. Anrwerpen, Luca de Potter, 1680; cfr. LICIA SIRCH, *L'Anfione dell'Adria. Catalogo tematico di Carlo Grossi*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1999, pp. 183-208.

«La buona riuscita che deve esser scopo principale al Virtuoso, m'obliga d'avvertire chi vuol servirsi di queste Compositioni a non cimentarvisi senza trascorrerle con istromenti; mentre per alcuni di esse stimo necessarjissima una prova, ò per la diversità dello stile ò per qualche altro accidente. Siami concesso senza fasto il dire, che alcuna di queste non sono per tutti, perché contengono qualche Arte di ben Cantare. Il Critico, che sento attribuirmi a superbia quest'avvertimento, ne facci l'esperienza, e ne conoscerà gli effetti. Vivino felici»³³.

Dieci anni prima – proprio l'anno in cui venne assunto quale cantore in San Marco – per i tipi del Magni, erano state pubblicate le *Sacre ariose cantate* ³⁴, dedicate all'oblata benedettina Lucrezia Elena Piscopia Cornaro, figlia del procuratore di San Marco Giovanni Battista Cornaro. Ancora una volta una raccolta a voce sola offerta a una monaca che riconduce all'ambito monastico: dodici composizioni per voce e basso continuo corredate anche queste dalla destinazione liturgica³⁵. Nella dedica le allusioni al potente padre e al suo ruolo di procuratore marciano si sprecano; non manca neppure la richiesta di protezione. È difficile pensare che tale indirizzo di dedica fosse totalmente disinteressato e che in qualche modo non sussista alcuna relazione con la sua assunzione nel coro marciano.

Il panorama seicentesco si esaurisce con Giovanni Legrenzi che dal 1681 al 1685 fu vice maestro della cappella di San Marco, succedendo a Sartorio, e maestro di cappella dal 1685 alla sua morte (1690) successivamente a Monferrato. Ne consegue che la sua unica raccolta di mottetti solistici pubblicata durante la sua vita venne edita quando ancora si trovava a Milano, come lascia supporre la dedicatoria milanese ad Antonia Francesca Clerici, anche se la pagina viene datata presso la sede tipografica: Bologna. Si tratta delle *Acclamazioni divote* del 1670, la cui pagina dedicatoria accenna alle doti – probabilmente quelle canore – della Clerici: «Io accosto questi miei parti al Sole delle sue gratie, e da gl'influssi benignissimi delle di lei impareggiabili doti, spero restino animati, per conseguirne dall'audacia una pienissima lode»³⁶.

³³ GROSSI, *Moderne melodie* cit.: «Avviso a' Signori Virtuosi».

³⁴ CARLO GROSSI, *Sacre ariose cantate a voce sola* [...] *opera quarta*, Venezia, Francesco Magni, 1663.

³⁵ SIRCH, *L'Anfione dell'Adria* cit., pp. XII-XIII, pp. 176-182.

³⁶ LEGRENZI, *Acclamazioni divote a voce sola* cit. I 12 mottetti per voce e basso continuo considerano prevalentemente tessiture acute: S (6), A (2), T (2), Bar (1), B (1).

Il musicista invece non vedrà mai l'edizione a stampa dell'altra muta di proprie composizioni a voce sola: i *Motetti sacri a voce sola con tre strumenti* del 1692³⁷, anche in questo caso dodici mottetti prevalentemente per registro acuto. Si tratta di una pubblicazione postuma compilata dal nipote Giovanni Varischino e dedicata al procuratore marciano Alvise Pisani; forse proprio colui – il Varischino – che fornì il mottetto *Spirate aure serene* al Fagnani. Nella dedica Varischino cita la «così generosa protezione di V. E., e della sua eccellentissima Casa verso il signor D. Giovanni Legrenzi mio zio». In questa raccolta sono ospitati mottetti che presentano anche 6-8 partizioni, arie per voce e basso continuo e arie con violini concertanti alternate a recitativi e ariosi; perlopiù si tratta di arie strofiche, generalmente due. Il corpus mottettistico a voce sola di Legrenzi si completa con altri due titoli pervenutici in veste manoscritta. Il primo considera il salmo 115 *Credidi propter quod* musicato per contralto, due violini, due viole e basso continuo, mentre il secondo si riferisce al testo extra liturgico *Volo vivere arbitrio meo*, per contralto e basso continuo nella regolare struttura Aria, Recit., Aria, Recit., Aria.³⁸

In conclusione, si nota un'attenzione sempre minore nei confronti dei testi desunti dalla prassi liturgica (con particolare riguardo al corpus delle antifone) e una progressiva predilezione di testi estratti dalla produzione morale e spirituale extra liturgica oppure per parafrasi o farciture di testi liturgici. All'*Amen* e all'*Alleluia* vengono riservate le pagine più virtuosistiche, nelle quali i compositori si sentono liberi di valicare senza alcuno scrupolo il limite fra vocalità sacra e teatrale, cui si associa un progressivo ampliarsi delle figurazioni melismatiche specie nei vocaboli che più si prestano a figurazioni di natura descrittiva. Da una struttura compatta e omogenea che oscilla fra l'intonazione ieratica delle invocazioni ampi ariosi sino a strutture di arie ritornellate, si passa progressivamente a una fitta frammentazione in recitativi, arie, ariette, ritornelli, ariosi che a volte coincidono con lo scorrere dei versetti, sovente raggruppati in arie strofiche che non mancano di riecheggiare l'incedere di canzonette e arie d'opera coeve, nonostante l'evidente legame fra mottetto solistico, ambiente monastico e vocalità femminile, specie in ambito veneziano dove non mancavano conventi, monasteri e ospedali... e neppure teatri.

³⁷ LEGRENZI, *Motetti sacri a voce sola con tre strumenti* cit.; l'organico strumentale prevede due violini e un violoncello (oltre all'immane basso continuo) che vengono impiegati per sostenere la voce considerata nelle seguenti tessiture: S (6), A (4), B, (2). Va notato che la parte del violoncello è autonoma rispetto a quella dell'organo (basso continuo).

³⁸ In D-Bds.

STANISLAV TUKSAR

***Le cappelle musicali in Split (Spalato)
and Dubrovnik (Ragusa) in the
18th Century – Repertoires, Cultural
Missions, and Social Importance***

LE CAPPELLE MUSICALI IN SPLIT (SPALATO) AND
DUBROVNIK (RAGUSA) IN THE 18TH CENTURY –
REPERTOIRES, CULTURAL MISSIONS,
AND SOCIAL IMPORTANCE

Since the late 1960s Croatian musicologists have succeeded in finding, investigating and elaborating a set of documents and music, showing activities of music performing bodies of different types in several cities situated both in the Croatian hinterland and on the eastern shores of the Adriatic Sea. These performing bodies were directly identified, for example, for Zagreb, Split/Spalato and Dubrovnik/Ragusa, and indirectly for Šibenik/Sebenico, Hvar/Lesina, and Zadar/Zara¹.

The discovered documentation covers various periods of the earlier history of music, beginning with the Late Middle Ages. Thus organised music-making in choirs and various instrumental or vocal-instrumental ensembles has been noted since, at least, the 13th and the 14th centuries for the main cities of Zagreb, Dubrovnik and Zadar, and later, in the 16th and the 17th centuries, for smaller centers such as Split, Šibenik and Hvar. For the 18th century, the Late Baroque and the Classicist periods, it has been possible to identify a rather extensive documentation on the musical activities of the Split Cathedral *cappella* and the Duke's Band in Dubrovnik².

¹ Cf. ZORAN HUDOVSKY, *Razvoj muzičke kulture u Zagrebu od XI do konca XVII stoljeća*, in: *Rad JAZU*, book 351, Zagreb, 1969, pp. 7-9, 11-17, 31-37, 39-47; MIHO DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od početka XI. do polovine XVII. stoljeća*, Zagreb, JAZU, 1981, pp. 69-141; M. DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od polovine XVII. do prvog desetljeća XIX. stoljeća*, Zagreb, JAZU, 1989, pp. 52-65, 71-109; MARIJAN GRGIĆ, *Pregled glazbenog života u srednjovjekovnom Zadru*, in: *Muzičke večeri u Donatu*, Zagreb-Zadar, MIC, 1983, pp. 9-16; JOSIP ANDREIS, *Music in Croatia*, 2nd ed., Zagreb, Institute of Musicology, 1982, pp. 24-28, 80-81; MILJENKO GRGIĆ, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.*, Zagreb, HMD, 1997, pp. 9-14, 21-46; ENNIO STIPČEVIĆ, *Hrvatska glazba*, Zagreb, Školska knjiga, 1997, pp. 42-43, 72-75, 85-90, 125-127.

² For these data especially important are the above mentioned studies by Miljenko Grgić (1997) and Miho Demović (1981, 1989).

Now, before going more deeply into my topic today – the presentation of the 18th-century Split and Dubrovnik performing bodies – let me offer you a brief survey of the situation surrounding this set of data in time and space.

In today's capital of Croatia, **Zagreb**, the first permanent music performing body seems to have been the Cathedral *Schola cantorum*, established in connection with the foundation of the Bishopric in 1094, and after the 3rd Lateran Council in 1179³. A series of canons *choratores* since 1230 are known by name (Pugrinus, Pangracius, Petrus, Andreas, etc.), and the practice was that four of them were singing the mass according to the specific Zagreb Rite, used throughout from the early 14th century to the end of the 18th⁴. The city *joculatores*, coming mostly from the Germanic countries and from Hungary, permanently settled down and confirmed as tax payers, are mentioned by name (Jake, Mike, Ivan, etc.) since 1355.⁵ In later periods in Zagreb, the musical activities of the Jesuit and St. Clare orders during the 17th century are especially interesting. Between 1622 and 1631 the Jesuits brought to Zagreb a series of instrumentalists («tibicines», «symphoniacos», etc.) from the towns of Karlovac/Karlstadt (near Zagreb), Ptuj (Slovenia) and Klagenfurt (Austria)⁶, who stayed in town in residence, serving in *ad hoc* ensembles for private and public music festivities, as music teachers and so on⁷. Both orders seemed to cherish a kind of permanent small ensembles: the Jesuits for the ceremonial music in their church of St. Catherine (consecrated in 1631), and the St. Clare sisters within their girls' college music activities. Thus, for example, the St. Clare sisters' instrumental inventory between mid-17th century and 1780 encompassed violins (*fides minores*), gambas or cellos (*fides maiores*, *Basset*), *Trumpe marine*, and timpani⁸. During the 1720s and 1730s, the Jesuit repertoire consisted of printed and manuscript masses and other church music, symphonies, arias, etc.⁹.

³ Cf. Z. HUDOVSKY, *op. cit.*, p. 7.

⁴ Cf. *ibid.*, pp. 8-9.

⁵ Cf. *ibid.*, p. 15.

⁶ Cf. Z. HUDOVSKY, *Die Tätigkeit der Klagenfurter Musiker während des 17. Jahrhunderts in Zagreb, «Carinthia»* I (1964), Klagenfurt, pp. 309-311. It occurred just before fire and plague interrupted Jesuit musical activities in the Klagenfurt Jesuit Collegium from 1636 until 1640. Cf. HERBERT SEIFERT, *Die Entfaltung des Barocks*, in: *Musikgeschichte Österreichs*, Vienna-Cologne-Weimar, Böhlau Verlag, 1995², vol. I, p. 325.

⁷ Cf. *ibid.*, pp. 41-43.

⁸ Cf. ANTUN GOGLIA, *Komorna glazba u Zagrebu*, off-print from «Sv. Cecilija» (1930), Zagreb, pp. 5-6.

⁹ Cf. *ibid.*, p. 5.

The documents concerning the **Zadar** music activities have not been investigated as extensively as those for Zagreb and Dubrovnik, except for the Mediaeval period. Zadar, the ancient capital of Dalmatia, experienced some earlier periods of glorious artistic achievements. The first of them seems to have been the 10-12th century period, when several monasteries, churches and a scriptorium were established and built, today being the most precious monuments of Romanic art preserved in Croatia. The official documents of the Zadar Chapter witness of the usual church ensembles composed of canons-singers, who were among the first in Croatia to cherish – along with the standard Gregorian repertoire – the early types of primitive polyphony (e.g. a two-part *Sanctus* from 1170, preserved in the Benedictine nunnery), as well as later the *Ars antiqua* and *Ars nova* music (even three-part 14th-c. Provençal chansons). This musical tradition, including the famous Zadar *laudes*-tradition, can be also found later up to the mid-17th century¹⁰. Unfortunately, documentation on music activities in Zadar has been investigated only partially and superficially for the period of the Venetian administration (i.e. from 1409-1797), so that no systematic insight can be given for any aspect of the 16th-18th-century Zadar music culture.

The same can be stated to be true for the town of **Šibenik**. Although some of its Mediaeval musical monuments count among the most important in Croatia (for example, the 12th-century *Liber sequentiarum*, kept in the Franciscan library), not even a sketchy survey of Šibenik musical events, documentation and personalities has been conducted nor written up until now. However, the extraordinary compositional output of the local 16th-century composer Julije Skjavetić/Giulio Schiavetti, who stayed for a longer period between 1557 and 1573 in the service of the Šibenik Bishop Girolamo Savorgnano, points to the plausibility of the existence of a Cathedral *cappella* in Šibenik during the mid-16th century. The high quality of Skjavetić's *Moteti a 5 e 6 voci*, published in Venice in 1564, together with his excellent secular music from his collection *Madrigali a 5 e 6 voci* (G. Scotto, 1563), as well as other madrigals (Venice, 1562) and *grehescas* (A. Gardano, Venice 1564), all intended for performance in his home town, witness to the respectable performing culture of Renaissance Šibenik, appropriate to its greatest architectural achievement – the 15th-century Cathedral¹¹.

This short introduction has been intended to inform about the fact that the tradition of music-making in ensembles in various Croatian historical provinces and in some of their social and cultural centers goes back into the Late Middle Ages. Their profile and repertoires correspond to those of similar institutions in

¹⁰ Cf. M. GRGIĆ, *op. cit.*, pp. 10-14.

¹¹ Cf. J. ANDREIS, *op. cit.*, pp. 58-62.

the West, both in the Mediterranean (Italy) and the Central-European (Austria, Hungary, Germany) musico-cultural circles – from the Mediaeval *Kapelle* with clerics, members specialised in singing and organists, with *Scholae cantorum* at greater churches and monasteries, having for their model the Papal court *cappella*, or the combination of both, to the Late Renaissance choirs capable of performing both sacral and secular polyphony¹².

The Split and Dubrovnik *cappelle musicali*, which I am going to present now as the main topics of my paper, manifest rather different cases concerning their **organisation, repertoires, cultural missions, and social importance**.

By the 18th century, the **Split Cathedral *cappella*** was already a performing body with a distinguished history. The cathedral itself counts among the oldest Western churches in continuous function: it seems that already from the beginning of the 7th century (after 614, when the ancient capital of the Roman province of Dalmatia, Salona, was conquered and destroyed by the Slavs) it served as a cathedral for the Split Archbishops, when the original Mausoleum of the Roman Emperor Diocletian was turned into a Christian church. It is consecrated to St. Dujam (Domnius, one of the martyrs of Salona), the patron-saint of the town of Split. The cathedral and its clergy were to experience a stormy history during the times to come: they were deeply involved in the processes of Christianisation of the Croats and the forming of their Mediaeval state (8th-12th c.); they survived the power struggle with the neighbouring Nin Bishopric at the beginning of the 10th century (925 and 928 Split Councils), when Croatia transformed into a Kingdom; they suppressed successfully the Late Mediaeval heresies of the Bosnian Patarens and Wycliff's partisans, and overcame the well-known Protestant episode with the Archbishop Markantun de Dominis at the beginning of the 17th century; several bishops fought against the Turks (Bernardin Zane, 16th c.) and were politically active in uniting Dalmatia with Croatia (Lelije Cippico, late 18th and early 19th c.). The cathedral's treasury today keeps works of art of considerable value, dating from the 14th and 15th centuries; its wooden door-case by Andrija Buvina from 1214 counts among the most valuable of its kind; and its altars, sculptures, pictures and the pulpit are masterpieces, created between the 15th and 18th centuries¹³.

The first data concerning music-making in the Split cathedral go back to the end of the 11th century, when a Frankish musician, Adam quidam Parisiensis,

¹² Cf. MARTIN RUHNKE, «Kapelle», *MGG*, Kassel etc. – Stuttgart etc., Bärenreiter-Metzler, 1996, Vol. 4, cols. 1788-1797.

¹³ Cf. M. GRGIĆ, *op. cit.*, pp. 9-11.

established a new repertoire of hymns dedicated to the local saints¹⁴. In spite of the cathedral's outstanding position as a center of ecclesiastical and political power, data about its music activities are quite scarce throughout the whole period up to the mid-18th century. There have been preserved significant church books from the 12th century (*Evangelistary*, *Missale*)¹⁵. An important period was certainly the early 17th century, when Ivan Lukačić (1586-1648) from Šibenik and Tomaso Cecchini (1580/82-1644) from Verona were *maestri di cappella*. Lukačić's *Sacrae cantiones* (A. Gardano: Venice, 1620; now in Krakow, Poland) and Cecchini's op. 3, *Canti spirituali* (G. Vincenti: Venice, 1613; now in the Library of Congress, Washington), are the only preserved remnants of the cathedral *cappella*-performing capabilities and its repertoires of the first half of the 17th century¹⁶. No traces have been found of the repertoire performed during the second half of the Seicento¹⁷, and the first preserved compositions of the local *maestri di cappella* emerge after the beginning of the 1700s. Several *maestri di cappella* from the first half of Settecento have been identified¹⁸, among whom the most important seem to have been Carlo Antonio Nagli (?-1756) and Lorenzo Berti (?-?). One of

¹⁴ Cf. J. ANDREIS, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵ Cf. *ibid.*, p. 16.

¹⁶ There exists an abundant musicological literature on both Lukačić's and Cecchini's life and work. Both were introduced into modern musical scholarship and performing life during the 1930s by Dragan Plamenac. For older bibliography cf. J. ANDREIS, *op. cit.*, p. 81, footnote 15 (Lukačić) and pp. 87-89 (Cecchini). Newer bibliography encompasses both new editions of Lukačić's (E. Stipčević) and Cecchini's (B. Bujić) music and scholarly elaboration of some of the aspects of their compositional output (K. Kos, M. Di Pasquale, S. Tuksar). Cf. also the *Selected Bibliography* at the end of this paper.

¹⁷ The only feature we know about musicians employed in the *cappella* are the names of the organists: Gaspar Ferrero (1624), Antonio Donoso (1625), Marc'Antonio Romano (1609-1636), Andrija Andreis (1672), Giuseppe Bonpensiero (1673-1680), Krsto Skulanović (1682), Alessandro Basco (1697) from Venice, and Gaetano de Stephanis (1698-1700) from Venice. Among them, only Skulatović was Split-born. Cf. IVAN BOŠKOVIĆ, *Nepoznati splitski orguljaši XVII i XVIII stoljeća*, «Arti musices», VI (1975), pp. 85-90.

¹⁸ For example: Francesco Gasparini (1700-1702), Ante Karcatović (Antonio Carzatovich, 1702), Giuseppe Damiani (1729), Ambroz Vesanović (1729), Jerolim Bernardi (1729-1730, 1738-1739), Lorenzo Berti (1730-1737) from Mondovi, Bernardo Spinola (1738), Carlo Antonio Nagli (1739-1744), Jakov Dornik (Dornick, 1744), and Angelo Bigoni (1744). Among them, Karcatović, Vesanović, Bernardi, Dornik, and Bigoni were Split born. Cf. *ibid.*, pp. 90-97. The Split Municipal *Atti* were interrupted between 1744 and 1798, so that no further musicians' names could have been found for that period in these documents.

Berti's works has been preserved (*Ne reminiscari Domine*, for mixed choir), and two by Nagli (a *Responsorio*, and *Inno di S. Doimo*)¹⁹.

However, the situation concerning preserved documentation took a radical turn for the better around 1750. The series of *maestri di cappella* has been precisely established for the period until 1828 (when the Archbishopric of Split was degraded to a Bishopric, and the importance and quality of music in the cathedral decreased). It reads: Giuseppe Zangiacomi (1749-1751); Benedetto Pellizzari (1753-1789) from Vicenza; Giulio/Julije Bajamonti (1789-1800); and later, Antonio Alberti (1800-1804); Ivan Jeličić (Giovanni Gelicich, 1805-1811); Agostino Galasso (1811-1818); and, Marco and Giuseppe Lamperini (1818-1825) from Assisi²⁰. More than 400 compositions (431), attributed with certainty (and probably an additional 228), composed by these *maestri di cappella*²¹, have been preserved and are kept today in the Musical Archives of the Split Cathedral (GAK). Together with 94 additional compositions (by Alberti, Bajamonti, Jeličić, G. and M. Lamperini, Nagli, and Pellizzari), kept in the music collection of the City Museum of Split²², witness directly to the stylistic profile of the music produced for the *Cappella*, meeting the prevailing taste of the public and church authorities, and of the *Cappella's* setting and disposition. Naturally enough, about 90% of all this music is church music (masses, motets, responsories, elevations, etc.), but the remainder is secular music (choirs, symphonies, sonatas, single instrumental movements, etc.). Although only sporadic research has been done up to now concerning style, it can be generally stated that the church music belongs mostly to the tardy Baroque, using *basso continuo* up to the early 1800s, but instrumental and choir music (both mostly by Bajamonti) seem to introduce early Classicist features, slightly combined with a Dalmatian folk reminiscence of sorts. The vocal ensemble consisted mostly of a men's choir (two-, three- or four-part settings), and of a female or of a mixed choir. The *Cappella* instrumental setting and disposition of musicians changed during the period. It seems that it came into existence as a permanent ensemble at the beginning of the 18th century.

¹⁹ Cf. S. TUKSAR, *Glazbeni arhiv splitske stolne crkve sv. Dujma*, «Arti musices» VIII (1977), n. 2, pp. 174, 179, 183-184; S. TUKSAR, *Katalog muzikalija u Muzeju grada Splita / Catalogue of Music Manuscripts and Prints in the City Museum of Split*, Zagreb, JAZU, 1989, pp. 84-85.

²⁰ Cf. M. GRGIĆ, *op. cit.*, pp. 33-38, 58-66, 92-93.

²¹ They belong as following: to Pellizzari (278 compositions in all: 153, additional 125 probably; 189 fragments), Bajamonti (172, add. 84 probably), Alberti (34, add. 8 probably), Jeličić (60, add. 5 probably), Galasso (1), G. Lamperini (9, add. 6 probably). Cf. S. TUKSAR, *Glazbeni arhiv splitske stolne crkve sv. Dujma*, «Arti musices» VIII (1977), n. 2, pp. 182-184.

²² Cf. S. TUKSAR, *Katalog muzikalija u Muzeju grada Splita / Catalogue of Music Manuscripts and Prints in the City Museum of Split*, Zagreb, JAZU, 1989.

During the greater part of the Pellizzari times (1753-1789) it consisted mostly of strings without violas, only rarely including winds, except for the almost obligatory two horns²³. For the 1770-1820 period, the settings of average compositions preserved and performed reveal that: 1) the string group usually encompassed between 2 and 5 for first and second violins, a cello and/or violone, and rarely violas; 2) the winds usually consisted of up to two oboes and horns each, along with occasional flutes and a trumpet; 3) an organ part was frequently added, either fully or as an alternative accompaniment to the singers²⁴.

It seems that at least during the last decades of the 18th century the instrumental group of the *Cappella* also performed occasionally outside the church. Namely, part of the preserved material in the City Museum of Split music collection is made up of compositions for a small chamber ensemble and/or orchestra. One group consists of sonatas for cello and basso by Domenico Bettoni, Luigi Boccherini, Carlo Ferrari and Antonio Filtz, and concertos for basso by Giuseppe Antonio Capuzzi and for cello by Antonio Panelli, Vincenzo Priori and Baldassare Ungherini; another group consists of sonatas, trios and quartets by Agostino Zoppi, Wenzel Pichl, Felice Giardini, Valentino Castelli, Giovanni Giuseppe Cambini, and Cesare Bettelli, and, quite surprisingly, of symphonies by Johann Christian Bach²⁵. In this way it can be presumed that the *cappella* instrumentalists functioned, at least occasionally, as a musical medium of the general City needs for secular public or private music-making, thus fulfilling a precise cultural mission. Music found in the City Museum of Split, such as concertos by the Mannheim school composers (A. Filtz) or symphonies by J. C. Bach, gives clear social importance to its activities by introducing the most modern music of the epoch to the far South-East of Europe. On the other hand, the way in which the *Cappella* was financially supported reveals a delicate network and fragile balance of interests, and influences on personal and repertoire policies. It seems that an old formula was in operation for a very long period of time, particularly regarding the salary of the *maestri di cappella* and the organists: during the 17th and part of the 18th century it was divided into equal thirds, but later, up to the beginning of the 20th century, about 20% of expenses were paid by the Bishop, another 20% by the Split Chapter, and as much as 60% by the

²³ Cf. MILJENKO GRGIĆ, *op. cit.*, pp. 45-46.

²⁴ Cf. *ibid.*, pp. 120-121.

²⁵ Cf. S. TUKSAR, *Katalog muzikalija u Muzeju grada Splita / Catalogue of Music Manuscripts and Prints in the City Museum of Split*, JAZU, Zagreb 1989, pp. 12-13.

Split Municipality, thus stressing a growing broader social interests in its existence and activities²⁶.

The **Duke's Band in Dubrovnik** represents a completely different type of performing body, in some aspects being unique not only in the history of Croatian music, but probably also throughout the whole of the Slavic world. The first specific feature is the time span of its existence: first data go back as far as 1301, and the Band lived continuously for five full centuries until it was dissolved after the fall of the Dubrovnik Republic in 1809 when the French administration proclaimed the musicians «Pensionati dell'Antico Governo»²⁷. Its first members were called «zduri» (in Latin: «preco» and «riverius»); they were messengers and trumpeters, and also skilfull «cum aliis instrumentis»²⁸. A detailed account on their names, activities and biographical elements has been offered in Demović's first book on the history of music in Dubrovnik (published in 1981), where a full list is also given, encompassing 134 names of musicians from Dubrovnik itself, Croatian and other South Slavic lands (86), Albania (3), Belgium and France (5), Greece (6), Italian countries (23), Germanic countries (8), and Spain (3)²⁹. The most important from the whole period seem to have been the three members of the French musician family – Lambert Courtoys Sr., Henrik Courtoys, and Lambert Courtoys Jr. The three generations of the Courtoys family were active in Dubrovnik for 110 years, from 1554 till 1664, and they were the only composers of the ancient music preserved from the Dubrovnik before the great earthquake in 1667³⁰. The purpose of the existence of the pre- and early-Baroque Dubrovnik Duke's band was best formulated in a document issued by L. Courtoys Jr. in 1621: the «compagnia delli piffari» or the «societas tibicinum» was the «ornamento di questa illustrissima et eccellentissima republica»³¹. We can only presume that during the 1667-1677 period, i.e. during the first ten years after the catastrophic earthquake, the duties of the Duke's musicians were restricted to signal functions

²⁶ Cf. M. GRGIĆ, *op. cit.*, pp. 32-33, 87, 140.

²⁷ The first comprehensive account on its existence and activities was given in two books by Miho Demović, mentioned above in footnote No. 1. Cited in: M. DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od početka XI. do polovine XV/II. stoljeća*, Zagreb, JAZU, 1981, p. 69.

²⁸ Cf. *ibid.*, pp. 69, 71.

²⁹ Cf. *ibid.*, pp. 285-288. The list encompasses all Dubrovnik musicians, mentioned in the book (200), including music teachers, organists and singers.

³⁰ These are: the madrigal *Perche crudel amor* (1562) by L. Courtoys Sr., the collection *Madrigali a Cinque* (1580) by L. Courtoys Sr., including two madrigals by his son H. Courtoys. The only instrumental piece preserved from ancient Dubrovnik is an arrangement by L. Courtoys Sr., *Petit Jaquet* (1577). Cf. *ibid.*, pp. 115-130.

³¹ Cf. *ibid.*, p. 130.

and that no serious music-making could be imagined in circumstances in which about 5,000 people were killed (among them more than one half of the citizens of the City itself), and the devastating seven-day fire burned down almost the complete City. In fact, the new schooling for trained musicians started by the decision of the «Vijeće umoljenih» (Senior State Council), of January 23, 1676, to engage a teacher of music from Italy. The result was that already in the following year the Council was able to order music-making during the Carnival³².

The Council's idea of renewing the Duke's band was only gradually realized during the decades to come, owing to the costs of the full reconstruction of the City. Today's prevalently Baroque appearance of Dubrovnik was shaped mostly in the 1710s and 1720s, including three most monumental new buildings: the Cathedral (opened in 1713), the sv. Vlaho (St. Blasius) church (1715), and the Jesuit Collegium with its church (1725). The state-paid musicians started regularly to be divided, especially after 1713, into three ensembles: the «Banda di Principe» (The Duke's Band), the «Cappella di Duomo» (The Cathedral's Chappel), and the «Orchestra Rettoriale» (The Rector's Orchestra)³³. The Duke's Band conductor's title was «maestro di piffari» or «maestro di musica», while the title of the Rector's Orchestra conductor was «maestro della cappella» and «director orchestrae». Musicians were called «musicò della corte», or, more precisely, for example, «oboista alla corte»³⁴. Being paid by the same employer, the musicians often changed places within the three ensembles, but the firm core of the Rector's Orchestra, as the most important among all the ensembles, was made up of the professional musicians and teachers of music who cared for the musical off-spring³⁵.

As the list of the Dubrovnik musicians' names for the 18th century is as extensive as in previous periods, I will mention only a couple of the most prominent among the *maestri di cappella* and instrumentalists. Mato Mihov Pucić (Matheus Michaelis Pozza; 1699?-1783), a member of a famous Ragusan aristocratic family, was an outstanding ensemble leader for more than 50 years (from 1728 until 1781). «Magister capellae nostrae ecclesiae cathedralis» Giuseppe Valenti was, among his other duties, music teacher of the famous Sorkočević-Sorgo family,

³² Cf. M. DEMOVIĆ, *Glasba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od polovine XVII. do prvog desetljeća XIX. stoljeća*, Zagreb, JAZU, 1989, pp. 71-72.

³³ The *Banda di Principe* is named in documents also «Musica», «banda», «Publico concerto», and «Accompagnamento de Illustrissimo et Eccellentissimo Rettore». The *Orchestra Rettoriale* was also called «Orchestra della Cappella Rettoriale», «Publicha cappella», and «Orchestra». Cf. *ibid.*, pp. 71-73.

³⁴ Cf. *ibid.*, p. 73.

³⁵ Cf. *ibid.*

including Luka Sorkočević, composer of the well-known seven symphonies. He stayed in Dubrovnik from 1750 until 1761³⁶. Antonio Santoro (active in Dubrovnik from 1749 until his death in 1794), was a very successful musician who enjoyed a high reputation as the leading violinist and outstanding conductor of the Rector's Orchestra³⁷. His son, Marino Santoro (Dubrovnik, 1754-1823), a professional musician, was appointed in 1781 – after completing study of music in Naples – main leader of the choir and the orchestra in both the Cathedral and St. Blasius church³⁸. The most outstanding among the instrumentalists seems to have been the violinist Angelo Maria Frezza (Rome, 1759-Dubrovnik, 1835) and the viola player Tommaso Resti (?-Split, 1830).

The number of players in the Dubrovnik ensembles was always fixed for those who were engaged «cum salario». Thus, for example, in 1687 there were nine of them, but their number gradually increased during the 18th century up to more than twenty for all three performing bodies (seven for the Cathedral *cappella*, nine for the Duke's Band, and the rest for the Rector's Orchestra). It has been possible to reconstruct the number and names of the musicians of the whole of the state-paid *cappella* in about 1797: it included 10 violinists³⁹, 2 viola players⁴⁰, one cellist⁴¹, 2 double-bass players⁴², 4 oboe players⁴³, and one player for bassoon, hunting horn, trumpet and tympani⁴⁴. Occasionally, more amateur and student players participated «sine salario», especially at great festivities and in solemn performances⁴⁵.

The repertoire of the ensemble groups naturally differed according to the occasions at which they were performing. *Maestri di cappella* and instrumentalists were sometimes authors of the repertoire compositions. Thus, concerning church music, Resti's hymn to St. Blasius and four masses, and masses by M. Santoro

³⁶ Cf. *ibid.*, pp. 77-79.

³⁷ Cf. *ibid.*, pp. 80-82.

³⁸ Cf. *ibid.*, pp. 82-83. The physical vicinity of both churches, and the Duke's palace, all within a fifty-meters distance, makes the musical material complementary even in today's practice.

³⁹ Angelo Frezza, Gulielmo Zabolio, Francesco Boriani, Antonio Bertolini, Giovanni Martini, Paolo Novacci, Vincenzo Rocci, Niccoletto Zuetcovich, Colucci Violino, Francesco Barabich. Cf. *ibid.*, p. 103.

⁴⁰ Antonio Trentino, Tommaso Resti. Cf. *ibid.*

⁴¹ Ludovico Massaglia. Cf. *ibid.*

⁴² Vincenzo Cliscevich, Pizzi Contrabasso. Cf. *ibid.*

⁴³ Nicolò Radmili, Giuseppe Alimenti, Francesco Barabich, Domenico Benditto. Cf. *ibid.*

⁴⁴ Antonio Costa, Luigi Leggi, Luigi Malserviggi, Giuro Gogga, respectively. Cf. *ibid.*

⁴⁵ Cf. *ibid.*, pp. 102-103.

and Frezza were even purchased by the Dubrovnik Senate⁴⁶. Secular instrumental music – symphonies, overtures, chamber music forms, but also dances: minuets, contradances, then ballets, marches, etc. – was also partially composed by local Dubrovnik composers such as the members of the Sorkočević family, Antonio Bertolini, A.M. Frezza, T. Resti, Giuseppe Zabolio, Giorgio Kraglich, Domenico Antonietti, Agostino Belloli, Bernard Zamagna, and others⁴⁷. There exist about 200 compositions by the Dubrovnik composers, preserved today and kept in several local music collections: in Franciscan monastery⁴⁸; the Historical Archives⁴⁹; the Cathedral⁵⁰; the Bishop's Seminary⁵¹; the Jesuit Collegium⁵²; and probably some others (e.g. the Gozze family private music collection, not investigated as yet at all). However, the greatest part of the music performed was written by Western composers, mostly from Italian and Austro-German cultural circles⁵³. There is, of course, no time nor place here to enumerate several thousand compositions by almost 2,000 composers preserved in the above mentioned collections, of which an unidentified part formed the Duke's Band ensembles repertoire, mostly during the second half of the 18th

⁴⁶ Cf. *ibid.*, p. 103.

⁴⁷ Cf. *ibid.*, pp. 103-104.

⁴⁸ The greatest collection in Dubrovnik, with about 8,000 units (new arranging under way since 1999). A list of composers and their compositions was published by S. TUKSAR, *Glazbeni arhiv samostana Male braće u Dubrovniku. Opis fonda i rane tiskovine*, in: *Samostan Male braće u Dubrovniku*, Zagreb-Dubrovnik, KS-SMB, 1985, pp. 665-773, and VJERA KATALINIĆ, *Glazbeni arhiv samostana Male braće u Dubrovniku. Rani rukopisi od početka 18. stoljeća do oko 1820.*, in: *Samostan Male braće u Dubrovniku*, cit., pp. 623-664.

⁴⁹ A collection consisting of 193 units, arranged in 1980 by S. Tuksar, with a published catalogue: ZDRAVKO BLAŽEKVIĆ, *Katalogi muzikalija u Historijskom arhivu i Muzeju grada Dubrovnika / Catalogues of Music Manuscripts and Prints in the Historical Archives and the Museum of the City of Dubrovnik*, Zagreb, JAZU, 1988.

⁵⁰ Arranged by S. Tuksar and the group of students of musicology at the Department of Musicology, Music Academy, University of Zagreb, from 1996 until 1998 (no catalogue, only ancient inventory book available).

⁵¹ Unarranged until now.

⁵² Arranged into a musical archives with 398 units in 1989 and 1990 by S. Tuksar and William A. Everett. A printed catalogue in preparation.

⁵³ Cf. S. TUKSAR, *Music by Eighteenth-Century German and Austrian Composers Preserved in Venetian Dalmatia and Dubrovnik. Differences and Similarities*, in: *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca*, Atti del VI Convegno internazionale, ed. by A. Colzani, N. Dubowy, A. Luppi, M. Padoan, Como, A.M.I.S., 1997, pp. 449-461; ID., *Late 18th and Early 19th Century Diffusion of the First Viennese School Music in Croatian Lands: Factography and Some Socio-Cultural Aspects*, in: *Glazba, riječ i slike / Music, Words, and Images, Essays in Honour of Koraljka Kos*, ed. by V. Katalinić and Z. Blažeković, Zagreb, HMD, 1999, pp. 195-209.

century. Among them, one finds music by both top European composers and «Kleinmeister», as well as numerous anonymi; church and secular music; *a cappella*, vocal-instrumental, and purely instrumental music from solos to chamber and symphonic music, from solo songs to operas. Several hundred early prints contain more than 100 copies unique in world terms, and a series of other rarities, printed in 81 publishing houses from eight European countries⁵⁴. Fortunately, most of this music is now known, catalogued and kept in appropriate sites, surviving the latest earthquake in 1979 and the latest war in 1991-1992. It is a challenging task for future generations to elaborate musicologically this material and to present it to the national and international public, including exact and detailed insights into the topics I have only touched upon today as a virgin area of utmost delicacy.

General conclusions

1) The performing practice has been registered and investigated – although at different levels of insight – in several cities in inner and coastal Croatia continuously from the Late Middle Ages on; in this, the situation in Split and Dubrovnik, especially during the 18th century, seems to be most interesting.

2) The identified performing bodies in the two coastal cities – the Cathedral *Cappella* in Split and the Duke's Band in Dubrovnik – manifested during the 18th century quite different profiles, repertoires, and functions.

3) The preserved Split repertoires consist prevalently of compositions written by local composers, and mostly of church music; to the contrary, in the Dubrovnik repertoires secular music prevails, mostly composed by foreign composers (the majority coming from Italian and Central-European musical circles).

4) The cultural missions of these two performing entities were different: the Split Cathedral *Cappella* primarily fulfilled Church needs, and only secondarily met the City's music demands; the Dubrovnik Duke's Band gradually split into three performing bodies, but with interchanging musicians and divided tasks, which primarily served for the representation of the State, then for the entertainment for aristocracy and rich citizens, and finally for the needs of the Church.

5) The today's social significance of both music-making contexts can be identified as more similar than its repertoires and cultural missions: both met the cities' needs for cultivated art music with recent stylistic trends and representative quality of performances; in this, the independent Dubrovnik seems to have been much more open to foreign influences and complex in demands, while Split

⁵⁴ Cf. articles by S. Tuksar and V. Katalinić, cited in footnote No. 48.

remained in general a rather sleepy provincial town at the edge of the collapsing Venetian civilisation; however, musical materials preserved in both Split and Dubrovnik witness to the astonishing penetration of Late Baroque, Pre-Classical, Classical and Early Romantic styles down to the furthest south-east points of Christian Europe, literally on the threshold of the Ottoman Empire.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

- ANDREIS Josip: *Music in Croatia*, Institute of Musicology, 2nd ed., Zagreb 1982.
- BLAŽEKOVIĆ, Zdravko: *Izvjestaj o sređivanju glazbenog arhiva katedrale sv. Stošije u Zadru* [Report on Arranging Music Archives of St. Anastasia's Cathedral in Zadar], «Arti musices» XV (1984), n. 2, pp. 171-188.
- BLAŽEKOVIĆ Zdravko: *Katalogi muzikalija u Historijskom arhivu i Muzeju grada Dubrovnika / Catalogues of Music Manuscripts and Prints in the Historical Archives and the Museum of the City of Dubrovnik*, JAZU, Zagreb 1988.
- BOŠKOVIĆ Ivan: *Nepoznati splitski orguljaši XVII i XVIII stoljeća* [Unknown Organists in Split in the Seventeenth and Eighteenth Centuries], «Arti musices» VI (1975), pp. 85-98.
- DEMOVIĆ Miho: *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od početka XI. do polovine XVII. stoljeća* [Music and Musicians in the Republic of Dubrovnik from the Beginning of the 11th Until the Mid-17th Century], Zagreb, JAZU, 1981.
- DEMOVIĆ Miho: *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od polovine XVII. do prvog desetljeća XIX. stoljeća* [Music and Musicians in the Republic of Dubrovnik from the Mid-17th to the First Decade of the 19th Century], Zagreb, JAZU, 1989.
- DI PASQUALE Marco: *Tommaso Cecchini's 'Sonate per gl'istrumenti, bassi, & soprani' from His Opus 23 (1628)*, in: *Zagreb and Music 1094-1994*, ed. by S. Tuksar, Zagreb, HMD, 1998, pp. 105-125.
- GOGLIA Antun: *Komorna glazba u Zagrebu* [Chamber Music in Zagreb], off-print from «Sv. Cecilija», Zagreb 1930, pp. 3-64.
- GRGIĆ Marijan: *Pregled glazbenog života u srednjovjekovnom Zadru* [A Survey of Musical Life in Mediaeval Zadar], in: *Muzičke večeri u Donatu*, Zagreb-Zadar, MIC, 1983, pp. 9-16.
- GRGIĆ Miljenko: *Glazbena kultura u splitskoj katedrali 1750.-1940.* [Musical Culture in the Split Cathedral From 1750 Until 1940], Zagreb, HMD, 1997.
- HUDOVSKY Zoran: *Razvoj muzičke kulture u Zagrebu od XI do konca XVII stoljeća* [The Development of Musical Culture in Zagreb from the 11th to the End of the 17th Century], in: *Rad JAZU*, book 351, Zagreb, 1969, pp. 5-61.
- KATALINIĆ Vjera: *Glazbeni arhiv samostana Male braće u Dubrovniku. Rani rukopisi od početka 18. stoljeća do oko 1820.* [Music Archives of the Franciscan Monastery in Dubrovnik: Early Manuscripts From the Beginning of the 18th Century to c. 1820], in: *Samostan Male braće u Dubrovniku*, Zagreb-Dubrovnik, KS-SMB, 1985, pp. 623-664.
- KATALINIĆ Vjera & TUKSAR Stanislav: *Musical Collections and Archives in Dubrovnik. General Review, Manuscripts and Prints from 1600 to 1900*, in: *Fonti musicali in Italia*, IV (1990), pp. 7-30.
- KOS, Koraljka: *Luka Sorkočević and His Place in Croatian and European Music of the 18th Century*, in: *Luka & Antun Sorkočević. Hrvatski skladatelji*, ed. by S. Tuksar, Zagreb-Osor, MIC-OGV, 1983, pp. 135-148.

- KOS Koraljka: *Vertonungen lateinischer Texte von Schütz und Lukačić. Vergleichende Analyse*, in: *The Musical Baroque, Western Slavs, and the Spirit of the European Cultural Communion*, ed. by S. Tuksar, Zagreb, HMD-HAZU, 1993, pp. 45-61.
- STIPČEVIĆ Ennio: *Hrvatska glazba* [Croatian Music], Zagreb, Školska knjiga, 1997.
- TUKSAR Stanislav: *Glazbeni arhiv splitske stolne crkve sv. Dujma* [A Report on the Classification and Cataloguing of the Musical Archives of Split Cathedral], «Arti musices» VIII (1977), n. 2, pp. 171-190.
- TUKSAR Stanislav: *Glazbeni arhiv samostana Male braće u Dubrovniku. Opis fonda i rane tiskovine* [Music Archives of the Franciscan Monastery in Dubrovnik: A General Survey and the List of Early Prints], in: *Samostan Male braće u Dubrovniku*, Zagreb-Dubrovnik, KS-SMB, 1985, pp. 665-773.
- TUKSAR, Stanislav: *New Musical Sources in Croatia (Yugoslavia)*, «Acta Musicologica» LVII (1985), n. 1, pp. 121-138.
- TUKSAR Stanislav: *Katalog muzikalija u Muzeju grada Splita / Catalogue of Music Manuscripts and Prints in the City Museum of Split*, Zagreb, JAZU, 1989.
- TUKSAR Stanislav: *Music Research Libraries, Archives and Collections in Croatia*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music» XXIII (1992), n. 2, pp. 119-140.
- TUKSAR Stanislav: *Prema identifikaciji četiriju dosad nepoznatih kasnijih opusa Tomasa Cecchinija iz 1623, 1627, 1630. i 1634. godine* [Towards the Identification of the Four Hitherto Unknown Later Opera by Tommaso Cecchini from 1623, 1627, 1630 and 1634], «Arti musices» XXIV (1993), n. 1, pp. 91-97.
- TUKSAR Stanislav: *Music by Eighteenth-Century German and Austrian Composers Preserved in Venetian Dalmatia and Dubrovnik. Differences and Similarities*, in: *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca*, Atti del VI Convegno internazionale, ed. by A. Colzani, N. Dubowy, A. Luppi, M. Padoan, Como, A.M.I.S., 1997, pp. 449-461.
- TUKSAR Stanislav: *Late 18th and Early 19th Century Diffusion of the First Viennese School Music in Croatian Lands: Factography and Some Socio-Cultural Aspects*, in: *Glazba, riječi i slike / Music, Words, and Images. Essays in Honour of Koraljka Kos*, ed. by V. Katalinić and Z. Blažeković, Zagreb, HMD, 1999, pp. 195-209.

BEATRICE BARAZZONI

***Un esempio di cappella di corte:
la cappella musicale dei duchi Farnese
a Parma e l'opera dimenticata
di Giuseppe Corsi***

UN ESEMPIO DI CAPPELLA DI CORTE:
LA CAPPELLA MUSICALE DEI DUCHI FARNESE A PARMA
E L'OPERA DIMENTICATA
DI GIUSEPPE CORSI

Il presente studio vuole, almeno in parte, illuminare le vicende della Cappella Ducale operante alla corte di Parma, relativamente al periodo compreso fra il regno di Ranuccio I Farnese (1592-1622) e quello di Antonio, ultimo duca del casato (1727-31), per poi concentrarsi sulla produzione di uno dei suoi più interessanti maestri di cappella, Giuseppe Corsi, assunto a corte nel 1681-88: in particolare, sul suo *corpus*, sinora ignorato, di cantate da camera.

Nel periodo in questione la dinastia farnesiana entra nell'età dell'assolutismo e si apre a una serie di nuovi orientamenti e criteri organizzativi nell'ambito di una politica culturale promossa *ad instrumentum regni*; nell'alveo di questa politica si inscrivono la realizzazione del palazzo della Pillotta (ove fu realizzato un teatrino di corte, adibito a spettacoli operistici), la costruzione del teatro Farnese, nonché la confisca della splendida villa di Colorno (nel cui teatro e giardino pure si svolgevano rappresentazioni musicali).

È nel Seicento che si sviluppa il mecenatismo musicale dei Farnese, che ha carattere «istituzionale»¹, ossia è fondato sulla visione arcaica della musica come simbolo d'un gruppo umano e dei suoi *leaders*. La cappella di corte è una delle tipiche manifestazioni di tale mecenatismo; formata da musicisti che operano come veri e propri dipendenti al servizio stabile del principe, essa coinvolge un *côté* antropologico dalle profonde implicazioni economiche e sociali². Come avviene per le altre corti dell'epoca, anche i componenti della cappella Farnese divengono dei fornitori di servizi tecnicamente qualificati, che si concretizzano

¹ «Mecenatismo istituzionale» è termine coniato dall'Annibaldi: cfr. l'*Introduzione* a *La musica e il mondo. Mecenatismo e Committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 9-45:12.

² Molti studi recenti s'appuntano partitamente sulle implicazioni economiche e sociali del rapporto mecenatesco: si veda per es. LORENZO BIANCONI, *Condizione sociale ed intellettuale del musicista di teatro al tempo di Vivaldi*, in *A. Vivaldi. Teatro musicale, Cultura e Società*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 10-12 settembre 1981), Firenze, Olschki, 1982, pp. 371-88.

principalmente nel momento performativo: sono cioè principalmente gli eventi musicali rappresentati a corte e nei teatri, insieme alle cerimonie sacre con musica (di cui parleremo più oltre), a rivelare il rango di colui che affida all'arte dei suoni il compito di ostentare al mondo la propria posizione sociale.

I musicisti della cappella erano arruolati in massima parte come strumentisti o maestri di cappella (dunque responsabili d'un gruppo di esecutori), mentre la figura del compositore era assai poco considerata: il foglio notato godeva all'epoca di una vita tanto effimera quanto inconsistente e anche quelle partiture di opere che pure erano rappresentate a corte con sommo sfarzo (come *Dionisio Siracusano*, messo in scena nel 1689 al teatro di corte, o *Teodolinda*, nel 1690 al teatro di S. Caterina) tacevano il nome del compositore, o avevano scarsa circolazione (perdute sono per esempio le tre opere di Marco Uccellini: *Li Eventi di Filandro et Edessa*, 1675, *Le Navi d'Enea*, 1673, *Giove d'Elide fulminato*, 1677).

Nel periodo 1547-1693 ci sono documentati ben 37 lavori dedicati ai Farnese: l'istituto della dedica costituiva per giunta all'epoca una forma indiretta di richiesta di sovvenzione per il compositore³.

Pur di avere i migliori artisti a corte, i Farnese non badavano a spese e li ricercavano nei centri artisticamente più evoluti d'Italia: Venezia, Firenze, Roma. Segno dell'altissima reputazione raggiunta dai duchi di Parma nel primo Seicento quali mecenati della musica, è la nomina nel 1645 a maestro di cappella di Francesco Mannelli⁴, compositore già affermatissimo a Venezia e disposto a lasciare la scena dei suoi primi trionfi per passare gli ultimi ventidue anni della sua vita a Parma.

³ Molte anche le dediche ai Farnese di compositori assai celebri ma non operanti a Parma, che attestano il mecenatismo dei governanti, nonchè lo splendore riflesso dalla musica presso la corte: si va dalle opere teatrali (D. Mazzocchi con *La Catena d'Adone*, 1626 e Marco da Gagliano con *La Flora*, rappresentata al Teatro Ducale nel 1628 in occasione delle nozze di Odoardo Farnese e Margherita de' Medici), alle opere da camera (i *Madrigali* di P. Quagliati, 1608, le *Musiche* di F. Vitali, 1618, gli *Scherzi* di A. Cifra, 1615), alle opere sacre (le *Sacrae Cantiones* di T. Cima, 1621, per citarne solo alcune).

⁴ ALAN YORKE-LONG, *The Duchy of Parma*, in *Music at court*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1954, pp. 3-40, data la nomina di F. Mannelli a maestro di cappella appunto all'anno 1645, ma la notizia è ridimensionata da PIERLUIGI PETROBELLI, *F. Mannelli: documenti e osservazioni*, «Chigiana» XXIV (1967), p. 43, il quale afferma essere il Mannelli un semplice musico di corte in questi anni.

1. Struttura ed evoluzione della cappella

La letteratura storiografica sulla cappella ducale di Parma si basa essenzialmente sugli studi del Pelicelli, fondati su ricerche d'archivio degli anni Trenta⁵: essi tuttavia risentono di un'impostazione metodologica di matrice romantica (cosa non rara per studi di questo tipo condotti in Italia nel primo Novecento), poichè si limitano ad una serie di profili biografici relativi alle figure emergenti dei maestri di cappella e dei musicisti alle dipendenze della corte. Il nostro studio tratterà invece – in modo necessariamente sommario, dato l'ampio arco temporale considerato – del profilo istituzionale della cappella: la sua struttura, l'evoluzione numerica, i compiti dei musicisti, le consuetudini esecutive, il repertorio musicale e i suoi luoghi di fruizione.

La cappella Farnese era un complesso di cantanti e strumentisti professionisti che, sotto la guida di un maestro, operava al servizio stabile del principe, da cui riceveva regolare stipendio. Come avveniva per le altre cappelle dell'epoca al servizio di principi e sovrani, la compagine vocale era priva del coro di voci bianche (*i pueri cantores*), presenti invece nelle cappelle annesse alle chiese; al suo posto, le parti acute della tessitura erano svolte da evirati (sopranisti e contraltisti), da falsettisti e da donne. La consistenza di tale compagine vocal-strumentale variò notevolmente nel corso del Sei-Settecento in relazione sia alle inclinazioni del principe, sia alla situazione politica e finanziaria del ducato.

I lacunosi documenti in nostro possesso ci mostrano una cappella già operante dall'anno dell'insediamento della dinastia Farnese a Parma, il 1545: Pier Luigi (1545-47) ed Ottavio Farnese (1547-86) radunarono una compagine strumentale notevole⁶, fra cui si distingueva la «compagnia dei Pifferi». Il complesso venne in parte sciolto sotto il loro successore, il duca Alessandro (1586-92), che aveva in Bruxelles la sua personale cappella musicale, per poi ricomporsi stabilmente sotto Ranuccio I (1592-1622) e divenire nel Seicento il più attivo dei complessi parmensi (esistevano anche la cappella della Cattedrale e quella della Steccata). Dal primo Seicento in poi la cappella ducale conobbe effettivamente un'evoluzione numerica crescente, svolgendo il ruolo di centro di attrazione di celebri musicisti, nell'ambito di un mecenatismo che gareggiava in magnificenza e profusione finanziaria con quello dei Gonzaga, dei Savoia, degli Estensi e dei Medici.

⁵ Cfr. NESTORE PELICELLI, *Musicisti in Parma nel sec. XVII*, «Note d'Archivio per la Storia musicale» X (1933), n. 2, pp. 116-126; n. 3, pp. 233-248; n. 4, pp. 314-325 e *Musicisti in Parma nel sec. XVIII*, *ibid.*, XI (1934), nn. 3-4, pp. 248-281.

⁶ Formata da «Trombette, 6 Pifferi, 6 Cornetti, 6 Cornemuse, 6 Flauti, 6 Pifferi all'alemana, 6 Viole da braccio»: cfr. NESTORE PELICELLI, *Musicisti in Parma nei sec. XV-XVI*, «Note d'Archivio per la Storia musicale», IX (1932), n.1, pp. 41-52.

Durante il ducato di Ranuccio I il complesso consisteva principalmente in una «compagnia dei violini», composta di 5 strumentisti, dei quali uno fungeva da maestro. Essa fu «provvigionata» a partire dal 1603, con stipendio mensile e indennità per l'alloggio; vi facevano parte i violinisti Camillo e Ottavio Dosio, G.B. Morlacchino, G.F. Arola e G. Morandino⁷. Incrementata di numero sotto il duca Odoardo (1622-46), la cappella raggiunse le sue maggiori proporzioni sotto il regno di Ranuccio II (1646-94), il quale tenne al proprio servizio, dall'86 al '94, una formazione fissa dedita soprattutto alle esecuzioni operistiche e tale da improntare gli spettacoli di corte ad uno splendore e ad una magnificenza capaci di competere coi maggiori centri operistici italiani. Vi facevano parte il maestro di cappella B. Sabadini, i librettisti L. Lotti e A. Aureli, gli scenografi Ferdinando e Francesco Galli Bibiena, il coreografo F. Crivelli e il costumista G. Torelli.

Col secolo XVIII il quadro dell'attività musicale si allargò ancora, proiettandosi sul triplice schermo della chiesa, della corte e del teatro, mantenendosi serrato e ricco di fervore: sotto il duca Francesco Maria (1694-1727) venne costituita nel 1702 una «compagnia militare irlandese», singolare complesso a fiati sciolto poi nel 1731 con la morte di Antonio, ultimo duca Farnese (1727-31): essa era composta di oboi, fagotti, cornamuse ed aveva un suo specifico repertorio. Ne faceva parte C. Besozzi (nominato primo oboe nel 1711 e anche fagottista) e gli altri componenti di quella che fu una preclara famiglia di musicisti del Settecento: gli oboisti Alessandro Besozzi (anche compositore), Antonio Besozzi (anche compositore), Girolamo Besozzi (anche fagottista) e Giuseppe Besozzi. Alla compagnia militare irlandese s'affiancò, qualche anno più tardi (nel 1728), quella dei «virtuosi d'oboe di S.A.S.», voluta dal duca Antonio e formata da alcuni dei membri della guardia irlandese.

La cappella ducale non operava sempre isolatamente rispetto a quella della Cattedrale e della Steccata; le tre cappelle agivano anzi di concerto. Quando era un melodramma ad esser eseguito nei teatri farnesiani, al complesso ducale s'aggiungevano molto spesso cantori e strumentisti delle altre due cappelle. Inoltre gli stessi membri della corte Farnese partecipavano alle feste solenni della Steccata e della Cattedrale, portando il loro contributo alle esecuzioni di musiche sacre. In particolari circostanze, poteva poi avvenire che alcuni musicisti attivi presso le corti di Firenze, Mantova e Roma si trasferissero a Parma per brevi periodi, anche per ragioni di parentela con la casa regnante.

⁷ Le notizie sono attinte ai coevi «ruoli» farnesiani, nell'Archivio di Stato di Parma (*I-P.Aas*).

2. Compiti dei musicisti della cappella e loro remunerazioni

Quali erano le principali figure di musicisti attivi a corte e quali i loro obblighi all'interno della cappella, nell'ambito di questo preciso sistema di committenza e patrocinio della produzione artistica?

Tra le figure di maggior spicco ed importanza figurava il «maestro di cappella», che era cembalista e compositore (per tutte le esigenze musicali, sacre e profane, della corte), il «maestro dei violini» (il cui compito spaziava spesso a quello di direttore degli spettacoli musicali farnesiani, come fu Giuseppe Venturini per alterni periodi negli anni 1686-1719), il «maestro di ballo» (che aveva alle sue dipendenze anche un gruppo di violinisti)⁸. Figura esterna alla corte, ma sua diretta emanazione, era invece quella del «prefetto della musica», incaricato dell'insegnamento della medesima presso il collegio di S. Caterina, ricetto e scuola della parte più eletta della nobiltà europea, sorto a Parma nel 1601 per volere di Ranuccio I⁹.

L'insegnamento della musica era però praticato soprattutto all'interno della corte, anche se qui era assente la *schola cantorum* riservata ai fanciulli, tipica delle cappelle annesse alle chiese. L'attività didattica era inerente la pratica dello strumento e rivolta ai «paggi», istruiti nell'arte del violino e del liuto¹⁰: costoro erano fanciulli di estrazione nobiliare, al servizio della corte, che ricevevano una rigida educazione cavalleresca comprendente appunto anche lo studio della musica e della danza¹¹.

Alcuni musicisti ricoprivano poi speciali ruoli di servizio presso le «camere» private di alcuni membri della famiglia reale, come nel caso del liutista Andrea Falconieri, che aveva l'incarico

«di andare alla camera di S.A. mattina e sera quando mangiano con il leuto a sonare, con provvigioni di scudi sei di m.ta al mese»¹².

⁸ Il violinista G. Rumi fu per es. alle dipendenze del maestro di ballo Francesco Pagnini nel 1730-31.

⁹ Celebre prefetto (e compositore) fu F. Pio, insegnante dal 1621 al 1655.

¹⁰ Insegnanti di cui si ha notizia nel Sei-Settecento furono A. Cuzzoni (che fu al servizio della corte nel 1696-1718) e F. Cassani (1718-31); tale attività didattica rivolta ai paggi è documentata tuttavia sin dal XVI secolo, sotto il regno di Ottavio Farnese.

¹¹ Particolarmente versati nell'arte drammatica, li troviamo ancora nel 1720 ad allestire, nel giardino della reggia di Colorno, una «bellissima operetta», alla quale assiste anche il cardinale U. G. Gozzadini: cfr. GIUSTINIANO BORRA, *Diario di Parma*, IV, 11 ottobre 1720, *I-PAs*, ms. 37.

¹² Ruolo farnesiano 1610-19 (*PAs*).

In questa rigida gerarchia di compiti (cui certamente altri se ne aggiungevano) il ruolo del principe si spingeva fino all'ingerenza in fatti di natura squisitamente musicale: come quando il duca Ranuccio II conobbe a Parma l'arpista G. Pagnani e ne rimase così colpito da richiedere al maestro Sabadini di aggiungere una scena con un'aria accompagnata dall'arpa, nella sua opera *Il Favore degli Dei* (la scena aggiunta era quella dopo la 19^a del II atto).

Per quanto riguarda il trattamento economico dei musicisti della cappella, i salari in denaro erano associati quasi sempre a somme per l'affitto e per il vitto a corte (le cosiddette «provvigioni»: «tre pagnotte al giorno, quattro boccali di vino e la tangente porzione di legna» è per esempio l'entità delle provvigioni riservate ai «virtuosi d'oboe» del duca).

Il salario mensile variò comunque notevolmente in entità durante l'ampio arco cronologico preso in esame: per gli strumentisti si andava da 6 scudi più 12 per l'affitto, concessi nel 1629 ad Andrea Falconieri in qualità di suonatore di chitarrone, alle 100 lire parmigiane mensili dei «virtuosi d'oboe» negli anni Venti del Settecento, per quella che evidentemente era una carica di alto prestigio.

Soprattutto i cantanti ricevettero certamente alti stipendi, adeguati alla loro fama: lo si può arguire dalle poche ma significative notizie riguardanti il patrimonio e lo *status* sociale di alcuni di loro: il castrato F. Pistocchi, ad esempio, poté acquistare un magnifico «casino con orto», signorilmente arredato, proprio coi proventi degli anni in cui fu a servizio della corte Farnese (1686-95)¹³.

3. Repertorio musicale e suoi luoghi di fruizione

Il complesso farnesiano accudiva alle esigenze musicali della corte, sia profane, sia sacre: ne è testimone innanzitutto la copiosa produzione di musica polifonica vocale di soggetto sacro di molti maestri di cappella: Marco Uccellini (1667-78)¹⁴, Pietro S. Agostini (1679-80), Giuseppe Corsi (1681-88), Geminiano Giacomelli (1719-27, il quale fu anche maestro della cappella privata della duchessa Dorotea Sofia di Neuburg), Francesco Corselli (1727-33) composero antifone (*Salve regina*), *improperia*, inni (*Te Deum*), litanie, mottetti, messe, parti di messa, salmi (*Miserere*, *De profundis*), sequenze (*Victimae paschali laudes*).

I luoghi in cui sono testimoniate esecuzioni di musiche sacre sono generalmente esterni alla corte. Può darsi tuttavia che esse venissero in parte eseguite

¹³ NESTORE PELICELLI, *op. cit.*, «Note d'Archivio per la storia musicale» X (1933), n. 3, p. 246.

¹⁴ Le date fra parentesi si riferiscono solamente agli anni di permanenza dei musicisti alla corte Farnese.

anche all'interno dei palazzi, oltre che nella Cattedrale e nella chiesa della Madonna della Steccata; qui abbiamo già rilevato la presenza di gruppi misti di musicisti della corte e delle altre cappelle parmensi per le esecuzioni di messe e mottetti. Sono documentate altresì esecuzioni di musiche sacre nella Parrocchiale di S. Margherita a Colorno, per solennizzare certi riti come la festa di S. Ignazio di Lojola, il 31 luglio: qui i musicisti cantavano

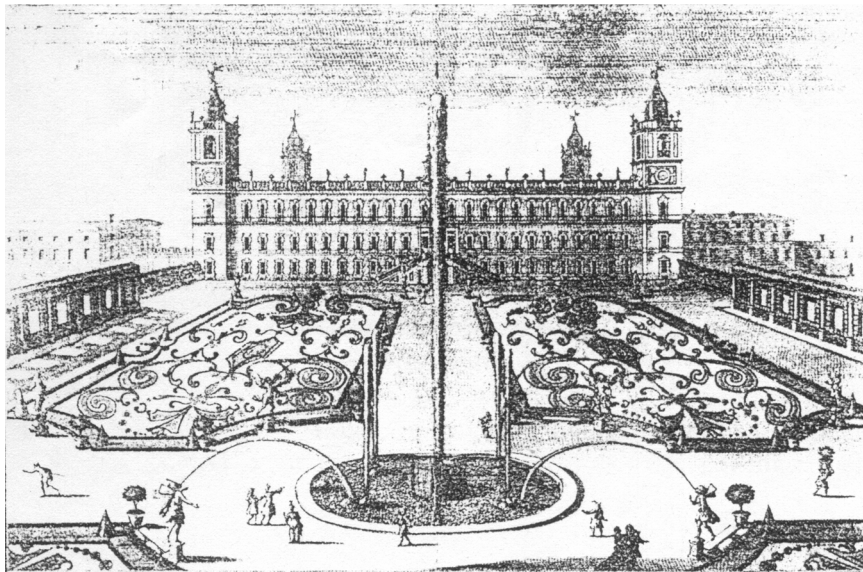
«nel mentre li Ser.mi Principi sono a sentire la Santa Messa; e per la funzione del Vespro nel giorno di festa»¹⁵.

Per quanto riguarda il repertorio profano da camera, la produzione dei compositori farnesiani annovera un nutrito numero di arie, canzonette, serenate, cantate e duetti, che venivano certamente eseguiti a corte in occasione delle varie occasioni festive; oltre ai maestri Alessandro Chivizzani (1622-24ca.)¹⁶, P. S. Agostini, G. Corsi, Bernardo Sabadini (1689-1718), G. Giacomelli, F. Corselli, ne produssero in gran copia anche i cantanti-compositori Rinaldo Gherardini (1688-1707) e Francesco Pistocchi (1686-95), oltre allo strumentista-compositore Alessandro Besozzi (1714-31).

Le esecuzioni di musiche da camera da noi rinvenute risalgono agli anni attorno al 1700, quando fu edificato il teatro (oggi purtroppo distrutto) all'interno del restaurato palazzo di Colorno, ad opera del Bibbiena.

¹⁵ *I-PAs*, Feudi e Comunità, b. 29

¹⁶ Vedi nota 14.



Veduta di una parte del Giardino Ducale.

BPP, *Delizie farnesiane in Colorno, raccolta di incisioni*, c. 1726

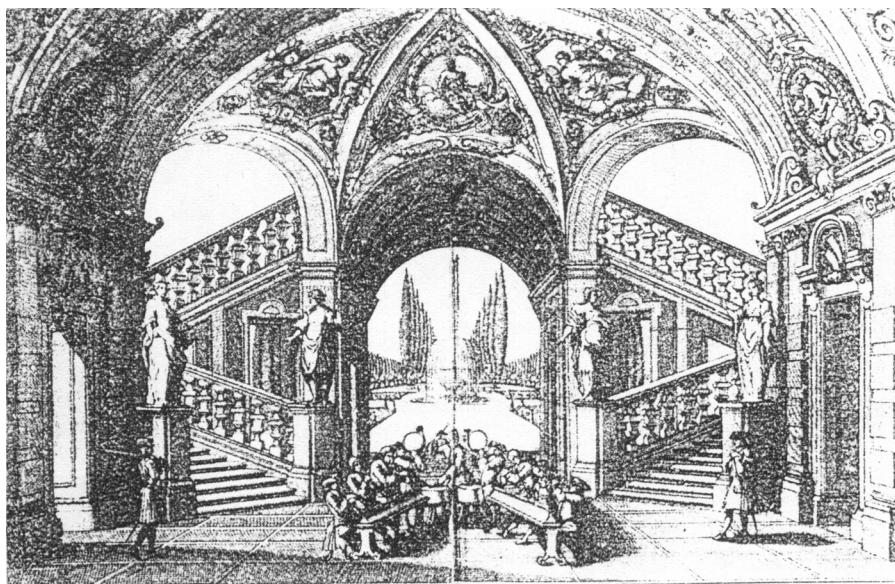
In una pagina del cronista Borra¹⁷ si evoca una «Serenata» estiva (5 luglio 1710) che ebbe luogo nel giardino del suddetto palazzo,

«come fu fatta un'altra volta giorni due, alle 2 hore della notte che ha durato un'hora, al P.pe Antonio, che godeva de' armoniosi stromenti dalla finestra del suo palazzo» [e, al termine,] «una breve canzonetta [cantata] da una giovinetta stando ad una finestra contro quella del Ser.mo»¹⁸.

Gli spettacoli all'aperto erano molto frequenti, dal momento che lo splendido giardino adiacente al palazzo si prestava magnificamente a giochi di società, tornei, rappresentazioni: esso aveva rappresentato sin dai tempi di Barbara Sanseverino una raffinata cornice naturale per eventi mondani, poi era stato ulteriormente abbellito dai Farnese nel corso del Seicento, per divenire, nel Settecento, quel «luogo di delizie» ricordato da molti viaggiatori stranieri.

¹⁷ La notizia è riportata in PAOLA CIRANI, *Musica e Spettacolo a Colorno tra il 16. e il 19. secolo*, Parma, Zara, 1995, pp. 24 e ss.

¹⁸ GIUSTINIANO BORRA, *op. cit.*, II, 5 luglio 1710.



*Gruppo di suonatori nell'atrio del Palazzo Ducale che dava accesso al Giardino.
BPP, Delizie farnesiane in Colorno, raccolta di incisioni, c. 1726*

Fu però il repertorio melodrammatico quello per cui il mecenatismo farnesiano mostrò particolare favore: drammi musicali, «introduzioni a balletti», «introduzioni a combattimenti a cavallo» ed opere-tornei erano inscenati negli innumerevoli teatri parmensi o rappresentati all'aperto nei giardini dei palazzi. Alla realizzazione delle recite contribuivano tutti i musicisti della corte e molti altri assoldati per l'occasione da corti straniere.

Quasi tutti i maestri di cappella farnesiani si cimentarono nel melodramma, a incominciare da Francesco Mannelli (1645-67)¹⁹ con *Le Vicende del Tempo*, 1652, *Il Ratto d'Europa*, 1653, *La Filo ovvero Giunone rapacificata con Ercole*, 1661, *I Sei Gigli* (torneo), 1661, *La Licasta*, 1664; M. Uccellini con *Le Navi d'Enea* (balletto), 1673, *Li Eventi di Filandro et Edessa*, 1675, *Giove d'Elide fulminato*, 1677; P. S. Agostini con *Gli Inganni innocenti ovvero Adalinda*, 1673; Giovanni B. Policci (vice-maestro nel 1681-84) con *Amalasonta in Italia*, 1681, *Amore riconciato con Venere* («introduzione a un balletto»), 1681; B. Sabadini con *Furio Camillo*, 1686, *Didio Giuliano*, 1687, *Zenone il tiranno*, 1687, *La Gloria d'Amore*, 1690, *Il Favore degli Dei*, 1690, *Massimino*,

¹⁹ Per le date fra parentesi, si veda la nota 14; per la data della nomina di F. Mannelli a maestro di cappella, si veda la nota 4.

1692, *Ruggiero*, 1699, *Gli Amori d'Apollo e Dafne*, 1699, *Eraclea o il Ratto delle Sabine*, 1700; G. Giacomelli con *Ipermestra*, 1724, *Scipione in Cartagine nuova*, 1728, *Lucio Papirio dittatore*, 1729; il cantante-compositore R. Gherardini compose inoltre *Paride in Ida*, 1696. Sui palcoscenici parmensi venivano rappresentate talvolta, anche se in numero minore, le opere di compositori non appartenenti alla corte, come Giuseppe F. Tosi (il balletto *L'Età dell'Oro*, 1689, *L'Idea di tutte le Perfezioni*, 1690) e Benedetto Ferrari (*Le Ali d'Amore*, *La Gara degli elementi*, «introduzione per un combattimento a cavallo», entrambi del 1660)²⁰.

Ognuno dei teatri parmensi era deputato a un tipo particolare di spettacolo, a incominciare dal maestoso Teatro Farnese (inaugurato il 21 dicembre 1628 con lo spettacolo *Il Torneo*, per le nozze del duca Odoardo con Margherita de' Medici, misto di musica e intermezzi danzati), il cui palcoscenico era riservato a drammi musicali e rappresentazioni festive di carattere eccezionale.

Il Teatro della Racchetta nacque invece, nel primo Seicento, per ospitare rappresentazioni musicali più semplici e meno coreografiche (come le «introduzioni ai balletti» di M. Uccellini *Le Navi d'Enea*²¹, 1688 e *Giove d'Elide fulminato*, 1675); lo sostituì nel 1688 il Teatro Ducale, eretto nel mezzo del palazzo omonimo, riservato prevalentemente al teatro musicale.

Diversa invece la funzione del Teatrino di Corte, che Ranuccio II volle innalzare all'interno del palazzo della Pilotta: esso ospitava esclusivamente spettacoli e intrattenimenti in occasione di feste solenni della casa Farnese, che venivano inscenati direttamente dai principi e nobili della corte.

Il Teatro di S. Caterina, infine, serviva al Collegio dei Nobili per rappresentare drammi musicali (come *Gli Eventi di Filandro et Edessa* di M. Uccellini, che coinvolse nel 1675 un gran numero di vituosi al servizio della corte)²².

²⁰ B. Ferrari fu tiorbista presso la corte Farnese in un periodo molto precedente a questa data, cioè nel 1619-'23; negli anni di composizione di queste opere era invece al servizio della corte di Modena.

²¹ Il giovane poeta Alessandro Guidi compose per la duchessa Maria D'Este (?- Parma, 1684), terza moglie del duca Ranuccio II, alcune «introduzioni a balli»: *Le Navi d'Enea* di Marco Uccellini introduceva appunto un balletto della duchessa. Il libretto segue il IX e X libro dell'Eneide, introducendo poi Venere Berecinzia ad esaltare le gloriose origini delle casate Estense e Farnese.

²² Notizie ampie e particolareggiate sul teatro musicale al tempo dei Farnese si possono trovare in PAOLO E. FERRARI, *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883*, Parma, Battei, 1884 (rist. Bologna, A. Forni, 1969); LINA BALESTRIERI, *Feste e Spettacoli alla corte dei Farnesi. Contributo alla storia del melodramma*, Parma, 1909 (rist. Parma, Palatina, 1981); GUERRIERA GUERRIERI, *Il Mecenatismo dei Farnese*, «Archivio storico delle provincie parmensi», VII-VIII (1942-43); MARZIO DALL'ACQUA, *L'Eredità barocca: Parma dai Farnese ai Borbone*, in *Musica e Spettacolo a Parma nel Settecento*. Atti del Convegno di Studi indetto

Un cenno infine ai protagonisti di siffatto repertorio operistico: i preclari virtuosi di canto di cui si dotò la splendida corte farnesiana. Nel primo Seicento si distinse la famosa Settimia Caccini Chivizzani, stipendiata presso la corte dal 1622, che il Buttigli definiva «illustre cantatrice con sovrumana grazia et angelica voce»²³; nel secondo Seicento i nomi dei virtuosi più eminenti della corte erano concentrati nel cast dello spettacolo *Il Favore degli Dei* di Aureli-Sabadini²⁴, che fu una delle massime espressioni di sontuosità e splendore della famiglia Farnese: si tratta della virtuosa Clarice Beni Venturini, dei cantanti C. Andrea Clerici, Antonio Bissoni, P. Paolo Benigni, Rinaldo Gherardini, Giuseppe Scaccia, dei castrati C. Antonio Riccardi, D. Ascanio Belli, Francesco Pistocchi.

4. L'opera dimenticata di Giuseppe Corsi (Il Celano): le *Cantate da camera*

Tra i maestri di cappella che furono al servizio stabile dei duchi Farnese, Giuseppe Corsi (nato a Celano, l'Aquila, nel 1630 circa, morto forse a Modena dopo il 26 dicembre 1690) ha ingiustamente goduto sino ad oggi di scarsissima considerazione da parte della musicologia. Corsi si formò in area romana, ove fu allievo di Carissimi («uno dei migliori», riferisce G.O. Pitoni)²⁵ e ricoprì più volte, nella sua vita, la carica di maestro di cappella: dapprima a Roma, in S. Maria Maggiore (1659), poi in S. Giovanni in Laterano (1663-65), S. Apollinare e S. Maria in Vallicella. Passato per qualche tempo a Narni, Assisi e alla Casa di Loreto, tornò a Roma nel 1676, maestro dell'Oratorio di S. Marcello (ove ricoprì

dall'Istituto di Musicologia, Parma, Università degli Studi, 1984; FRANCESCO BUSSI, *Frivolezza mondana e austero fasto: dicotomia della musica alla corte di Ranuccio I*. Atti del Congresso «I Farnese nella storia d'Italia» (Piacenza, 10-12 ottobre 1986), Firenze, Le Monnier, 1988; IRENE MAMCZARZ, *Le Théâtre Farnese de Parme et le Drame musical italien (1618-1732). Etude d'un lieu théâtral, des représentations des formes: drame pastoral, intermèdes, opéra-tournoi, drame musical*, Firenze, Olschki, 1988.

²³ Cfr. MARCELLO BUTTIGLI, *Descrizione dell'apparato fatto per honorare la prima e solenne entrata in Parma della Serenissima Principessa Margherita di Toscana duchessa di Parma e Piacenza*, Parma, Seth et Erasmo Viotti, 1629: vi si descrive l'apparato scenico dello spettacolo *Il Torneo* (1628), realizzato per inaugurare il teatro Farnese ed onorare la prima e solenne entrata in Parma della principessa Margherita di Toscana, poi duchessa di Parma.

²⁴ Lo spettacolo fu rappresentato nel 1690 al Teatro Farnese in occasione del matrimonio del duca Odoardo, figlio di Ranuccio II, con Sofia Dorotea di Neuburg.

²⁵ GIUSEPPE O. PITONI, *Notizia de' Contrapuntisti e de' Compositori di Musica*, ms. in *I-Rvat*, 1725 (ed. mod.: Firenze, Olschki, 1988).

la carica di direttore, a fianco dell'organista B. Pasquini)²⁶ e della Chiesa Nuova. Ranuccio II Farnese lo chiamò alla corte di Parma nel 1681 come maestro di cappella; ma già nel 1688, venuto a diverbio con il duca per un mancato aumento del suo già altissimo onorario, si allontanò dalla città trasferendosi a Modena, ove prese i voti e si spese, probabilmente dopo il 1690.

Fra i suoi allievi figurano P. Franceschini, a Roma, e G. A. Perti, giunto a Parma nel 1681 per perfezionarsi con lui nel contrappunto e condividere l'esperienza della prestigiosa «scuola» romana.

Oltre che dal duca di Parma, il quale gli conferì uno stipendio superiore al doppio rispetto a quello dei più celebri maestri suoi predecessori²⁷, Corsi fu molto apprezzato anche dal principe Ferdinando de' Medici, che nutriva verso di lui una stima incondizionata²⁸: in una lettera del 26 dicembre 1698, Ferdinando commissiona al compositore due brani sacri, intrattenendosi persino su questioni di natura stilistico-musicale:

«Et tanto questo Salmo quanto li Responsorij suddetti, goderò che siano composti pure con stile sodo alla Palestrina»²⁹.

Questa affermazione ci introduce alla fucina compositiva di Corsi, che annovera, accanto ai suddetti salmi e responsori, altri numerosi brani polifonici sacri, *in primis* mottetti (alcuni dei quali pubblicati, tra il 1659 e il 1672, in antologie romane), messe, 1 oratorio (perduto). Nel catalogo corsiano abbondano inoltre le opere vocali profane, in gran parte a voce sola: arie, cantate, canzonette; si riscontra invece l'assenza di drammi musicali, genere estensivamente presente nella produzione di quasi tutti i maestri della corte Farnese³⁰.

Le 15 cantate da camera (13 a una voce, le altre a due e tre voci) costituiscono un *corpus* di particolare rilievo ed ampiezza sia all'interno della produzione dell'autore che all'interno di quella dei maestri di cappella farnesiani: di soggetto amoroso, esse furono molto probabilmente composte per essere immediatamente eseguite a corte nei palcoscenici e negli appartamenti privati dei nobili Farnese. Una conferma di ciò è la datazione apposta a un gruppo di cantate (le sei conservate

²⁶ ANDREAS LIESS, *Materialien zur römischen Musikgeschichte des Seicento: Musikerliste des Oratorio S. Marcello 1664-1725*, «Acta musicologica» XXIX (1957), pp. 137-171: 155, 157.

²⁷ NESTORE PELICELLI, *op. cit.*, «Note d'archivio per la Storia musicale», X (1933), n. 3, p. 244.

²⁸ MARIO FABBRI, *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, Firenze, Olschki, 1961 («Historiae musicae cultores» biblioteca, 16), p. 23.

²⁹ *Ibid.*, p. 106.

³⁰ Per l'elenco completo delle opere si veda l'Appendice I.

all'«Estense» di Modena)³¹: 1671-82 e 1683-92³², ove le date di composizione di questi brani coincidono con gli anni di permanenza del Corsi presso la corte di Parma (1681-88)³³.

Una divagazione del biografo G. O. Pitoni ci introduce invece al particolare ambiente per cui fu composta la sola cantata *Era la notte e lo stellato cielo* («La Stravaganza»): a Napoli, in occasione di una riunione fra compositori, alcuni colleghi vollero metter alla prova Corsi come strumentista, invitandolo ad eseguire un brano al cembalo. Corsi, trovandosi in difficoltà, volle vendicarsi: compose allo scopo una cantata di difficilissima lettura, «piena di tempi, chiavi et accidenti stravagantissimi e mai praticati»³⁴, che naturalmente nessuno degli astanti fu in grado d'eseguire e che lui stesso alla fine cantò e suonò, fra il plauso generale.

«La Stravaganza» divenne in breve assai celebre e consacrata negli ambienti musicali: si trattava di una cantata contenente procedimenti sperimentali come armonie accentuatamente cromatiche ed enarmoniche, quegli stessi che in anni successivi Alessandro Scarlatti doveva portare a somma perizia: la cantata suddetta può dunque esser considerata uno dei capostipiti di tutti quei brani omonimi composti, in epoca cronologicamente posteriore, da Alessandro Scarlatti, Benedetto Marcello e altri compositori³⁵.

I testi sottesi alla musica delle cantate hanno — è stato osservato — soggetto amoroso, come è tipico per questo genere, se eccettuiamo la cantata *Abbandonato e solo* («Il Nerone»), di argomento mitologico³⁶. Quest'ultima evoca con tinte fosche la figura dell'imperatore romano, che invoca la morte ed è assalito dai fantasmi di coloro che perseguitò in vita, possibile metafora della figura del duca Ranuccio II o di qualche altro membro della famiglia Farnese, la cui politica, certamente meno spregiudicata, era pur sempre rivolta *ad instrumentum regni*³⁷.

³¹ Mus.F. 1369; per l'elenco di queste cantate, si veda l'Appendice I: «Le opere di G. Corsi».

³² Riportate nei «ruoli» farnesiani al fol. 477 e al fol. 148.

³³ L'altro nucleo principale delle cantate (5), conservato presso la biblioteca del Conservatorio di Napoli, ci pare invece cronologicamente antecedente al nucleo modenese, per la maggior ricorrenza di stilemi arcaici (quali recitativi ariosi, etc.).

³⁴ GIUSEPPE O. PITONI, *op.cit.*, p. 329.

³⁵ Cfr. la cantata di Alessandro Scarlatti, *Farfalla che s'aggira* (La Pazzia, ovvero la Stravaganza), *I-Nc* e la cantata di Benedetto Marcello *Senza gran pena* (La Stravaganza- Cantata enarmonica), *B-Bc*, *D-Hs* e *MÜs*, *DK-Kk*, *I-Nc* e *Vlevi*.

³⁶ Il testo medesimo è intonato anche da Alessandro Scarlatti (*I-BGc*, *D-MÜs*). Altre concordanze testuali con le cantate di Corsi riguardano la cantata *Chi ama non spera* (intonata da Luigi Rossi, *I-Rn*) e *S'era alquanto addormentato* (anch'essa intonata da Luigi Rossi, *GB-Cjm* e *Lbm*, *I-Rvat*, *B-Bc*, edita anche in HUGO RIEMANN, *Kantaten-Frübling*, Leipzig, Siegel, 1910, I, pp. 50-59).

³⁷ Il testo della cantata «Il Nerone» è riportato integralmente nell'Appendice II.

Sia «Il Nerone» che gli altri testi sono comunque pervasi da una *Stimmung* dolorosa, da un dolore però non composto e rassegnato, ma vibrante di sdegno e invettive verso la causa che l'ha determinato: così gli Eurilli abbandonati covano ogn'ora desideri di vendetta e di guerra verso Amore, i cuori infuriati emettono rabbiose escandescenze, gli amanti traditi versano lacrime di delirio.

Questa vena tragica e cupa che attraversa l'intero universo poetico delle cantate di Corsi, pervaso d'accenti intensamente drammatici, viene empaticamente colta dal compositore e sviluppata in musica con modalità stilistiche piuttosto costanti e omogenee all'interno d'un sì ampio corpus compositivo.

Corsi attua una singolare contaminazione fra strutture formali ancorate all'estetica musicale del primo Seicento e un linguaggio morfologicamente assai più moderno e aderente al testo poetico in modo sottile ed articolato.

Dal punto di vista della forma musicale, è curioso, rispetto al momento cronologico in cui sono composte le cantate (gli anni Settanta-Novanta del Seicento), l'impiego capillare di recitativi-ariosi, che velano, anzichè rimarcarlo, il passaggio dal recitativo all'aria. Questo elemento stilistico, tipico per altro delle cantate di Carissimi di cui Corsi fu allievo, ricopre un ruolo invasivo all'interno di ogni cantata: i recitativi-ariosi hanno spesso notevoli dimensioni (per esempio, nel recitativo d'apertura de «La Stravaganza», raggiungono le 85 battute), consentendo al compositore di rendere più pregnanti e incisivi, con la loro prolungata ripetizione, gli stilemi musicali correlati agli affetti drammatici.

La presenza di *refrain* di 4-5 strofe (nonchè di un solo verso), i quali ritornano ciclicamente all'interno dell'intonazione con identica musica, rivela anch'essa legami assai stretti sia con le strutture metriche polistrofiche con ritornello tipiche della canzonetta, sia con la produzione musicale monodica primo-secentesca (strutture musicali con refrain si trovano numerose sia nella canzonetta secentesca che, soprattutto, nelle cantate di Carissimi e Rossi, composte attorno al 1640). Così, nella cantata «La Stravaganza» testè menzionata, una singola, breve aria è ripetuta a mo' di refrain per ben quattro volte nel corso del già amplissimo brano! Si tratta di una sentenza moraleggiante di 4 versi:

«Misero, e che vaneggio,
s'io vo di male in peggio?
A che prò tanto valore,
se mi vince un fanciullo, abbatte Amore?» (aria n° 2)

La pratica di concatenare più arie fra loro è pure molto frequente. È tuttavia a livello morfologico – come osservavamo – che si possono cogliere le tracce più

evidenti di modernità e i segni di una forte personalità compositiva: gli affetti prevalentemente «sdegnosi» e «adirati» del testo si traducono in plastiche campate musicali, scolpite da concitate figurazioni tematiche in ottavi e sedicesimi, ripetute con ostinata uniformità. Il pathos drammatico si esplica anche nel tipo di vocalità impiegata: ai registri estremi di soprano e basso (le uniche voci solistiche presenti) è affidato un virtuosismo esasperato, certo non gratuito, ma teso a rappresentare questo lacerato mondo espressivo: linee nervosamente ribattute, canto «balzato» per ampie escursioni, contorni tortuosamente spezzati, sottolineano la sofferenza di amanti disperati, che evocano la morte dalle furie degli abissi (nella cantata *Dalle balze sicane*)³⁸.

Nei recitativi il canto s'infilette sovente in discese tetracordali cromatiche, tradizionale *topos* del lamento secentesco, sciogliendosi subito dopo in tempi e ritmi più animati. Il basso continuo presenta altresì inflessioni drammatiche, come gli estensivi e fittissimi reticoli di crome dall'andamento mosso, che intrecciano gare imitative con la voce. Lo strumentale sembra spesso singolarmente assumere l'antica condotta del «basso seguente», quando raddoppia a tratti, all'unisono o con intervalli consonanti, la linea della voce, col suo stesso andamento ritmico, quasi avvolgendola.

Tutti i tratti stilistici testé rilevati si concentrano in sommo grado nella citata cantata «La Stravaganza», che è quasi una *summa* dei procedimenti corsiani, portati al loro grado estremo di sperimentazione: in questo brano i bizzari cambi di tempo (5/9, 7/8, etc.) e di chiave (motivati dalla «gara» compositiva) s'affiancano agli scontri dissonanti, alle condotte cromatiche ed enarmoniche della voce, all'armonia fortemente cromatica, sorretta da un continuo che insiste provocatoriamente su ribattuti, trilli e ogni sorta di simili stilemi, a dipingere i rumorosi effetti atmosferici, nonchè il tono plumbeo e cimiteriale del testo:

«Era la notte e lo stellato cielo
avea di nubi ricoperto un velo
che squarciarsi pareva, per dar l'uscita
agl'infuocati lampi, al tuon l'udito,
quando i venti fra lor faceano a gara
a sveller piante, a far crollar le torri» (recitativo n. 1)

«Rassembri l'aria un tempestoso Egeo
e con l'acque del mar facciano a gara;

³⁸ Sul medesimo soggetto delle furie s'incentra la cantata di Attilio Ariosti *Furie, che negli abissi* (A-Wn).

ed il muto vivente
vad' il pesce a trovar nel cielo affisso!
Sia cadavere il mondo e tomba l'acqua!» (recitativo n. 4)

Per esemplificare le osservazioni stilistico-musicali sin qui avanzate, si osservino alcuni passi della cantata «Il Nerone», messi a confronto con quelli corrispondenti dell'intonazione scarlattiana sul medesimo testo: nella prima aria di Corsi, «Quella morte che per gioco» (avente forma strofica bipartita, come la quasi totalità delle arie), spicca il ritmo drammaticamente convulso del continuo e la vocalità virtuosistica affidata alla voce di basso, che si spinge fin nell'estremo acuto del registro (*es. mus. 1/a*); si osservi invece, nell'analogo passo della cantata di Scarlatti, l'indugiare del compositore su suoni fermi e il tono più dolorosamente pacato dell'intonazione, che accoglie tocchi armonici ricercati come l'accordo di 6° napoletana (*es. mus. 1/b*):

Es. n. 1/a: G. Corsi, aria „Quella morte che per gioco“ (da *Il Nerone*)

Quel-la mor - te che per

gio - co

Quel-la mor - te che per

gio - co fu si pron - ta a un sol mio sguar - do

Es. n. 1/b: A. Scarlatti, aria „Quella morte che per gioco“ (da *Il Nerone*)

Quel - la mor - te

quel - la morte che per gio - co fu sì pron ta a un sol mio

sguar - do

Nella terza aria, «Contro l'armi dell'inganno», Corsi accentua la frequenza e l'ampiezza delle colorature nella voce, che compie ampie e rapide escursioni scalari; mentre Scarlatti preferisce una condotta sillabica e meno drammatica (*es. mus. 2/a e 2/b*):

Es. n. 2/a: G. Corsi, aria „Contro l'armi dell'inganno“ (da *Il Nerone*)

Con-tro

l'ar- mi del- l'in- gan - no

Con - tro l'ar - mi del - l'in - gan

no

Es. n. 2/b: A. Scarlatti, aria „Contro l'armi dell'inganno“ (da *Il Nerone*)

Con-tro l'ar-mi dell'in -

gan-no con-tro l'armi dell'in-gan-no si fa scu-do l'in - no -

cen-za al - l'em-pietà hor che sup - pli - ce l'in -

vo co per me sol non ha più dar - do

Nel secondo recitativo, «Ma che miro? La morte al mio desio», Corsi attua infine un rallentamento ritmico in corrispondenza delle parole «riconosco ben io le divise reali e il volto esangue»: una delle tante inflessioni dolorosamente discendenti della voce nell'arco di un tetracordo cromatico. Segue un improvviso cambio di tempo («Presto»), sull'espressione «Poppea già m'incatena» e segg., quando Nerone è assalito nel delirio da sensi di rimorso (*es. mus. 3/a*):

Es. n. 3/a: G. Corsi, recitativo „Ma che miro?“ (da *Il Nerone*)

le di - vi - se re - a - li e il vol - to e - san -
gue Pop - pe - a già m'in - ca - te - na, mi tra - fig - ge A - grip - pi - na, già Se - ne - ca mi

Es. n. 3/b: A. Scarlatti, recitativo „Ma che miro?“ (da *Il Nerone*)

le di - vi - se re - a - li e'l volto_e san - gue Pop - pe - a già m'inca -
te - na mitrafig - ge A - grip - pi - na già Se - ne -

Scarlatti, viceversa, rileva l'espressione inserendola in un articolato piano modulante, mentre il ritmo e il tempo rimangono immutati (*es. mus. n° 3/b*).

Corsi ci appare così, in queste cantate (lungi dal ricoprire un ruolo di autore

«minore»³⁹, come uno dei più degni prosecutori della scuola romana, di cui accoglie molti stilemi formali, distanziandosene tuttavia per il tipo di espressività più potentemente tesa e drammatica: un linguaggio, il suo, che incarna perfettamente, con i suoi modi robustamente vibranti, gli affetti sdegnosi del testo, condividendo piuttosto il *pathos* delle contemporanee creazioni stradelliane, che il lirismo espressivo del suo illustre predecessore, Carissimi.

In particolare, la cantata «La Stravaganza», con la sua espressività ai limiti della sperimentazione, anticipa le soluzioni armoniche estreme di A. Scarlatti, proiettandosi quindi verso esiti linguistici che avranno, nei decenni successivi, un radioso futuro.

³⁹ EUGEN SCHMITZ, *Geschichte der weltlichen Solokantate*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914, p. 81.

Appendice I

LE OPERE DI GIUSEPPE CORSI

Arie:

- *Ardo, ma l'ardor mio*, 1 v., Bc., I-Nc
- *Bell'aurette*, I-Nc
- *Con chi l'avete*, I-Rvat
- *Del famoso oriente*, I-Nc
- *Fuggian l'ombre del suol*, S, Bc., GB-Cfm
- *Me lo volete dire*, S, Bc., I-Rvat
- *Non ha limiti nè mete*, S, Bc., I-Vnm

Cantate:

- *Abbandonato e solo* (Il Nerone), B, Bc., I-MOe
- *L'addolorato Eurillo*, S, Bc., I-Nc
- *Che goder non si dan gioie*, S, Bc., I-Nc
- *Chi ama non spera*, 2 S, T, Bc., I-TLp
- *Cieli, non più, non più*, S, Bc., D-MÜs
- *Cruda legge del mio fato*, B, Bc., I-MOe
- *Delle balze sicane*, B, Bc., I-MOe
- *È superba ed insolente*, S, Bc., I-Vnm
- *Era la notte e lo stellato cielo* (La Stravaganza), S, Bc., I- Bc, MOe e Vnm
- *Guerra, o pensier, all'armi*, 2 S, Bc., I-Bc e Nc
- *Nel meglio del gioire* (Il Delirio), S, Bc., I-MOe
- *Qual dedalo d'affanni**, S, Bc., I-Nc
- *S'era alquanto addormentato*, S, Bc., I-Nc, A-Wn
- *Son disperato, ohimè*, S, Bc., D-MÜs
- *T'amai, crudele, è vero*, S, Bc., I-MOe

Canzonette:

- *Chi desia veder un core*, S, Bc., I-Nc

Messe:

- *Messa*, 8 vv. (2 cori), Bc., D-MÜs, I-Bc e BGc
- *Messa*, 8 vv., org., A-Wn
- *Messa per i defunti*, I-Ad e Bof

* Attribuita anche ad Antonio D. De Mundo in I-Nc

Mottetti:

- *Adoramus te, Christe*, 4 vv., Bc., *US-R, D-MÜs*
- *Benedicam Dominum*, 4 vv., *D-MÜs*
- *Cantate Domino*, 1 v., Bc., pubbl. in *R. Floridus canonicus de Silvestris a Barbarana has alias sacras cantiones...*, Roma, F. Moneta, 1659
- *Caro mea vere*, S, 2 MS, Bc., *D-MÜs, I-Rsmt e Rli*
- *Christum regem adoremus*, 4 vv., *D-MÜs*
- *Dixit Dominus*, 8 vv., org., *I-Rc*
- *Domine Deus meus*, 3 vv., Bc., *D-MÜs*
- *Domine libera*, 2 S, Bc., *D-MÜs* e pubbl. in *R. Floridus canonicus de Silvestris a Barbarana istas alias cantiones sacras...*, Roma, G. Fei (A. Poggioli), 1668
- *Dum medium silentium*, 2 vv., Bc., pubbl. in *R. Floridus canonicus de Silvestris a Barbarana sacras cantiones duabus variis vocibus...*, Roma, G.A. Mutii, 1672
- *Ego sum pastor bonus*, 2 S, B, *I-Rli*
- *Exaudi Domine clamorem*, 3 vv., Bc., *D-MÜs* e pubbl. in *Scelta de' motetti da cantarsi a due e tre voci...Parte prima*, Roma, G. Fei, 1665
- *Heu nos miseros*, 9 vv. (2 cori), org., Bc., *I-Bc*
- *Isti sunt, qui venierunt*, 2S, T, Bc., *D-MÜs, I-Rli*
- *Judica mihi*, 4 vv., Bc., pubbl. in *R. Floridus canonicus de Silvestris a Barbarana istas alias sacras cantiones...*, Roma, I. de Lazari, 1664
- *Lumen pacis ortum est*, S VI.ni e Bc., *I-Rli*
- *O quam suavis est Domino*, 4 vv., Bc., pubbl. in *R. Floridus canonicus de Silvestris a Barbarana has alteras sacras cantiones...Pars secunda*, Roma, I. de Lazari, 1663
- *Omnes sancti*, 2 S, A, T, org., *I-Rli*
- *Panem de caelo prestitisti eis*, 4 vv., *D-MÜs*
- *Tantum ergo sacramentum*, 4 vv., *D-MÜs, I-Bc*
- *Venite comedite*, 4 vv., Bc., *D-MÜs*

Oratori:

- *SS. Alessandro e Antonina Martiri* **

Salmi:

- *Miserere*, 5 vv., Bc., *D-MÜs*

** Citato in NESTORE PELICELLI, *Musicisti in Parma nel secolo XVII*, «Note d'Archivio per la storia musicale» X (1933), n. 3, p. 245 come partitura appartenente alla raccolta del Lazzarini (la musica è perduta)

Appendice II

TESTO DELLA CANTATA *IL NERONE* DI G. CORSI

Recitativo 1

Abbandonato e solo
dunque morrò, Nerone!
Dov'è l'ardito stuolo
delle mie colpe, dove
l'armi? Alcuna non muove
per sì giusta cagione. Forse l'avrete
in orrore di svenar, figlie ingrato,
il vostro genitore.
A che dunque tardate,
quando innocenti sol farvi potete,
se Nerone uccidete?

Aria 1

Quella morte che per gioco
fu sì pronta a un sol mio sguardo,
or che supplice l'invoco,
per me sol non ha più dardo.
Teme forse che, se muore
la cagion di tante morti,
più le palme il suo furore
di tant'alme non si porti.

Rec 2

Ma che miro? La morte al mio desio
moltiplica le forme.
Oh come siete orribili in sembante!
Venite pur, ardate,
larve di mia costanza!
E se ben voi tacete
tra le ferite e il sangue,
riconosco ben io
le divise reali e il volto esangue:
Poppea già m'incatena,
mi trafigge Agrippina,

già Seneca mi svena.
Su, tre grazie d'Averno,
su, tre furie del cielo,
squarciate il mortal velo;
e per maggior suo scherno
renda a Nerone la morte
il maestro, la madre e la consorte!

Aria 2

Vieni pur, vieni, sì, sì!
Non paventa un'alma forte,
scherza sempre con la morte
chi nel fallo si nutre.
Già che scritto è in ciel così,
scuota il fato al mondo il giogo;
ogni stella è face al rogo
che ad un empio il fallo ordi.

Rec 3

Ma no, merta Nerone
più sublime omicida.
Chiamo Claudio a tenzone:
Neron, Neron uccida!
E se Neron non trova il quando e il come,
il suo pensier l'uccida, o l'ombra, o il nome!

Aria 3

Contro l'armi dell'inganno
si fa scudo l'innocenza
all'empietà,
ma si cangia in ferro ignudo
per la morte d'un tiranno
con il vanto di pietà.
Per punir empio regnante,
maggior pena su nel cielo

Astrea non ha.
Ogni passo è mia catena
e mi svena in ogni istante
la mia stessa crudeltà.

Rec 4

Così fremea Nerone e fu trafitto
dalla morte non già, ma dal delitto.

INDICE DEI NOMI

- Abbatini, A. M. 211n
Abbiati, T. M. 18n
Acciaiuoli, F. 198
Ackerman, J. S. 54n
Agee, R. J. 102n
Agostini, P. S. 386-389
Airoidi, C. F. 357
Alberigo, G. 101n
Alberti, A. 368
Albertoni, L. 80n
Albinoni, T. 147
Aldobrandini Pamphilj, O. 197
Alessi, G. 44
Alfonso II d'Este 87
Alghisi, G. F. 280, 286-288, 290, 293-295
Alimenti, G. 372n
Allsop, P. 120, 239n, 254n, 263n
Altenburg, D. 84n
Altieri, G. 198
Amadei, F. 169n
Amadino, R. 100
Ambrosini, F. 47
Ammanati, B. 49n
Andreis, A. 367n
Andreis, J. 363n, 365n, 367n
Animuccia, G. 97, 102
Annibaldi, C. 381n
Antegnati, G. 157
Antico, A. 98
Antoniano, S. 31n
Antonietti, D. 373
Apel, W. 280, 293
Areso, M. M. 242
Ariosti, A. 395n
Aristotele 32, 33, 34
Arnold, D. 161-162n, 347n, 354
Arola, G. F. 384
Arrigoni, N. 24n
Asioli, B. 146
Askew, P. 71n, 89, 90, 91n
Audran, G. 89
Aureli, A. 199, 384, 391
Bach, C. Ph. E. 150
Bach, J. S. 147
Bajamonti, G. 368
Balbi, A. 146
Balbi, B. G. 193
Balbi, L. 142
Baldassarri, M. L. 166n
Baldauf-Berdes, J. 331, 355n
Baldini, B. 211n
Balestracci, S. 335n
Balestreri, I. 41n
Balestrieri, L. 390n
Banchieri, A. 213-214, 218-221, 223, 243, 245
Barabich, F. 372n
Barbieri, F. 183-203
Barbieri, M. 183-203
Barbieri, P. 187, 196
Barbieri, R. 142n
Barblan, G. 157n, 167n
Bardi, G. 77
Bagnani, O. 171, 173
Bariolla, O. 242
Barocci, F. 82, 83
Baroncini, R. 84n
Bartolo, R. 254n
Barton Thurber, T. 47n
Basco, A. 367n
Bassani, G. B. 184n
Bauldewijn, N. 71

- Baviera, S. 22n
 Bavosi, A. 47
 Beckwith, S. 12n
 Bellanda, L. 240
 Belli, D. A. 391
 Bellintani, M. 17n
 Belloli, A. 373
 Belting, H. 11
 Benditto, D. 372n
 Benedetti, S. 41n
 Beni Venturini, C. 391
 Benigni, P. P. 391
 Bentini, J. 22n
 Berardi, A. 142n, 143, 152, 240
 Beregán, N. 191
 Beretta, L. 243
 Beretta, R. 146
 Berger, R. 39n
 Bernardi, C. 8n, 9n, 25n, 39n
 Bernardi, J. 367n
 Bernardo, S. 240
 Bertani, G. B. 157
 Berti, L. 367
 Berti, P. 108
 Bertolini, A. 372n
 Bertolotti, A. 168n
 Bertoni, F. 331, 336
 Bescapè, C. 14, 18
 Besozzi, Alessandro 384, 387
 Besozzi, Antonio 384
 Besozzi, C. 384
 Besozzi, Girolamo 384
 Besozzi, Giuseppe 384
 Bevilacqua, A. 241
 Bianchi, F. 144
 Bianconi, L. 97n, 211n, 381n
 Biava, G. D. 355-356
 Biber (von), H. I. F. 149
 Biffi, A. 143
 Bigoni, A. 367n
 Binago, L. 40-54
 Bissoni, A. 391
 Biumi, G. F. 243
 Bizzarini, M. 289n
 Blažeković, Z. 373n
 Blazey, D. 354n
 Blunt, A. 72n
 Bobbi, G. 333n
 Boito, A. 145-146
 Bollani, G. B. 196
 Bona Castellotti, M. 71n
 Bona, G. B. 141
 Bona, M. 141
 Bonanni, F. 284n
 Bonno, G. G. B. 150
 Bononcini, G. 142n, 143, 152, 244
 Bononcini, G. B. 244
 Bononcini, G. M. 213, 220, 224n, 246
 Bonpensiero, G. 367n
 Bonta, S. 220, 222n, 240n, 313n
 Bonzì, M. 194n
 Boretti, G. M. 191
 Boriani, F. 372n
 Borini, L. 148
 Borra, G. 385n, 388
 Borromeo, C. (card.) 7, 8n, 9, 14, 17-19n, 22-26, 31, 40, 51-52, 54n, 81, 86, 240
 Borromeo, F. (card.) 88
 Borsieri, G. 241n
 Bosatra, B. M. 24n, 26n
 Bösel, R. 42n
 Boselli, C. 45n
 Bošković, I. 367n
 Botta Adorno, A. 290
 Bottaccio, P. 242
 Bowman, R. 244n
 Bramante 44
 Branca, V. 102n
 Brivio, L. F. 242
 Brizi, B. 289n
 Brizzi, G. P. 281n-283n, 285n
 Brossard (de), S. 317
 Brown, H. 162n
 Brunelli, R. 170n
 Brunetti, G. 175

- Bruno, G. B. 288
 Buccelleni, G. 197
 Buić, B. 367n
 Bukofzer, M. 239, 280, 298
 Buonamente, G. B. 253-260
 Burke, P. 8n
 Burney, C. 143, 148, 149, 150
 Busenello, F. 184n
 Bussi, F. 391n
 Buttigli, M. 391
 Buzzi, F. 9n
- Cacciari, L. M. 50n
 Caccini, S. 391
 Caffi, F. 329, 333-334n
 Cagnani, E. 168
 Cajani, L. 16n-17n, 21n
 Caldara, A. 147, 149, 151
 Calderón de la Barca, P. 35
 Calvesi, M. 71
 Calvi, L. 128
 Calvo, L. 167
 Campanella, T. 33
 Campi, G. 84, 85
 Canal, P. 168n
 Canale, F. 241
 Cangiasi, G. A. 243
 Capello, G. F. 166
 Carandini, S. 21n, 27n
 Caravaggio 70, 71
 Cargnoni, C. 15n-17n, 19n, 74n
 Carissimi, G. 391, 394
 Carlotti, V. 107n, 109n, 114n, 119n
 Carpani, R. 17n
 Carracci, Agostino 83, 88
 Carracci, Annibale 71n, 83, 89-91
 Carracci, L. 83, 87-88
 Carretti, G. M. 144
 Casali, M. 189, 192
 Casati, A. 333n
 Casati, G. 127, 353
 Cascetta, A. 9n, 17n, 25n
 Cassani, F. 385n
- Cassani, L. 174
 Castelvetro, L. 33, 152
 Castiglione, G. B. 9n, 31n
 Cato, R. 192
 Cattaneo, E. 25n, 26n
 Cattaneo, G. 280, 288, 290, 293, 297
 Cattin, G. 146-147, 329n-330n
 Cavaccio, G. 243
 Cavalieri (de'), E. 70n, 79
 Cavalli, F. 149-150, 190, 196, 347, 353, 357
 Cavallini, I. 349n
 Cavazza, G. F. 256n
 Cavazzoni Zanotti, G. 144
 Cavazzoni, G. 157
 Cazzati, M. 244
 Cecchini, T. 367
 Cerano (Crespi G. B.) 81-82n, 89
 Cerione, H. 174
 Cesti, P. A. 190, 197n
 Cherubini, L. 146
 Chiabò, M. 32n
 Chirico, T. 284n
 Chivizzani, A. 387
 Chrysander, F. 319
 Cifra, A. 382n
 Cima, G. P. 240
 Cimia, T. 382n
 Cirani, P. 388n
 Clemente VII, 73
 Clemente VIII, 19n
 Clerici, A. F. 348, 358
 Clerici, C. A. 391
 Clerici, G. 169
 Cliscevich, V. 372n
 Cocchi, G. 336
 Collareta, M. 14n
 Colonna G. P. 194
 Colonna, V. 98
 Colucci, V. 372n
 Colussi, G. 53n
 Colzani, A. 15n, 101n, 160n, 197n, 242n, 281n, 349n, 354n, 373n

- Contarini, G. 91
 Conti, A. 148
 Corbin, S. 15n
 Corelli, A. 240, 240, 245, 247, 281, 289n, 294, 301, 318-319
 Cornaro, G. B. 358
 Cornaro, L. E. P. 358
 Corradi, G. C. 197n
 Corrado, G. 1 87
 Correggio 82
 Corselli, F. 386-387
 Corsi, G. 381-3395, 399-400
 Corti, S. 289n, 293n
 Cossali, G. 85
 Costa, A. 372n
 Costanzo, M. 53n
 Courtoys (jr.), H. 370
 Courtoys (jr.), L. 370
 Courtoys (sr.), L. 370
 Crespi, D. 81
 Cristoforetti, O. 356n
 Crivelli, F. 382
 Crivelli, G. B. 244
 Crivelli, L. 25n
 Croce, C. 289
 Croce, G. 161, 163
 Crosatti, R. 301n
 Cummings, A. 96, 98
 Cuzzoni, A. 385n

 D'Este, Maria 390n
 Da Pesaro, G. 351
 Da Portogruaro, D. 91n
 Dall'Acqua, M. 390n
 Dallaj, A. 8n, 23n, 24n, 25n
 Damiani, G. 367n
 Damiano, G. 32n
 Dammonis, I. 97n
 David, G. 333
 De Benedictis, C. 22n
 De Caro, G. 190, 195, 202-203
 De Castro, F. G. 280, 285, 287-288, 293, 295, 301n

 De Certeau, M. 26n
 De Miguel Gallo, I. J. 35n
 De Molen, R. L. 39n
 De Reyff, S. 35n
 De Rosa, G. 14n
 De Santi, A. 16n, 18n
 De Stephanis, G. 367n
 De' Medici, Ferdinando 392
 De' Medici, Margherita 390
 Deboer, W. 52n
 Degani, E. 171
 Degli Antonii, G. B. 216, 224n
 Degli Antonii, P. 216
 Degli Esposti, C. 22n
 Del Bene, G. 97n
 Delfini, G. 50n
 Della Marca, P. 288
 Della Musa, C. 288
 Della Perla, G. 196
 Della Porta, G. 42
 Della Torre, S. 42n, 43n
 Delle Chiavi, G. 190
 Delpero, C. 95n
 Demović, M. 363n, 370n-371n
 Denis, P. 10n
 Devine, P. F. 15n
 Di Gennaro, F. 240
 Di Luca, C. 197n
 Di Pasquale, M. 367n
 Disertori, B. 98n
 Dodds, M. 212n
 Doglio, F. 32n
 Dolfín, C. 190
 Dolfín, P. 189-190
 Donati, F. 141
 Donati, I. 161, 167, 175
 Doneda, G. B. 292
 Donesmondi, I. 88, 170n
 Doni, G. B. 142
 Donoso, A. 367n
 Dorico, V. 97
 Dornik, J. 367n
 Dosio, C. 384

- Dosio, O. 384
 Dubowy, N. 190n, 281n, 373n
 Dufay, G. 98
 Durante, F. 149
 Duron, J. 315n
- Eberlin, J. E. 150
 Einstein, A. 97n, 98n, 108n, 255n
 Elvain, A. 287, 292
 Emans, R. 194n, 196n-197n
 Emo, A. 333
 Enrico VIII (Tudor) 102
 Erba, A. M. 39n, 52n
- Fabbri, M. 392n
 Fabbri, P. 102n, 157, 170n
 Faccioli, E. 168n
 Fagiolo Dell'Arco, M. 20n, 21n
 Fagnani, C. M. 354, 359
 Fagotto, V. 95n
 Falconieri, A. 385-386
 Fallows, D. 98n
 Fanna, A. 335n
 Fano, F. 77n
 Fantagucci, S. N. 243
 Fanti, M. 22n
 Fanzago, F. 148
 Farnese, Antonio 384
 Farnese, Francesco Maria 384
 Farnese, Odoardo 382n, 384, 390-391
 Farnese, Ottavio 383, 385n
 Farnese, Pier Luigi 383
 Farnese, Ranuccio I 381, 383-385
 Farnese, Ranuccio II 384, 390-393
 Fedeli, V. 173-174
 Feldman, M. 102n
 Fenlon, I. 102n, 170
 Ferlendis, G. 144
 Ferrari, B. 390n
 Ferrari, C. G. 289
 Ferrari, G. 84
 Ferrari, P. E. 390n
 Ferrero, G. 367n
- Ferri Piccaluga, G. 12n
 Ferro, M. A. 244
 Ferrone, S. 31n
 Fétis, F.-J. 141
 Filippi, B. 32n
 Fillago, C. 347-349, 351, 353, 357
 Fink, M. A. 157n
 Fiorio, M. T. 43n
 Fioroni, G. A. 144
 Fischer, K. 160-163n
 Fontana, G. B. 279
 Fontanesi, F. 333
 Fonte, N. 353
 Foratti, A. 47n-48n
 Formenti, A. 194-195
 Fornasari, M. 48n-49n
 Franceschini, E. 8n
 Franceschini, P. 392
 Francesco d'Assisi 73-75, 78, 85, 90-91
 Francioli, M. 43n
 Franzoni, A. 163-164n, 166, 240
 Frare, P. 33n, 34n
 Frasson, L. 141n, 143, 146, 147n
 Frescobaldi, G. 112, 243-244
 Frezza, A. M. 372-373
 Friedländer, W. 74n
 Friedrich, J. 190
 Fromson, M. Y. 102n
 Fubini, E. 76n, 143n
 Fumaroli, M. 11n, 32n, 33n
 Fux, J. J. 142, 149, 151-152
- Gabrieli, A. 161
 Gabrieli, G. 161, 165, 243, 316
 Gabrielli, D. 354
 Gaddi, S. 192
 Gaddini Morelli, S. 170n
 Gagliano (da), M. 382n
 Galasso, A. 368
 Galilei, V. 77
 Galli Bibiena, Ferdinando 384
 Galli Bibiena, Francesco 384

- Galli, D. 216
 Gallico, C. 97n-98n, 157n, 160n, 170
 Gallo, F. A. 97n, 146
 Galluzzi, T. 33
 Galuppi, B. 331, 334n-339
 Gandino, A. 85
 Garbieri, L. 88
 Garganega, J. 339
 Gaspari, G. 146
 Gasparini, F. 149, 367n
 Gassmann, F. L. 150
 Gastoldi, G. G. 100, 160n, 163, 167n, 170
 Gatti Perer, M. L. 13n, 43n
 Gatti, E. 279n
 Gauk-Roger, N. 40n, 51n
 Geiringer, K. 84n
 Gentile, G. 11n
 Gherardini, R. 387, 389, 391
 Ghilardotti, F. 49n
 Ghirardello, G. P. 242, 245
 Ghizzolo, G. 164, 166-167, 175
 Giacinto da Casale 19
 Giacomelli, G. 386-387, 389, 390
 Giancarli, E. 107
 Gianoncelli, B. 356
 Gibelli, F. 333n
 Gilbert, C. E. 71n
 Gillio, P. G. 331, 335n, 337, 339, 347n
 Giorgi Banti, B. 333n
 Giovannelli, G. G. 285
 Giovanni XXII (papa) 73n
 Girardi, M. 333n
 Girelli, S. 164
 Giurini, T. 333n
 Giustinian, M. A. 195
 Glareano, H. 142, 221
 Glixon, B. 192n
 Gogga, G. 372n
 Goglia, A. 364n
 Gonzaga, Ferdinando Carlo 186
 Gonzaga, Francesco 87-89, 159, 168, 170n
 Gonzaga, Guglielmo 87 157, 159-160, 167n
 Gonzaga, Luigi 87
 Gonzaga, Margherita 87
 Gonzaga, Vincenzo 159
 Goya, F. 340
 Gozzadini, I. 194n
 Grancini, M. A. 244
 Grandi, A. 108, 167
 Graun, C. H. 150
 Gregory, T. 14n
 Grgić, Marjan 363n
 Grgić, Miljenko 363n, 365n-366n, 368n-370n
 Griffin, J. A. 183
 Grossato, E. 142n, 146-148
 Grossi, C. 347, 357-358n
 Guarini, G. B. 33
 Guercino (Barbieri G. F.) 86n
 Guerrieri Gonzaga, F. 87-88
 Guerrieri, A. 246
 Guerrieri, G. 390n
 Guerrini, P. 183-184, 186, 279n, 289n
 Guidi, A. 390n
 Gütthlein, K. 42n
 Haar, J. 102n, 111n
 Hall, F. A. 95n
 Händel, G. F. 150-152
 Hasse, J. A. 149-150, 336
 Haydn, F. J. 149-150
 Haydn, J. M. 150
 Herrada di Landsberg 8n
 Hudovski, Z. 363n-364n
 Ingegneri, M. A. 161
 Iriarte, L. 74n
 Isermeyer, C.-A. 54n
 Ivanovich, C. 190
 Jacquot, J. 242n

- Jeličić, I. 368
 Jensen, G. 319
 Jommelli, N. 149
 Judd, R. 243n
- Kahn-Rossi, M. 43n
 Kanduth, E. 15n
 Kantner, L. 146, 150
 Kapsberger, J. H. 240, 243
 Karcatović, A. 367n
 Katalinić, V. 373n-374n
 Kerll, J. K. 149
 Kerman, J. 76n
 Kircher, A. 240
 Kolve, V.A. 12n
 Kos, K. 367n
 Kraglich, G. 373
 Kuhn, R. 42n
 Kummer, S. 54n
 Kümmerling, H. 84n
 Kurtzman, J. G. 166n, 313
- Ladewig, J. 241n-244n
 Lamperini, G. 368
 Lamperini, M. 368
 Lantana, G. B. 45-46
 Lappi, P. 163, 242n
 Lavigna, V. 146
 Lax, É. 170n
 Laxigner, A. 292
 Le Goff, J. 100n
 Leggi, L. 372n
 Legrenzi, G. 149, 212, 215, 217, 222-223, 313, 315, 317, 347-348, 355, 357-359
 Legrenzi, G. M. 224
 Leone X (papa) 73
 Leoni, A. 240
 Leopold, S. 105, 107n-108n, 111n
 Lesure, F. 97n
 Liess, A. 392n
 Lindgren, L. 189n
 Lindley, M. 142n
- Lomazzo, F. 240
 Lombardo, P. 241
 Longo, P. G. 12n
 Lope de Vega 35
 Lorenzetti, S. 281n-283n
 Lotti, A. 143, 145, 149-151
 Lotti, L. 384
 Lotz, W. 54n
 Lozzi, C. 253n-254n
 Lucini, F. 244
 Luisi, F. 98n
 Lukačić, I. 367
 Luppi, A. 15n, 28n, 101n, 160n, 197n, 242n, 281n, 349n, 354n, 373n
- Madonna, M. L. 20n
 Magni, B. 348, 358
 Magni, P. 348
 Mahling, C.-H. 354n
 Maiocchi, R. 89n
 Maione, P. 190n, 195n
 Malipiero, G. F. 98, 330n
 Malosso (Trotti G. B.) 85, 86
 Malserviggi, L. 372n
 Mamczarz, I. 391n
 Mancini, F. 198n
 Mangsen, S. J. 255n
 Mannelli, F. 382, 389
 Maravall, J. A. 35n
 Marazzini, C. 101n
 Marcello, B. 95, 145-146, 149, 393
 Marcon, S. 329n
 Marcora, C. 24n
 Mariani Canova, G. 329n
 Marini, B. 112, 120, 212, 217-220, 279
 Marini, M. 71
 Martelli, T. 48
 Martini, G. 372n
 Martini, G. B. 141, 145-146, 148, 150, 152
 Martinotti, S. 151n
 Maschera, F. 243

- Masotti, G. 191, 192n, 201
 Massa, R. 22n
 Massaino, T. 163
 Massari, L. 86n
 Massaro, M. N. 146
 Maseo da Marignano 90
 Mattheson, J. 245
 Mayeur, J.-M. 35n
 Maylender, M. 194n
 Mayr, G. S. 143, 146
 Mazenta, G. A. 40-41, 47-54
 Mazza, E. 15n
 Mazzaferrata, G. B. 354
 Mazzara, B. 89n
 Mazzocchi, D. 382n
 Meani, G. 186
 Melli, P. 107
 Menoni, G. P. 280n
 Merlo, A. 97n
 Merula, T. 105-127, 212, 217-220,
 244-246, 257n
 Merulo, C. 243
 Metz, F. 172n
 Meyerbeer, G. 144n
 Mezzanotte, G. 40n, 43n, 45n, 47n-
 48n
 Mila, M. 98n
 Milano, V. 41n
 Milantoni, G. 92n
 Milanuzzi, C. 240
 Minato, N. 196
 Minotto, L. 187
 Mischiatì, O. 97n, 157, 163n, 280n
 Monferrato, N. 347, 354-358
 Monge, S. 98n
 Monn, M. G. 149
 Monteverdi, B. 170n
 Monteverdi, C. 123n, 162n, 167-168,
 170, 255n, 330, 349
 Monti, G. 354
 Monza, C. 144
 Moore, D. 42n
 Moore, J. H. 330n, 352n-353n
 Morandino, G. 384
 Morche, G. 106, 123
 Morelli G. 335n
 Morelli, A. 170n
 Moreno, E. 279n
 Moretto (Bonicivino A.) 85n
 Morigia, P. 17
 Morlacchino, G. B. 384
 Mozart, L. 150
 Mozart, W. A. 149-150, 316
 Mucanti, G. 19
 Muraro, M. T. 198n
 Muratori, L. A. 152
 Nagli, C. A. 367
 Nascimbeni, S. 160, 162n, 165-176
 Negri, C. 142n, 145n
 Negri, M. A. 240
 Neri, F. 19n, 29, 78-79, 80n
 Neri, M. 279
 Netti, P. 253n, 256n
 Newman, W. S. 254n, 256n, 280n
 Niccoli, O. 16n
 Noehles, K. 20, 22n
 Noris, M. 191, 197n
 Nova, A. 89
 Novacci, P. 372n
 Nutter, D. 97n, 99
 O'Regan, N. 169n
 Orafi, P. M. 101n
 Orsi, A. 194
 Ottani Cavina, A. 92
 Over, B. 331, 334-336
 Owens, J. A. 102n
 Pacchierotti, G. 333, 337
 Pacelli, V. 71n
 Pachelbel, J. 149
 Padoan, M. 15n, 28n, 101n, 160n,
 197n, 242n, 281n, 349n, 354n, 373n
 Pagliardi, G. M. 197
 Pagnani, G. 385

- Pagnini, F. 385n
 Paisiello, G. 149, 333n
 Pajerski, F. M. 263n
 Paleotti, A. 47
 Paleotti, G. 8n, 9n, 25, 47, 81
 Palestrina (da), G. P. 149-150, 152, 392
 Pallavicino, B. 163, 165, 168
 Pallavicino, S. 33-34
 Palma, N. 175
 Pamphilj, B. 197
 Panazza, G. 45n
 Papagno, G. 100n
 Pasquini, B. 392
 Passadore, F. 329n-330n, 333n-334n, 349n
 Patetta, L. 42n
 Patuzzi, S. 100n, 157
 Pavoledo, E. 198n
 Pecchiai, P. 42n
 Pelicelli, N. 170, 383, 386n, 392n, 402n
 Pellini, C. 171
 Pellizzari, B. 368
 Penna, L. 213, 220
 Pepoli, A. 333n
 Pergolesi, G. B. 149
 Perissuti, B. 141, 145-146
 Peroni, V. 184
 Perti, G. A. 392
 Pesce, D. 99n
 Pestagalli, G. 144n
 Petrobelli, P. 148, 382n
 Petrucci, O. 97
 Piantanida, G. 16, 17n
 Piazza, C. 84
 Piazza, P. 91
 Picciola, L. 34n, 35n
 Piero della Francesca 85n
 Pietrasanta, G. 318
 Pietri, C. 35n
 Pietri, L. 35n
 Pilarinò, A. 289
 Pinelli, C. 288, 292
 Pio, F. 385n
 Piperno, F. 257n
 Pirovano, A. 243
 Pisani, A. 359
 Pistocchi, F. 386-387, 391
 Pitoni, G. O. 391, 393
 Piva, F. 184n
 Placuzzi, G. M. 216
 Plamenac, D. 367n
 Platone 72
 Poggiolini, R. 118, 126
 Polato, P. L. 356n
 Poli, M. 48n, 49n
 Policci, G. B. 389
 Pompilio, A. 97n
 Ponzoni, A. G. 241
 Pori, C. 194, 195n
 Porpora, N. A. 149
 Porta, C. 142
 Potenza, P. 333n
 Powers, H. 212n, 218-219, 222
 Powers, K. S. 98, 99n, 100
 Pozzo, A. 21
 Praetorius, M. 162n
 Prandino, G. 292
 Praticista, F. 194
 Premoli, O. 39n, 40n, 46n
 Preti, A. 168
 Procaccini, G. C. 86
 Profe, A. 128
 Prosperi, A. 10n, 100n
 Pucić, M. M. 371
 Quaglia, A. 144
 Quagliati, P. 382n
 Quantz, J. J. 335n
 Quaranta, E. 331
 Questa, C. 32n
 Quondam, A. 53n, 98n, 100n
 Radmili, N. 372n
 Raffaello 70

- Rameau, J-P. 145
 Raponi, N. 26n
 Ravani, G. 337
 Raverij, A. 242-243
 Réau, L. 74n
 Redi, F. 152
 Repishti, F. 40n, 41n, 43n, 50n
 Restani, D. 97n
 Resti, T. 372-373
 Reutter (von), J. A. K. G. 149-150
 Rezzonico, M. L. 336
 Ricardi, F. 12n
 Riccardi, C. A. 391
 Riccati, V. 148
 Ricci, C. 192n
 Riemann, H. 108n, 393n
 Riepe, J. 183, 194n
 Rigatti, G. A. 347, 352-353n
 Righetti, M. 99n, 101n
 Rigoli, P. 198n
 Rinaldi, G. 141
 Riva, C. 49n
 Riva, P. 195
 Rocci, V. 372n
 Roche, J. 101n, 347n, 353n
 Roger, E. 298, 319
 Rognoni Taeggio, F. 242
 Rognoni Taeggio, G. D. 241
 Rolfi, F. 336
 Rolla, G. 128
 Romano, A. 97
 Romano, M. A. 367n
 Romanstein, S. E. 254n, 256n
 Rosa Barezzani, M. T. 197n, 279n, 283n
 Rosand, E. 203n
 Rosati, R. 51
 Rossato, D. 279n
 Rossetti, S. 95n
 Rossi, F. 329n-330n, 333n-334n, 356n
 Rossi, G. B. 196
 Rossi, L. 393n-394
 Rossi, S. 112, 239, 255n, 392
 Rovetta, G. 347, 351-353
 Rovigo, F. 157
 Ruffini, F. 53n
 Ruhnke, M. 366n
 Rushing-Raynes, L. 347n
 Russo, P. 157
 Saba, S. 16n-17n, 21n
 Sabadini, B. 384, 386-387, 389, 391
 Sacchetti, A. 146
 Sacco, C. 170n
 Sachs, C. 84n
 Sadeler, R. 91
 Safarik, E. 92n
 Sala, E. 34n
 Salieri, A. 150
 Sammartini, G. B. 147
 Sanseverino, B. 386
 Santoro, A. 372
 Santoro, M. 372
 Saraceni, C. 91-92
 Sarti, G. 144
 Sartori, C. 97n, 192n, 194n, 242, 257n, 280, 289n, 341n
 Sartorio, A. 354, 355
 Saunders, S. 15n
 Sbaraschi, M. F. 348
 Sbriccoli, M. 16n
 Scaccia, G. 391
 Scarlatti, A. 184n, 393, 396, 398, 400-402
 Schiavetti, G. 365
 Schino, M. 9n
 Schmidt, C. B. 189n
 Schmitz, E. 40n
 Schnapper, A. 21n
 Schnitzle, R. 15n
 Schnoebelen, A. 146, 163n
 Schofield, R. 42n, 43n
 Schultesius, G. P. 335n
 Schwager, K. 42n, 53n
 Scotti, A. 25n, 54n

- Scotto, G. 97
 Seifert, H. 364n
 Selfridge-Field, E. 196n, 244
 Sempio, E. 23n
 Sessi, M. 333n
 Sforza, F. 159n
 Sherr, R. 99n
 Silvani, M. 354
 Simonetti, L. 353
 Sirch, L. 357n-358n
 Sisto V (papa) 101
 Skei, A. 95n
 Skulanović, K. 367n
 Slim, H. C. 102n
 Smither, H. E. 15n
 Soderini, A. 242
 Sorkočević, L. 372
 Souiller, D. 35n
 Sozzi, B. T. 101n
 Spezzaferro, L. 71n
 Spinola, B. 367n
 Stanzani, T. 189, 194
 Stefani, G. 16n, 27n-30
 Stefanio, B. 33
 Steinheuer, J. 105n, 108n-111n, 116n,
 119n-120n, 123n
 Stella, G. 194
 Stipcević, E. 363n, 367n
 Stoppa, A. L. 12n
 Striggio, A. 168
 Strozzi, B. 202-203
 Sumner, F. 243n
 Surian, E. 329n

 Taglietti, G. 280, 285, 289n, 291-293,
 295-296, 298, 301
 Taglietti, L. 280, 289, 291-292, 296,
 298
 Tagmann, P. M. 169-170
 Talbot, M. 279n, 293n, 295n, 331
 Tamburini, P. D. 353
 Tancredi, A. 90
 Taroni, A. 168, 170-171

 Tartini, G. 143n, 145, 148
 Tasso, T. 33
 Taubert, G. 14n
 Taubert, J. 14n
 Tavani, H. 339
 Taviani, F. 9n, 24n, 31n
 Tebaldini, G. 144-146, 151
 Telemann, G. P. 150
 Teodoro, C. 144
 Teresa d'Avila 80
 Termini, O. 295n
 Terra, R. 47n
 Tevo, Z. 213, 220
 Thoenes, C. 44n
 Tibaldi, P. 42, 49n, 54n
 Tirso de Molina 35
 Tommaso da Celano 78
 Tonelli, F. 169n
 Torelli, G. 298, 301, 384
 Torniai, P. 20n, 21n
 Toscana, F. 192n
 Tosi, G. F. 390
 Tosi, L. 23n
 Traversa, E. 41n, 47n-50n
 Treviso, G. B. 353
 Trinchieri Camiz, F. 71n, 79
 Tromboncino, B. 97n-98
 Tudino, C. 97
 Tuksar, S. 367n-369n, 373-374n
 Turchini, A. 10n, 26n
 Turini, F. 240
 Turrini, G. 97n

 Uberti, G. 30
 Uccellini, M. 244, 263, 382, 384, 389-
 390
 Ugoni, F. 240
 Urbanelli, C. 74n

 Vaccaro, L. 12n
 Vaglia, U. 288n
 Vale, G. 171, 172n
 Valenti, G. 371

- Valentin, J.-M. 32n
 Vallin, L. 184n
 Vallotti, F. 141-153
 Valsecchi, M. 81n
 Valvasense, G. F. 184
 Vandini, A. 147
 Vanelli, V. 50n
 Vanni, F. 82-83, 86
 Varischino, G. 354, 359
 Varotti, M. 174, 176
 Vauchez, A. 35n
 Vecchi, G. 242n
 Vedova, G. 333n
 Venturini, G. 385
 Verdi, G. 145-146, 151-152
 Vesanović, A. 367n
 Viadana (da), L. 160-163, 166, 168, 172
 Vicentino, N. 77
 Viforcos Marinas, M. I. 35n
 Vignola (da), G. 41
 Vigoni, C. 349
 Vinaccesi, B. 246, 279, 281n, 295
 Vinci, L. 149
 Visconti, G. B. 245
 Vistarini, A. 242
 Vitale, M. 101n
 Vitali, C. 183
 Vitali, F. 382n
 Vitali, G. B. 193-194, 244
 Vitari, G. M. 198
 Vivaldi, A. 147, 149-151, 196, 330
 Vogel, E. 97n
 Vogler, G. J. 143, 144n, 152
 Volpe, G. B. 199
 Volta, V. 45n

 Wagenseil, G. C. 150
 Wazbindky, Z. 71n
 Weber (von), C. M. 144n
 Weil, M. S. 21
 Whenham, J. 105n, 167n
 White, H. 15n

 Whittemore, J. 331
 Wilkinson, C. 108n, 111n
 Willaert, A. 102, 151
 Winternitz, E. 84n
 Wittkower, R. 89n
 Wolf, E. K. 293, 294
 Wright, D. 298

 Yorke-Long, A. 382n

 Zabolio, G. 372n-373
 Zaccanti, A. 48n, 49n
 Zaccaria, A. M. 16
 Zamagna, B. 373
 Zangiacomi, G. 368
 Zanzi, L. 13n
 Zardin, D. 9n
 Zarlino, G. 221
 Zatta, C. 185
 Ziani, M. A. 197n
 Ziani, P. A. 197n
 Ziino, A. 71n
 Zilocchi, M. A. 43n
 Zuetcovich, N. 372n

INDICE

CLAUDIO BERNARDI, <i>Il teatro degli angeli. La rappresentazione sacra barocca</i>	p.	5
JÖRG STABENOW, <i>Esigenze liturgiche, spazio della chiesa. Su alcuni fenomeni dell'architettura ecclesiastica del primo Seicento tra Milano, Bologna e Roma</i>	»	37
GIOVANNI BENYACAR, <i>L'iconografia del Concerto angelico a San Francesco e la musica della Controriforma</i>	»	67
STEFANO PATUZZI, <i>Madrigale e mottetto: intrecci di funzioni e di contesti</i>	»	93
JOACHIM STEINHEUER, <i>Musikalische Form bei Tarquinio Merula</i>	»	103
SERGIO MARTINOTTI, <i>Il «gentile Signor Valotti»</i>	»	139
LICIA MARI, <i>Quale influsso sui musicisti di uno «stile» della Cappella Palatina di Santa Barbara in Mantova? Il caso di Stefano Nascimbeni</i>	»	155
NORBERT DUBOWY, <i>«L'amor coniugale nel Seicento»: Das Leben der Sängerin und Komponistin Marietta Barbieri erzählt von Faustino Barbieri aus Brescia</i>	»	181
GREGORY BARNETT, <i>L'organizzazione tonale nella musica italiana secentesca: le sinfonie e le sonate di Tarquinio Merula, Biagio Marini e Giovanni Legrenzi</i>	»	209
PETER ALLSOP, <i>The Italian Sonata and the Concept of the «Churchly»</i>	»	237
RAFFAELLA BARTOLO, <i>Le sonate «libere» del Settimo libro di Buonamente nell'ambito della sua produzione strumentale</i>	»	251

MARCO BIZZARINI, <i>Diffusione della sonata a tre nella Brescia di fine Seicento: il ruolo del Collegio de' Nobili</i>	»	277
STEPHEN BONTA, <i>The Interpretation of Notation in Music for Italian Instrumental Ensembles in the Mid- to Late-17th Century</i>	»	311
FRANCO ROSSI, <i>Galuppi e i mottetti</i>	»	327
FRANCESCO PASSADORE, <i>Luoghi pii, monache cantatrici e avvertimenti ai lettori: il mottetto a voce sola in area marcia dopo Monteverdi</i>	»	345
STANISLAV TUKSAR, <i>Le cappelle musicali in Split (Spalato) and Dubrovnik (Ragusa) in the 18th Century – Repertoires, Cultural Missions, and Social Importance</i>	»	361
BEATRICE BARAZZONI, <i>Un esempio di cappella di corte: la cappella musicale dei duchi Farnese a Parma e l'opera dimenticata di Giuseppe Corsi</i>	»	379
INDICE DEI NOMI	»	407

*Finito di stampare
nel mese di settembre 2002
presso Ingraf s.r.l. - Milano*

