

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

14.

Barocco padano

2

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

Como, 16-18 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

*Volume edito con il contributo
dell'Amministrazione Provinciale di Como*

ISBN 978-88-97859-05-5

© 2002

A.M.I.S. - Via Leonardo da Vinci, 41 - 22100

Como amis_como@gmx.de

*A Stephen Bonta, come segno
di gratitudine e di amicizia*

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 quattordici 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 ringraziamo 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

JEFFREY KURTZMAN

***// Vespro della Beata Vergine
di Claudio Monteverdi e il repertorio
italiano dei vespri dal 1610 al 1650:
un quadro riassuntivo***

IL VESPRO DELLA BEATA VERGINE
DI CLAUDIO MONTEVERDI
E IL REPERTORIO ITALIANO DEI VESPRI DAL 1610 AL 1650:
UN QUADRO RIASSUNTIVO*

Il Vespro della Beata Vergine di Claudio Monteverdi costituisce un'opera ben nota a tutti gli studiosi della musica del Seicento. Ma nonostante la celebrità del Vespro, il repertorio di cui esso è solo una piccola parte non è altrettanto conosciuto, all'infuori di alcuni salmi, dei Magnificat e di altri pezzi pubblicati in varie serie e studi. La mia raccolta di musica italiana secentesca per i vespri e per la completa, pubblicata da Garland Publishing negli Stati Uniti, comprenderà, una volta conclusa, circa centocinquanta composizioni.

La mia indagine sul repertorio ha tre direzioni principali: 1) la ricerca bibliografica di tutte le opere a stampa, 2) le trascrizioni e le pubblicazioni di composizioni individuali, 3) lo studio dello stile musicale delle composizioni disponibili in trascrizioni. Alcuni risultati di questi studi sono stati pubblicati nel mio nuovo libro sul Vespro di Monteverdi¹. Il libro tratta degli antecedenti del Vespro di Monteverdi, della musica contemporanea del primo decennio del secolo e di quei compositori influenzati direttamente o indirettamente dall'esempio di Monteverdi nel periodo tra il 1610 e il 1625. Oggi la mia intenzione è invece quella di considerare i rapporti tra il Vespro di Monteverdi e le caratteristiche principali del vasto repertorio dei vespri italiani tra il 1610 e la metà del secolo. Un paragone dettagliato tra la musica di Monteverdi e quella di altri compositori richiederebbe un numero di trascrizioni in notazione moderna più numeroso di quello di cui disponiamo in questo momento.

Per ora, quindi, preferisco limitarmi ad una comparazione principalmente bibliografica che posso realizzare con una certa sicurezza, avendo guardato tutte le 451 pubblicazioni ancora esistenti, a mia conoscenza, contenenti salmi e Magnificat per i vespri. Benché esistano altre opere a stampa contenenti inni e antifone, le lascio per ora da parte perché periferiche rispetto al mio argomento principale.

* Sono molto grato a Maurizio Padoan per la sua assistenza nella versione italiana di questo saggio.

¹ JEFFREY KURTZMAN, *The Monteverdi Vespers of 1610: Music, Context, Performance*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

Nonostante io polarizzi la mia attenzione sulla bibliografia, ci sono dei punti di riferimento generale relativi alla musica stessa di Monteverdi che devono pure essere considerati nel mio studio comparativo. Per necessità, un tale studio non può che essere preliminare e incompiuto dato il numero elevato di pubblicazioni a fondamento della mia ricerca.

In primo luogo, voglio segnalare le caratteristiche più importanti della raccolta di Monteverdi del 1610. Questa contiene una messa, il responsorio invitatorio, i cinque salmi proponibili in tutte le feste della Madonna come pure nelle ricorrenze di quasi tutte le altre sante, l'inno che è adatto a tutte le feste della vergine, due versioni del Magnificat, quattro mottetti a poche voci in uno stile moderno e assai virtuosistico, e una sonata ad otto strumenti con numerose ripetizioni della Litania dei Santi, indirizzata a Maria. I mottetti e la sonata sono interposti fra i cinque salmi e l'inno. Nel mio libro ho posto in correlazione in modo dettagliato la musica di Monteverdi con quella dei suoi predecessori e contemporanei, come pure il contenuto e la struttura della sua raccolta del 1610 con le pubblicazioni di altri compositori dello stesso periodo. Ora voglio offrire un solo quadro molto sommario del confronto fra la raccolta di Monteverdi e le opere a stampa di altri compositori come punto di riferimento per l'analisi del repertorio seguente.

La combinazione di una messa, salmi vespertini, più versioni del Magnificat, e mottetti è molto comune nelle pubblicazioni della prima metà del Seicento. Molte di tali pubblicazioni aggiungono il responsorio iniziale dei vesperi; un numero minore aggiungono uno o due inni, spesso lo stesso inno della Vergine; e alcune includono canzoni o sonate per strumenti. Una tale raccolta di musica rappresenta l'intenzione da parte del compositore e dell'editore di raggiungere un vasto pubblico, poiché il maestro di cappella aveva la possibilità di scegliere dalla pubblicazione pezzi diversi a seconda delle varie occasioni e necessità.

Ma la versione monteverdiana di questo modello presenta alcuni aspetti più restrittivi. Il primo aspetto è la limitazione dei salmi ai cinque previsti per le feste della Vergine e di altre sante, che io ho denominato «corso femminile». Tuttavia ci sono molte altre pubblicazioni in questo periodo che restringono i salmi proprio a questi cinque, o al corso obbligato per feste degli apostoli e evangelisti o di altri santi, che io ho chiamato «corso maschile», oppure ai cinque salmi domenicali o, in un esemplare, al corso del Corpus Domini.

C'è poi un altro aspetto strutturale della raccolta di Monteverdi che è eccezionale rispetto alla norma: la collocazione dei mottetti tra i salmi e l'inno, una circostanza spiegata per la prima volta in un saggio di Stephen Bonta nel

1967². Di solito i mottetti sono raggruppati alla fine di una pubblicazione. C'è solo un altro esempio nel repertorio sopravvissuto di una tale distribuzione di mottetti fra i salmi: i *Salmi della Madonna* di Paolo Agostini del 1619 (vedi quadri 1, 2 e 3: frontespizio, tavola ed articolazione del contenuto)³. La raccolta di Agostini è diversa da quella di Monteverdi per la mancanza di una messa e per l'assenza di ogni musica strumentale, ma anche per la presenza di più versioni di ciascuno dei cinque salmi mariani. Nella tavola i pezzi sono raggruppati secondo il genere e il numero delle voci, ma nelle singole parti, a ciascun salmo segue un mottetto (vedi quadro 3). Il primo dei diversi mottetti assegnati alle molteplici versioni di ciascun testo salmodico è scritto sul testo dell'antifona richiesta dalla liturgia del Comune della Vergine per tale salmo. Questi mottetti sono denotati nella tavola e nelle singole parti come *antifona prima*, *antifona seconda*, ecc. Gli altri testi musicati come mottetti intercalati potevano ovviamente servire come alternative ai testi liturgici ufficiali.

Questi mottetti con testi non assonanti con la prassi liturgica mettono a fuoco le questioni più dibattute circa la raccolta di Monteverdi: 1) se per Monteverdi i mottetti e la sonata dovessero servire come sostituzione delle antifone liturgiche o dovessero essere tralasciati nell'esecuzione liturgica; 2) per quale motivo Monteverdi non abbia fornito un sesto mottetto per sostituire tutte le antifone, cinque per i salmi e uno per il Magnificat; 3) se i cinque mottetti siano collocati nel *Bassus Generalis* nell'ordine in cui devono essere eseguiti o se siano sparsi a caso. Un corollario all'ultima questione è se la *Sonata sopra Sancta Maria* dovesse essere considerata in sostituzione all'antifona al Magnificat, *Sancta Maria succerre miseris*, anziché porsi come alternativa all'antifona del salmo *Lauda Jerusalem*⁴. Sulla scorta delle ragioni proposte da Stephen Bonta come pure da altri studiosi e delineate nel mio libro, credo che i cinque mottetti siano correttamente eseguiti in un servizio liturgico nell'ordine in cui sono pubblicati, ma non esiste prova definitiva di questa conclusione.

Dobbiamo considerare anche altri aspetti generali del *Vespro* di Monteverdi per delineare confronti fondamentali riguardo al repertorio della prima metà del Seicento. In primo luogo, i salmi, gl'inni, e il Magnificat di Monteverdi richiedono un numero di voci abbastanza elevato: sei per il responsorio, il *Dixit Dominus*, il *Laetatus sum* e il Magnificat senza strumenti; sette per il *Lauda Jerusalem* e il

² STEPHEN BONTA, *Liturgical Problems in Monteverdi's Marian Vespers*, «Journal of the American Musicological Society» XX (1967), pp. 87-106.

³ RISM A411.

⁴ Vedi DAVID BLAZEY, *A liturgical role for Monteverdi's Sonata sopra Sancta Maria*, «Early Music» XVIII (1989), pp. 175-182.

Magnificat con strumenti; otto per il *Laudate pueri* e l'inno; e dieci per il *Nisi Dominus*. La stampa di Monteverdi contiene musica per insiemi musicali abbastanza grandi, comprendenti in alcuni brani strumenti. La *Sonata sopra Sancta Maria* richiede otto strumenti. In secondo luogo, troviamo il canto gregoriano, cioè il tono salmodico, il tono del Magnificat, la melodia dell'inno e la Litania dei Santi, diffuso largamente in tutti i pezzi per organici massivi. Il canto gregoriano è presente quasi continuamente in questi pezzi; solo i mottetti sono sottratti al canto liturgico.

Il Vespro di Monteverdi richiede anche strumenti obbligati e strumenti a piacere. In più, i tre primi salmi e tutti e due i Magnificat dimostrano lo stile *concertato*, cioè, cambiano continuamente l'andamento strutturale e il numero di esecutori. Si trovano passi a poche voci frequentemente nel *Dixit Dominus* e duetti virtuosistici formano elementi di rilievo nel *Laudate pueri* e nel *Laetatus sum*. Tali duetti praticamente determinano il carattere dei due Magnificat. I due salmi a doppio coro, il *Nisi Dominus* e il *Lauda Jerusalem*, mostrano un contrappunto imitativo molto stretto fra i due cori, nonostante le loro basi omofoniche. L'inno, anch'esso a doppio coro, muta l'organico in ciascun verso, a parte il ritornello strumentale. Nei mottetti e nella *Sonata* sono impiegati i più moderni abbellimenti virtuosistici e, nel *Nigra sum* e nel *Audi coelum*, lo stile recitativo caratterizza alcuni passi.

Veniamo ora al confronto tra la struttura e il carattere generale della musica della raccolta del 1610 di Monteverdi e il repertorio pubblicato da altri compositori. La prima considerazione da fare è il modo in cui il canto fermo pervade la maggior parte dei pezzi. Di fatto, questo uso esteso del canto fermo, verso dopo verso, è molto raro, quasi unico, dal 1600 in poi. Solo pochi esempi contemporanei sopravvivono, nel contesto stilistico per lo più omofonico. Provare che un uso pervasivo del canto fermo sia praticamente scomparso dal repertorio richiederebbe in realtà la trascrizione di centinaia di salmi e di Magnificat del periodo tra il 1600 ed il 1650; nondimeno tutta la musica che ho potuto finora studiare, comprendente tutti i salmi e i Magnificat pubblicati più tardi da Monteverdi, dimostra che solo una piccola parte del repertorio si serve del tono del salmo o del Magnificat e solo in un modo sporadico per uno o pochi versi particolari di una composizione. Perfino la presenza ripetuta e significativa del tono del Magnificat nel secondo Magnificat della *Selva morale e spirituale* di Monteverdi non pervade il cantico come nel Vespro del 1610. L'uso del canto fermo da parte di Monteverdi nel 1610 sembra unico.

Il Vespro di Monteverdi fu pubblicato al culmine della produzione di musica per i vesperi nel primo Seicento in Italia. I decenni 1600-1610 e 1610-1620 sono i più prolifici per quanto riguarda le composizioni di salmi vespertini e di Magnificat. Nel decennio 1610-1620 si possono contare 190 stampe, ancora esistenti,

che contengono salmi e/o Magnificat in canto figurato. Ancora 261 sopravvivono fra il 1621 e il 1650. Queste pubblicazioni hanno caratteristiche molto differenti, e uno sguardo generale ci darà un'idea della diversità del repertorio del periodo del Vespro di Monteverdi e quello degli anni seguenti (come ho detto prima lascio da parte per ora raccolte di inni o di antifone per «tutte le solennità» in quanto un po' periferiche rispetto al mio argomento principale).

Vediamo, per esempio, una raccolta appartenente ad una tipologia molto più comune di quella di Monteverdi. La *Vespertina omnium solemnitatum* di Andrea Bianchi del 1611 comprende tutti i sedici salmi necessari a qualsiasi festa principale o Domenica previsti dal calendario dell'anno liturgico (vedi quadri 4 e 5: frontespizio e tavola)⁵. Bianchi offre al maestro di cappella anche il responsorio dei vesperi e due Magnificat. Tutti i salmi e i Magnificat sono in *alternatim*, cioè, Bianchi ha composto in polifonia solo i versi dispari o i versi pari, lasciando che i versi alternativi fossero resi in canto gregoriano, o suonati all'organo, o anche cantati in falsobordone. È da notare che Bianchi indica al maestro di cappella, in modo pratico, quale sia il tono di ciascun salmo e dei Magnificat. D'altronde, troviamo nel repertorio per organo del Seicento pubblicazioni di versetti per cui l'organista non solo poteva alternare il canto gregoriano o i falsibordoni nella esecuzione dei salmi, ma anche sostituire i versi non composti in polifonia in salmi o Magnificat come quelli in *alternatim* di Bianchi.

Tutte le composizioni di Bianchi sono a cinque voci, una disposizione molto comune durante tutto il periodo in esame. È tipico in questo genere di pubblicazione che tutta la musica sia composta per lo stesso numero di voci, anziché per organici diversi come nel Vespro di Monteverdi. Anche senza trascrivere la musica, possiamo presumere che i salmi e i Magnificat di Bianchi rappresentino uno stile soprattutto omofonico e semplice, forse animato da modeste imitazioni e da dislocamenti ritmici tra le voci. Questa raccolta ha una funzione molto diversa da quella liturgicamente limitativa di Monteverdi. È anche decisamente lontana dallo stile così avanzato e virtuosistico di Monteverdi, aspetti che hanno ridotto ancora di più le occasioni in cui il Vespro del 1610 poteva essere proposto da un maestro di cappella.

Il modello presente nella raccolta di Bianchi, destinato cioè a rispondere alle esigenze di poter disporre di salmi e di Magnificat durante tutto l'anno liturgico, è il più invalso nelle raccolte edite nella prima metà del secolo. Queste raccolte molto utili, di compositori quali Giovanni Gastoldi, Giulio Belli, e Lodovico Viadana, erano quelle più frequentemente ristampate, alcune volte per decenni dopo la loro prima edizione. Tali raccolte si trovano a tre, quattro, cinque, sei o otto

⁵ RISM B2498.

voci, e, più raramente, a tre e quattro cori. Inoltre, il modello di salmi e di Magnificat, previsto per tutto l'anno liturgico, poteva facilmente essere modificato dalla soppressione di alcuni dei salmi utilizzati meno frequentemente nella liturgia, e/o dall'aggiunta di altri brani liturgici, come pure dall'introduzione di modi alternativi di esecuzione.

Per esempio, la raccolta di *Salmi e Messa* a quattro voci di Lorenzo Agnelli del 1637 contiene solo quattordici dei sedici salmi vespertini e un Magnificat, ma aggiunge una messa parodia e quattro mottetti a due, a tre, e a quattro voci (vedi quadri 6 e 7: frontespizio e tavola)⁶. Contrariamente a quanto osservato per i salmi di Bianchi, tutti i versi di questi salmi e Magnificat sono composti in polifonia e i toni sono identificati solo in alcuni casi.

Dal frontespizio individuiamo l'indicazione «in concerto». Senza fare trascrizioni dei pezzi, è difficile sapere precisamente che cosa vuol dire questa indicazione; però ci sono solo due possibilità in questo repertorio. In molte raccolte, in particolare quelle a poche voci, la frase «in concerto» o il suo equivalente, «concertato» significa semplicemente che le voci sono accompagnate da un basso continuo, molto spesso chiamato «basso per l'organo». In queste raccolte, questi termini non possono avere altra connotazione per quanto riguarda lo stile della musica. D'altronde, ci sono molte pubblicazioni, in particolare quelle a numerose voci, in cui «in concerto» o «concertato» significa uno stile speciale di musica: lo stile in cui gli insiemi musicali e l'articolazione strutturale cambiano continuamente dal principio alla fine di un pezzo. Questo modo di comporre divide una composizione in segmenti separati secondo il numero delle voci o degli strumenti in ciascun verso o anche in una parte di un verso. «In concerto» e «concertato» possono anche riferirsi a insiemi musicali e andamenti strutturali che cambiano non solo per il modo di composizione, ma secondo la pratica d'esecuzione. Già nel 1583 Orazio Colombani aveva pubblicata una serie di Magnificat a nove voci divise in due cori, descritta sul frontespizio come «per cantar: & sonar in concerto»⁷. Qui «in concerto» si riferisce ad un organico di voci e di strumenti in cui le sonorità che mutano sono create non dal compositore, ma dal maestro di cappella attraverso il modo con cui distribuisce le parti fra i cantanti e gli strumentisti secondo la sua propria volontà⁸.

⁶ RISM A399.

⁷ *Li dilettevoli Magnificat composti sopra li otto toni a nove voci: accomodati per cantar: & sonar in concerto: con uno a quatordecim voci: a tre chori. Del R.P.F. Oratio Colombano Da Verona Min. Con. Novamente composti & dati in luce. In Venetia Appresso Giacomo Vincenzi: [sic] & Riccardo Amadino compagni: 1583.* RISM C3423.

⁸ Ringrazio JOHN WALTER HILL per le sue osservazioni e i suoi suggerimenti per quanto riguarda il significato di *concertato* e *in concerto*. Il più antico uso di *in concerto* noto a HILL era nel

Mentre l'uso della frase «in concerto» in Agnelli nel 1637 probabilmente si riferisce solo alla presenza del basso per l'organo, si trova una raccolta nello stesso decennio in cui l'organo è «a beneplacito», nello stesso modo in cui era stato «a piacere» negli anni 1590-1600 o nel primo decennio del Seicento. Il frontespizio dei *Vespri per tutto l'anno* di Francesco Milani di San Petronio in Bologna del 1635, che contiene tutti i versi in polifonia di sedici salmi e un Magnificat a quattro voci, indica che le composizioni possono essere eseguite «con l'organo, e senza» (vedi quadri 8 e 9: frontespizio e tavola)⁹. Questa indicazione sottolinea la natura molto tradizionale e retrospettiva di alcune stampe nella prima metà del secolo, anche se esce dalla penna di un compositore associato ad una delle chiese più progressiste dell'Italia del nord.

In contrasto col contenuto dell'opera di Milani è la raccolta *Messa e Salmi Ariosi* del milanese Michelangelo Grancini, del 1637, che ristampata e ampliata rispetto all'originale del 1632, è molto più complessa (vedi quadri 10 e 11: frontespizio e tavola con avvertimento)¹⁰. Ai dodici salmi vespertini e ai due Magnificat, con tutti i versi in polifonia, sono aggiunti un mottetto che serve all'introito ad una *missa* breve, il responsorio per i vespri, una litania e le cinque antifone mariane per il rito ambrosiano¹¹. Il frontespizio descrive i salmi come «ariosi», il che generalmente significa uno stile melodico con enfasi su una voce in particolare, la qual cosa potrebbe anche spiegare in parte la descrizione: «concertati». Ovviamente, una tale raccolta è destinata ad un uso ampio, per soddisfare le più diverse necessità liturgiche e essere quindi il più vendibili possibile. Questa intenzione è messa in rilievo dall'indicazione del frontespizio, nella quale si dice che la quinta parte può essere cantata o no a discrezione e che qualunque parte può essere tralasciata.

Delle diverse stampe ad un consistente numero di voci, le più comuni di tutte sono quelle ad otto voci. La *Sacra omnium solemnitarum Vespertina Psalmodia* del 1615 di Giulio Osculati da Lodi contiene il responsorio per i vespri, i sedici salmi per tutto l'anno e un Magnificat a doppio coro (vedi quadri 12 e 13: frontespizio e tavola)¹². Il punto che voglio mettere in rilievo, però, è l'avvertimento nel frontespizio, *tam vocibus, quam Instrumentis concinenda* – un avvertimento che si trova in questa forma o in forme come *tum viva voce tum omnis generis instrumentis* già nel 1562

1548 in Brescia. Vedi il saggio di HILL, *The Emergence of Violin Playing into the Sphere of Art Music in Italy: Compagnie di Suonatori in Brescia during the Sixteenth Century*, in *Musica franca: Essays in Honor of Frank A. D'Accone*, Stuyvesant-New York, Pendragon Press, 1996, pp. 333-366.

⁹ RISM M2728.

¹⁰ RISM G3403.

¹¹ Sono molto grato a Robert Kendrick per l'identificazione della funzione liturgica del mottetto *Inviolata integra* nel rito Ambrosiano.

¹² RISM O141.

nel frontespizio del primo libro di mottetti a cinque voci di Orlando di Lasso¹³. Queste indicazioni sono ovviamente in relazione con l'avvertenza di Orazio Colombani del 1583, «per cantar: & sonar in concerto», che ho menzionato precedentemente. Però il significato dell'avvertimento di Osculati non è molto preciso, forse deliberatamente, per essere più flessibile. Potrebbe indicare che tutte le otto voci possono essere eseguite o solo da voci o solo da strumenti. Potrebbe anche suggerire che tutte o alcune delle otto parti possono essere eseguite da voci raddoppiate da strumenti, o che un coro può essere assegnato a voci e l'altro a strumenti, o che alcune delle otto parti possono essere cantate e le altre eseguite solo da strumenti. Davvero, credo che tutte queste possibilità possono essere considerate, forse con l'eccezione di una esecuzione completamente strumentale. Comunque, poiché la funzione liturgica può essere soddisfatta solo dalla recitazione del testo sotto voce del celebrante, anche una esecuzione solo strumentale, senza voci, non è da escludere.

Queste varie possibilità di esecuzione sono messe in rilievo in modo drammatico dai *Salmi a quattro chori per cantare e concertare* del 1612 di Lodovico Viadana (vedi quadri 14 e 15: frontespizio e tavola)¹⁴. Questa raccolta riduce ancora il numero dei salmi rispetto ai dodici di Grancini. Viadana limita i suoi salmi a otto, che nonostante tutto coprono la maggior parte delle feste dell'anno. Questi otto comprendono, nei primi cinque, i salmi del corso maschile, e anche, attraverso la sostituzione comune del breve salmo *Laudate Dominum* a quello lungo *In exitu Israel*, il corso domenicale. I successivi tre salmi, insieme con il *Dixit Dominus* e il *Laudate pueri*, già presenti, costituiscono il corso per tutti i vesperi mariani e i vesperi di quasi tutte le altre sante. A questa selezione molto utile, Viadana aggiunge il responsorio vespertino, due Magnificat, e una sinfonia vocale per il secondo Magnificat. Ma la cosa più interessante di questa opera è la prefazione in cui Viadana spiega la varietà dei modi di esecuzione di queste composizioni¹⁵.

¹³ *Sacrae Cantiones (Vulgo Motecta Appellatae) Quinque Vocum, Tum Viva Voce tum omnis generis Instrumentis cantatu commodissimae. Liber Primus Venetiis*. La dedica porta la data del Novembre 1562. RISM L769.

¹⁴ RISM V1400. Edizione moderna in *Lodovico Grossi da Viadana: Salmi a quattro chori*, ed. Gerhard Wielakker, Madison, A-R Editions, Inc., 1998. Vedi la mia recensione di questa edizione, solo in parte favorevole, in «Music Library Association Notes» LV, June 1999, pp. 1000-1005.

¹⁵ La prefazione di Viadana è riportata nella edizione citata di Wielakker (con traduzione in inglese), in FEDERICO MOMPELLIO, *Lodovico Viadana: Musicista fra due secoli*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 163-165, e in JEROME ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon Press, 1984, pp. 118-119 (solo traduzione inglese).

Mi manca il tempo per descrivere le indicazioni di Viadana in modo dettagliato, ma voglio sottolineare la separazione del coro principale a cinque voci sole, in cui troviamo spesso passi ad una, a due, o a tre voci, dal secondo coro a quattro di almeno sedici cantori, possibilmente raddoppiati da strumenti fino a dodici. Questi due cori sono di per sé sufficienti per eseguire i salmi e i Magnificat a nove. In questa forma, i salmi e i Magnificat continuano la tradizione che abbiamo già osservato nei Magnificat a nove di Colombani del 1583. Ma Viadana aggiunge un terzo coro a piacere per voci e strumenti alti, e ancora un quarto coro, sempre a piacere, per voci e strumenti bassi. Questi due ultimi cori non cantano e non suonano mai indipendentemente dai primi due cori, ma servono solo per rinforzare la sonorità.

L'esito sonoro esplicito dai suggerimenti di Viadana giustifica la descrizione nel frontespizio, «cantare e concertare», dove l'ultima parola significa frequenti cambiamenti del procedimento strutturale e dell'insieme musicale. Quando il maestro di cappella introduce la varietà di voci e di strumenti consigliata da Viadana, la conseguenza è una caleidoscopica fluttuazione di articolazioni strutturali e di colori, che talvolta mette in rilievo una voce sola o un duetto con l'accompagnamento dell'organo, talvolta un coro a cinque voci con l'appoggio vocale e strumentale del secondo coro, talvolta un ripieno di voci e di strumenti fatto dai secondi, terzi e quarti cori insieme. In poche raccolte del secondo decennio del secolo si trova l'addizione di uno o di più cori di ripieno all'organico fondamentale, ma i cori di ripieno diventano un tratto importante di numerose pubblicazioni sontuose per i vesperi dal 1620 in poi.

I modi d'esecuzione descritti da Viadana probabilmente riflettono le sue esperienze a Roma negli anni dopo 1590, dove era comune eseguire salmi a parecchi cori proprio in questa maniera, come ha dimostrato Noel O'Regan nei suoi numerosi studi di documenti provenienti dagli archivi ecclesiastici romani. La cosa sorprendente è quanto il suono dei salmi di Viadana, in alcuni passi, rassomigli a quello dei salmi monteverdiani, in particolare quando si impiegano strumenti per raddoppiare le voci nella musica del compositore cremonese. Quello che è notevole nella pubblicazione di Monteverdi non è l'uso di strumenti nella liturgia dei vesperi – secondo Nicola Vicentino, gli strumenti erano già comuni nelle celebrazioni del vespro già nel 1555 – ma la notazione di parti separate per gli strumenti, così che la decisione di dove e come utilizzare gli strumenti è trasferita dal maestro di cappella al compositore. La prefazione di Viadana indica come lo stile «concertato» con i suoi andamenti e organici variati, proposto con cura da Monteverdi nei primi tre salmi e in tutte e due Magnificat, potrebbe anche risultare da modi di esecuzione improvvisati. Cioè, alcune novità nella pubblicazione di Monteverdi del 1610 sono le conseguenze del suo mettere in notazione

aspetti della musica che sono stati già improvvisati o determinati dal maestro di cappella, non dal compositore.

Mentre la raccolta di Viadana, con i suoi otto salmi, è destinata a servire per la maggior parte delle feste dell'anno liturgico, quella di Monteverdi, con solo cinque salmi, è più ristretta nella sua funzione liturgica, come indicato dalla sua dedica non solo al papa, ma anche alla Vergine. Ma Monteverdi non era il solo compositore a limitare i salmi in tal modo, né prima del 1610 né dopo. Come ho detto prima, ci sono numerose raccolte che contengono solo i cinque salmi o del corso domenicale, o del corso maschile, o del corso femminile, l'ultimo sempre chiamato *salmi della Madonna* o *della Beata Maria Vergine*. Un esempio è la raccolta di Giovanni Pietro Flacomio di Milazzo del 1611 a otto voci in due cori (vedi quadri 16 e 17: frontespizio e tavola)¹⁶.

Flacomio, come Monteverdi, mette in musica solo i cinque salmi per feste della Vergine e di altre sante. A questi Flacomio aggiunge una *Salve Regina*, una messa, e sette mottetti con avvertimenti nelle singole parti che indicano la loro destinazione alla festa della natività della Vergine come pure al Comune delle Vergini e alle feste delle sante Cecilia, Lucia, Agnes e Agatha. Questa è una delle rare stampe che indicano l'applicabilità del corso femminile ad altre sante oltre che a Maria.

Nell'opera di Flacomio è anche interessante l'indicazione «da concerto», riportata nelle singole parti, per il salmo *Nisi Dominus* e, anche se solo cinque su nove parti sopravvivono, si può vedere che Flacomio, seguendo l'esempio di Monteverdi, ha composto e annotato questo salmo nello stile «concertato». I versi dispari devono essere eseguiti da solisti del primo coro, scendendo dal soprano al tenore, mentre i versi pari sono cantati dalle quattro voci del secondo coro. I due versi della dossologia sono distribuiti ciascuno ad uno dei due cori a quattro voci. Nel Magnificat, Flacomio, come Monteverdi, ma in modo più modesto, precisa la colorazione strumentale attraverso il raddoppio delle voci *cum corneto* e *cum basonico* in due diversi duetti. Ho sostenuto in altra sede come questa raccolta di Flacomio risulti influenzata direttamente dal Vespro della Beata Vergine di Monteverdi¹⁷.

Un'altra pubblicazione che probabilmente dimostra l'influenza di Monteverdi è la raccolta di *Messa e Salmi* del 1614 di Francesco Usper, organista di San Salvatore in Venezia (vedi quadri 18 e 19: frontespizio e tavola)¹⁸. Il frontespizio oltre ai salmi cita una messa, mottetti ad un numero variabile di voci e sinfonie.

¹⁶ RISM F1100.

¹⁷ KURTZMAN, *op. cit.*, pp. 164-165.

¹⁸ RISM U116 & SD1614².

Un'ulteriore indicazione precisa che le composizioni sono «da concertarsi nell'organo et anco con diversi stromenti». La messa concertata prende il primo posto nell'opera, seguita dai cinque salmi del corso maschile e da un Magnificat (vedi quadro 19). Il resto della raccolta è costituito da numerosi mottetti, da una a sei voci (l'ultimo dei quali è a due voci e quattro tromboni obbligati) e poi da tre sinfonie strumentali: due a sei parti ed una a due violini. Nelle singole parti sopravvivenenti, due dei salmi hanno l'indicazione «concertato», che in questo contesto chiaramente significa un andamento strutturale variabile.

Il numero di tali complesse raccolte, con una piena centralità assegnata ai salmi dei vespri (talvolta ristretti ad un corso solo, ma anche comprendenti diversi generi, pezzi nello stile «concertato» e talvolta strumenti obbligati e/o cori di ripieni a più voci e strumenti) cresce gradualmente durante il secondo decennio del secolo. Ma è solo nel terzo decennio, con pubblicazioni come i *Salmi boscarecci concertati a sei* del 1623 di Ignazio Donati¹⁹, che tali complesse raccolte cominciano ad essere stampate in una quantità abbastanza copiosa da iniziare a rappresentare una parte notevole del repertorio. In questo quadro si iscrive la raccolta di *Salmi concertati a cinque et sei voci*, la prima pubblicazione di Giovanni Rovetta, uscita nel 1626 e ristampata nel 1641 (vedi quadri 20 e 21: frontespizio e tavola)²⁰.

Rovetta, strumentista a San Marco che aspirava al posto di vice-maestro di cappella sotto Monteverdi, voleva farsi conoscere per la prima volta con un insieme di salmi per lo più «concertati», sia con strumenti sia senza, un paio di salmi «alla breve» non concertati, un Magnificat a sei voci e due violini, quattro mottetti a due e a tre voci, due dei quali con violini, e quattro canzoni per strumenti. Molte composizioni in questa raccolta richiedono due violini obbligati e le canzoni hanno bisogno anche d'una violetta, di viole, di tromboni e di cornetti, questi ultimi per sostituire i violini.

Porre assieme salmi concertati e non concertati è pratica comune dall'epoca della pubblicazione di Flaccomio nel 1611 fino alla metà del secolo. Questa prassi spesso genera raccolte sostanziose e complesse che offrono al destinatario musica di vari generi e di diversi stili. D'altronde, tali stampe erano pubblicate non solo nel nord Italia, ma anche nel sud. Questo è dimostrato dai *Salmi et Hinni di Vesperari Ariosi* del 1636 di Vincenzo D'Elia, luogotenente della Cappella Reale di Sicilia e organista della chiesa reale di San Pietro (vedi quadri 22 e 23: frontespizio e

¹⁹ *Salmi boscarecci concertati a sei voci, con aggiunta, se piace, di altre sei voci, che servono per concerto, & per ripieno doppio, per cantare à più chori; con una Messa similmente concertata, & con il ripieno, d'un'altra simile à sei, già stampata; & con il basso principale per sonar nell'organo. D'Ignatio Donati Mastro di Capella nella Terra di Casalmaggiore; L'Auriga nella Academia de Filomeni. Dedicati alli molti illustri signori del Consiglio della medesima Terra. Opera nona. In Venetia, appresso Alessandro Vincenti. 1623.* RISM D3396.

²⁰ RISM R2962.

tavola)²¹. Questa raccolta a otto voci, pubblicata a Palermo, incomincia con il responsorio vespertino, i cinque salmi del corso maschile e un Magnificat. Alcuni di questi pezzi portano l'indicazione «in Concerto», mentre gli altri l'indicazione «Corrente», che significa omogeneità nell'andamento strutturale e mancanza di segmenti separati. Dopo il servizio per i santi, seguono un altro responsorio, il corso femminile e un Magnificat, tutti questi ultimi sotto la rubrica «Salmi della Beata Vergine». Molti di questi pezzi sono indicati «corrente» e sono seguiti da quattro inni dedicati alla Vergine, agli apostoli, ai confessori e alle sante vergini. Un altro termine che si trova spesso per indicare un salmo non-concertato, senza segmenti di articolazione, è «seguito».

La raccolta di gran lunga più grande e complessa della prima metà del secolo è la *Selva morale e spirituale* di Claudio Monteverdi del 1641 (vedi quadri 24 e 25: frontespizio e tavola)²². Questa pubblicazione si apre con cinque madrigali spirituali in Italiano, continua con una messa a quattro voci in stile antico, un Gloria concertato con strumenti e con voci molto abbellite, tre segmenti concertati di un Credo, alternativi ai testi corrispondenti del Credo della messa a quattro, un mottetto con un basso virtuosistico, i salmi del corso maschile in molteplici versioni, due salmi in più richiesti per altre feste maschili (i salmi a combinazioni variabili di voci e di strumenti), quattro inni con violini obbligati, due Magnificat (uno «concertato», l'altro no), tre versioni a poche voci della *Salve Regina* e, infine, tre altri mottetti a voce sola. Nel decennio 1640-1650 si trovano numerose raccolte complesse, ma nessuna tanto grande o tanto complessa quanto quella di Monteverdi. Neanche la *Messa a quattro voci et Salmi* di Monteverdi stesso, pubblicata postuma nel 1650, con una messa, molteplici versioni degli otto salmi obbligati per i corsi maschile e femminile, e una litania (vedi quadri 26 e 27: frontespizio e tavola), può paragonarsi alla *Selva morale* in grandezza o in complessità.

Raccolte complesse come queste, caratterizzate dalla varietà dei generi liturgici, dagli stili moderni della vocalità, da strumenti obbligati, dallo stile «concertato» con la sua fluttuante articolazione strutturale e con la concomitante segmentazione formale della musica, e spesso da cori ripieni di voci e di strumenti, diventavano sempre più cospicue negli anni Trenta, e nel decennio seguente rivaleggiano in quantità con le raccolte più mondane e più modeste destinate alle più svariate feste e indirizzate al maggior numero possibile di maestri di cappella.

Oltre ai tipi di raccolte di musica per i vesperi già ricordati, vi è ancora un altro modello completamente differente costituito dalle raccolte di Magnificat, secondo la tradizione stabilita negli anni quaranta del sedicesimo secolo, con la pubblica-

²¹ Non è citato dal RISM. Copia completa consultata a Malta, Mdina-Cathedral Museum.

²² RISM M3446.

zione dei Magnificat di Cristóbal Morales. Questi Magnificat di Morales, che sono stati ristampati numerose volte nel secolo sedicesimo e ancora nel 1614, comprendono otto composizioni *alternatim* dei versi dispari e altre otto dei versi pari, cioè, due per ciascun degli otto toni. In alcune ristampe, le due serie sono unite per creare un ciclo di otto composizioni di tutti i versi: un Magnificat in ciascun tono²³. Nella prima metà del Seicento, le raccolte che mettono in rilievo cicli di Magnificat sono preminenti, in particolare, nel periodo dal 1611 al 1620. Alcune di queste stampe contengono esclusivamente Magnificat, ma parecchie includono uno o più cicli di Magnificat insieme ad altra musica.

Il secondo libro di *Nuovi pensieri* di Adriano Banchieri del 1611, che sopravvive a Cracovia in una sola parte vocale, contiene una dozzina di mottetti e dieci Magnificat *alternatim* a due voci, come pure due pezzi strumentali (vedi quadri 28 e 29: frontespizio e tavola)²⁴. La tavola rivela un ciclo completo di Magnificat in tutti gli otto toni, come pure due Magnificat in più nel sesto e nell'ottavo tono. Inoltre, questi Magnificat sono tra i primi cicli di Magnificat a poche voci.

Il frontespizio della raccolta riporta l'indicazione «per concertare due voci, o stromenti in variati modi», che suggerisce una sostituzione strumentale di una o forse di tutte e due le voci oppure il raddoppiamento di una o di due voci, con le due parti concertate col basso continuo per l'organo. Sfortunatamente, il dialogo menzionato sul frontespizio, che spiegava come l'organista dovesse suonare sopra le quattro varietà di bassi continui contemporaneamente in uso, è andato perduto insieme con la parte stessa dell'organo.

Il *Terzo libro di nuovi pensieri* dello stesso compositore, pubblicato nel 1613, contiene molti mottetti insieme ai cinque salmi del corso femminile e due Magnificat (vedi quadri 30 e 31: frontespizio e tavola)²⁵. Queste due raccolte di Banchieri ci conducono ad un altro tipo di pubblicazione ancora in cui troviamo musica per i vesperi. Questo tipo è composto di raccolte che sono dedicate principalmente a mottetti, normalmente a poche voci, ma che contengono in più uno o pochi salmi e/o Magnificat. Tali raccolte sono prevalenti in particolare durante i primi due decenni del secolo, ma continuano ad essere prodotte durante i successivi trent'anni. Il loro significato per lo sviluppo del repertorio vespertino è costituito dal fatto che i mottetti in queste pubblicazioni sono frequentemente composti secondo le più moderne caratteristiche di stile, come il «recitar

²³ La ristampa del 1614 di questi Magnificat ripropone la versione in *alternatim*, dando luogo a sedici composizioni, otto di versi dispari e otto di versi pari.

²⁴ Non è citato dal RISM. Copia incompleta consultata a PL-Kj (Cracow, Biblioteca Jagiellonska).

²⁵ RISM B808, SD 1613³.

cantando», ornamenti virtuosistici scritti, ritmi punteggiati, strumenti obbligati, e duetti in terze parallele, spesso molto abbellite, con il tutto ovviamente sempre sostenuto dal basso continuo.

Un esempio di questo tipo di raccolta è il *Timpano celeste* di Orazio Scaletta del 1611, il quale contiene mottetti ad una, a due, a tre e a quattro voci (vedi quadri 32 e 33: frontespizio e tavola)²⁶. Il terzo pezzo, sotto *voce sola* nella tavola, è un Magnificat *alternatim* nel sesto tono per un soprano o un tenore. L'asterisco si riferisce ad un avvertimento al fondo della pagina, dove Scaletta spiega che questo e gli altri pezzi segnalati così sono meglio eseguiti con l'accompagnamento d'un chitarrone. Un tale Magnificat ad una voce sola, con la raccomandazione d'accompagnamento di un chitarrone, potrebbe trovarsi solo in un libro di mottetti agli inizi del secolo. Versioni a voce sola di salmi e di Magnificat non compaiono, prima degli anni Trenta, in raccolte principalmente destinate ai vespri. L'opera di Scaletta contiene inoltre una versione del salmo vespertino *Laetatus sum*, al secondo posto nella lista di pezzi a due voci. Poiché manca l'asterisco il salmo deve essere accompagnato col basso continuo per l'organo menzionato nel frontespizio. Salmi per i vespri a due voci, in questo periodo, sono egualmente proposti solo in libri di mottetti e non compaiono nelle raccolte ancora esistenti di musica per i vespri prima dei *Salmi vespertini* di Geronimo Gibellini del 1624²⁷. Anche più tardi, salmi a due voci rimangono relativamente rari.

Frequentemente questi salmi o questi Magnificat, presenti in un numero limitato in tali raccolte di mottetti a poche voci, rivelano le stesse caratteristiche moderne dei mottetti; dunque, è attraverso i salmi e i Magnificat di queste raccolte di mottetti che lo stile moderno della vocalità penetra nel repertorio dei vespri nel primo decennio del Seicento. Sono i salmi e i Magnificat nei libri di mottetti che costituiscono i precedenti dello stile virtuosistico dei primi tre salmi del Vespro della Beata Vergine di Monteverdi. Naturalmente, anche i mottetti di Monteverdi prendono la loro direzione dagli stessi libri di mottetti a poche voci. Ma dobbiamo tenere sempre presente la pratica di abbellimenti improvvisati che si è a tal punto sviluppata nella seconda metà del Cinquecento, tanto nella musica sacra quanto nella musica profana, da essere codificata in numerosi trattati tra il 1584 e il 1620. Nello scrivere abbellimenti estesi per le parti vocali, Monteverdi seguiva non solo le soluzioni precedenti già stabilite nel repertorio di mottetti a poche voci, ma anche la pratica improvvisata, senza dubbio applicata diversi decenni prima nel secolo sedicesimo ai salmi e ai Magnificat per i vespri. Come abbiamo

²⁶ RISM S1144.

²⁷ *Salmi vespertini domenicali a due, e tre voci per l'organo, di Geronimo Gibellini Maestro di Cappella, nella chiesa matrice, e collegiata di Norcia [...]. In Roma, appresso Gio Battista Robletti. 1624.* RISM G2007.

già visto per quanto riguarda la notazione per gli strumenti da parte di Monteverdi, la sua innovazione era la scrittura per la prima volta di tali abbellimenti estesi nei salmi e nei Magnificat; era, ancora una volta, l'appropriarsi di un ruolo che anteriormente era stato degli esecutori.

Nel repertorio per i vespri dopo il 1610, si trova un accrescimento graduale della presenza di abbellimenti scritti nelle parti vocali come pure un incremento nell'uso di strumenti obbligati, seguendo in tutti e due i casi l'esempio di Monteverdi. Come ci si può aspettare, tale virtuosismo è richiesto per lo più nelle raccolte di musica «concertata»; dunque si trova più frequentemente dai tardi anni Venti fino alla metà del secolo.

Vorrei chiudere questo rapido, e temo troppo superficiale, quadro generale con un ancora più rapido sommario dell'attività degli editori, rappresentata dal numero di pubblicazioni giunte fino a noi. Il decennio dopo la pubblicazione del *Vespro* di Monteverdi fu il più prolifico di tutti, con 190 stampe ancora esistenti rispetto alle circa 150 del primo decennio del secolo. Da un anno ad un altro, il numero di stampe del secondo decennio è fra le 18 e le 25, con l'eccezione di tre anni in cui il numero delle opere che sopravvivono oscilla tra 10 e 14. Nel decennio 1621-1630, il primo anno rivela 17 pubblicazioni, ma in seguito il numero si riduce ad una quota compresa fra le 10 e le 14 raccolte all'anno. La pestilenza tremenda del 1630-1631 fu la causa di un forte calo della produzione negli anni seguenti. Abbiamo quattro pubblicazioni del 1631, cinque del 1632, e solo due del 1633. Il numero aumenta nel 1634, ma da questo punto fino alla metà del secolo, la quantità delle stampe non raggiunge neanche il livello degli anni venti. La linea di tendenza tra il 1634 e il 1650 oscilla tra 6 e 10 pubblicazioni. I valori più elevati sono negli anni 1640 e 1641 in cui abbiamo dodici e undici raccolte rispettivamente, mentre in altri anni si registra una netta flessione in quanto sopravvivono solo tre o quattro pubblicazioni (1638, 1644, 1646, 1649). Molte delle stampe del periodo dopo la pestilenza sono del tipo più complesso, sia nello stile sia nel contenuto, come ho chiarito più sopra.

Non è possibile oggi presentare uno studio geografico degli editori o delle chiese e dei monasteri dove i compositori lavoravano, oppure delle città d'origine dei compositori. Vorrei solo sottolineare che il repertorio, anche in questo periodo limitato di quarant'anni, proviene da quasi tutte le regioni d'Italia, da Palermo ad Udine, da Torino ad Ancona.

La mia ricognizione risulta, indubbiamente, un abbozzo iniziale che inquadra solo a grandi linee l'estensione e la complessità di questo repertorio, ma spero di aver dato indicazioni sufficienti, benché vaghe, in ordine alla sua ampiezza e al suo contenuto, in modo che si possano cogliere i contorni generali di questo vasto orizzonte musicale. Forse la lezione più importante ricavabile da questa

sommatoria ricognizione sul repertorio è che non è l'opera, non è la monodia, non sono i madrigali, non è la musica strumentale, non sono neanche i mottetti o le messe che formano il più grande e diffuso repertorio del primo Seicento, ma la musica per i vespri. E i luoghi centrali della musica durante questo periodo in Italia non erano i teatri o i saloni o le camere private, ma le chiese, gli oratori e le confraternite, gli ultimi due anche normalmente affiliati a chiese specifiche. Questo è vero sia nelle città piccole sia in quelle grandi e in ogni tipo di chiesa: parrocchiale, collegiata, cattedrale e monastica. Mentre nuovi stili di musica e nuove tecniche di composizione spesso avevano origine nella musica profana del tardo Cinquecento e del primo Seicento, la loro diffusione fra la gente di tutte le classi si effettuava attraverso le istituzioni dove il popolo ascoltava la musica regolarmente: il vasto quadro di istituzioni ecclesiastiche e religiose che sostenevano, influenzavano, e governavano non solo la musica, ma tanti altri aspetti della vita italiana.

APPENDICE: Quadri di riferimento**Quadro 1: Agostini, *Salmi della Madonna*, 1619, frontespizio**

SALMI DELLA MADONNA/ MAGNIFICAT A 3. Voci./ HINNO Ave Maris Stella,/ ANTIFONE A vna 2. & 3. Voci, /ET MOTETTI Tutti Concertati./ Di/ PAOLO AGOSTINO/ Maestro di Cappella in San Lorenzo in Damaso,/ Discepolo, & Genero di Gio. Bernardino/ Nanini./ Con il Basso continuo per sonare,/ DIVISA IN DVE PARTI./ LIBRO PRIMO./ [Imagine della Madonna e Bambino]/ IN ROMA, Per Luca Antonio Soldi. M. DC. XIX./ CON LICENZA DE' SVPERIORI.

Quadro 2: Agostini, *Salmi della Madonna*, 1619, tavola

Salmi à 3. voci.

Dixit Dominus, à 3. Dui Canti & Basso, Del 2. Tono. Corrisponde alla 2. Parte. à car.	3
Dixit Dominus à 3. dui Canti & Tenor. del primo Tono. Corrisponde alla seconda parte.	6
Laudate à 3. Canto, Alto, & Tenore, del 6. Tono. Corrisponde alla 2. parte.	9
Laudate à 3. Tenori. del 6. Tono. Corrisponde alla 2. par.	11
Laudate à 3. dui Canti, & Basso, del 4. Tono.	14
Lætatus à 3. dui Canti & Basso, del 6. Tono, Corrisponde alla 2. par.	17
Lætatus à 3. Canto, Alto, & Tenore, del 4. Tono	20
Nisi Dominus à 3. Canto, Alto, & Tenor. del 2. Tono. Corrisp. alla 2. par.	23
Nisi Dominus à 3. dui Canti, & Basso, dell'8. Tono.	25
Lauda Hierusalem à 3. dui Canti & Basso, dell'8. Tono. Corrisp. alla 2. par.	31
Lauda Hierusalem à 3. Canto, Alto, & Tenore, del p.Tono.	26

Hymni.

1. Ave Maris Stella à 3. Canto, Tenore, & Basso, Corrisp. alla 2. par.	34
2. Ave Maris Stella à 3. Canto, Alto, & Tenore, Corrisp. alla 2. par.	35

Magnificat.

Magnificat à 3. Canto, Tenore, & Basso, dell'8. Tono, Corrisp. alla 2, [sic] par.	37
Magnificat à 3. Canto, Alto, Tenore, del 2. Tono. Corrisp. alla 2. par.	40
Magnificat à 3. dui Canti, & Basso, del 2. Tono.	43

Mottetti à una voce.

Cantate Domino, Canto.	22

A due voci.	
Dum esset Rex, à due Canti, Antif. P.	5
Leua eius à 2. Canto, & Ten. Antif. 2.	10
Nigra sum à 2. Tenori, Antif. 3.	
Iam hyems transijt à 2. Canti, & Basso, Antif. 4.	24
Veni in hortum meum à 2. Bassi.	23
Speciosa facta es à 2. Canto, & Tenore. Antifona vltima.	30
Ego dormio, Canto & Basso.	42
Ab initio à 2. Alti.	
A 3. voci.	
Sub tuum præsidium, due Canti, & Ten.	7
Virgo prudentissima à 3. Canti.	13
Beata es Canto, Alto, & Tenore.	16
Gaudeamus omnes, dui Canti, & B.	33
Beata Mater, Antif. Ad Magnificat. Canto, Tenore, & Basso.	39
Veni de Libano, dui Canti & Basso.	45

Quadro 3: Agostini, *Salmi della Madonna*, 1619, articolazione del contenuto nelle singole parti

Dixit Dominus, secondo tono
Dum esset Rex, antifona prima
Dixit Dominus, primo tono
Sub tuum præsidium
Laudate pueri, sesto tono
Leua eius, seconda antifona
Laudate pueri, intonatione del sesto tono
Virgo prudentissima
Laudate pueri, intonatione del quarto tono
Beata es Virgo
Lætatus sum, sesto tono
Nigra sum, tertia antifona
Lætatus sum, quarto tono
Cantate Domino
Nisi Dominus, secondo tono
Iam hiems transiit, antifona quarta
Nisi Dominus, ottavo tono

Veni in hortum meum
Lauda Hiersalem, ottavo tono
Speciosa facta es, quinta e ultima antifona
Lauda Hierusalem, primo tono
Gaudeamus omnes
Ave maris stella
Ave maris stella
Magnificat, ottavo tono
Beata Mater, antifona ad Magnificat
Magnificat, secondo tono
Ego dormio
Magnificat, secondo tono
Ab initio
Veni de Libano

Quadro 4: Bianchi, *Vespertina omnium solemnitatum*, 1611, frontespizio

VESPERTINA/OMNIVM SOLEMNITATVM/IVXTA RICTVM S.R.E./Quinque Vocum./Cum Basso ad Organum./AVCTORE/ANDREA BLANCO SARZANENSI/ Musico Eccellentissimi Ducis Cybo./[stemma di Gardano]/VENETIIS,/Apud Hæredem Angeli Gardani./MDCXI.

Quadro 5: Bianchi, *Vespertina omnium solemnitatum*, 1611, tavola

Domine ad adiuuandum	carte	1
Dixit Dominus	Primi Toni.	2
Confitebor tibi Domine	Tertij toni.	3
Beatus vir	Quarti toni.	4
Laudate Pueri Dominum	Sexti toni.	6
Laudate Dominum omnes gentes	Sexti toni	7
In exitu	Mixti toni	7
Lætatus sum	Septimi toni	10
Nisi Dominus	Secundi toni	11
Lauda Ierusalem	Quinti toni	12
Credidi propter	Quarti toni.	13
In convertendo	Octavi toni	14
Domine probasti me	Primi toni	15
De profundis clamaui	Quarti toni	17
Memento Domine David	Octaui toni	18
Beati omnes qui timent Dominum	Quarti toni	19

Confitebor Angelorum	Tertij ton [sic]	20
Et exultauit	Secundi toni	22
Anima mea Dominum	Primi toni.	24

Quadro 6: Agnelli, *Salmi e Messa*, 1637, frontespizio

SALMI, E MESSA/ A QVATTRO VOCI/IN CONCERTO/ Con alcuni Motetti/ DI DON LORENZO AGNELLI/ MONACO OLIVETANO/ DEDICATI/ Al Reuerendissimo Padre/ DON PIETRO BONINI/ ABBATE, ET VISITATORE OLIVETANO/ Nella Prouincia di Romagna./ [stemma di Vincenti]/IN VENETIA,/ Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXVII.

Quadro 7: Agnelli, *Salmi e Messa*, 1637, tavola

Dixit Dominus.	1
Confitebor tibi Domine.	3
Beatus vir qui timet Dominum.	5
Laudate pueri Dominum.	7
Credidi propter quod locutus sum.	8
Domine probasti me.	10
Lauda Ierusalem Dominum.	13
Confitebor tibi.	15
Beati omnes.	17
Lætatus sum in his.	19
Nisi Dominus.	21
Laudate Dominum omnes gentes.	23
De profundis.	23
Memento Domine Dauid.	25
Magnificat.	28
Missa.	31
Dulcis Iesu.	38
Diligam te Domine.	39
Panis sancte.	40
Aue Maria.	41

Quadro 8: Milano, *Vespri per tutto l'anno*, 1635, frontespizio

VESPRI/ PER TVTTO L'ANNO/ A QVATTRO VOCI/ CON L'ORGANO, E SENZA/
DI/ FRANCESCO MILANI/ MASTRO DI CAPELLA/ IN SAN PETRONIO DI
BOLOGNA/ Et nell'Academia dei fiolmisi il Solitario./ CON PRIVILEGIO./ [stemma di
Vincenti]/ IN VENETIA,/ Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXV.

Quadro 9: Milano, *Vespri per tutto l'anno*, 1635, tavola

Dixit Dominus	Octauì Toni.	1
Confitebor tibi.	Secundi Toni.	3
Beatus vir qui timent. [sic]	Quarti Toni.	6
Laudate pueri.	Sexti Toni.	8
Laudate Dominum.	Secundi Toni.	10
In exitu Israel.	Mixti Toni.	12
Lætatus sum in his.	Quarti Toni.	17
Nisi Dominus.	Octauì Toni.	19
Lauda Ierusalem.	Tertij Toni.	21
Credidi propter quod.	Septimi Toni.	23
In conuertendo Dominus.	Sexti Toni.	25
Domine probasti me.	Septimi Toni.	27
De profundis clamaui.	Primi Toni,	31
Memento Domine.	Sexti Toni.	33
Beati omnes qui timent.	Quinti Toni.	37
Confitebor tibi.	Secundi Toni.	39
Magnificat.	Quarti Toni.	42

Quadro 10: Grancini, *Messa e Salmi Ariosi*, 1637, frontespizio

MESSA,/ E/ SALMI ARIOSI,/ CON LE/ LETANIE DELLA MADONNA/ concertati a
quattro,/ *Con la Quinta Parte à beneplacito*,/ Et mancando qual si voglia delle Parti seruiranno à
trè./ *Co'l Basso Continuo per l'Organo*./ DI/ MICHEL'ANGELO GRANCINI/ Organista nella
Metropolitana di Milano/ OPERA SETTIMA/ Nuouamente ampliata/ CON LE
ANTIFONE DELLA B. VERGINE, ET ALTRO./ [stemma]/ IN MILANO, *Appresso Giorgio
Rolla*. 1637.

Quadro 11: Grancini, *Messa e Salmi Ariosi*, 1637, tavola e avvertimento

Venite exultemus Domino	pag.	1	Credidi propter	Settimo Tono.	22
MESSA Breue		2	In conuertendo	Sesto Tono.	24
Domine ad adiuuandum		7	Domine probasti	Terzo Tono.	25
Dixit Dominus	Primo Tono.	7	Magnificat	Secondo Tono.	29
Confitebor	Secondo Tono.	9	Magnificat à 5.	Primo Tono.	31
Beatus vir	Quarto Tono.	11	Letanie della Madonna.		32
Laudate pueri	Sesto Tono.	13	<i>Antifone della Madonna.</i>		
Laudate Dominum	Secondo Tono.	14	Aue Regina Cælorum		35
In exitu Israel	Misto Tono.	15	Alma Redemptoris		35
Lætatus sum	Primo Tono.	18	Salve Regina		36
Nisi Dominus	Secondo Tono.	20	Regina Cæli lactare		37
Lauda Ierusalem	Ottauo Tono.	21	Inviolata integra, &		37

Alli Benigni Lettori.

Hauendo io composto la presente Opera à quattro, & poi aggiuntoui la Quinta Parte à beneplacito; & per maggior commodità (come occorre) per mancamento delle Parti, dico che si ponno cantare à trè, tralasciando qual si uoglia Parte. Però (cantandoli à trè) non si marauigliaranno, se alle volte mancasse la Consonanza, poichè in simil artificij non si può fare quello si doueria. Viuete felici.

Quadro 12: Osculati, *Sacra Omnium Solemnitatum Vespertina Psalmodia*, 1615, frontespizio

SACRA OMNIVM/ SOLEMNITATVM/ VESPERTINA PSALMODIA/ *Cum Cantico Beatæ Virginis MARLAE/ tam vocibus, quam Instrumentis/ concinenda./* IVLII OSCVLATI/ LAVDENSIS S. MARLÆ/ Titolo CORONATÆ/ Musices præfecti/ Nunc primum in lucem ædita./ [stemma di Vincenti]/ *Venetiis,/ Apud Iacobum vincentium.* [sic] MDCXV.

Quadro 13: Osculati, *Sacra Omnium Solemnitatum Vespertina Psalmodia*, 1615, tavola

Dixit Dominus Domino	Primi Toni.	1
Confitebor sine intonatione	Secu. To.	3
Beatus vir qui timet Domin.	Tertij Toni.	5
Laudate pueri sine intonatione	Quarti To.	7
Inexitu [sic] Israel de Ægipto.	Mixti Toni.	9
Laudate Domi. Sine intonatio.	Qui. To.	11
Lætatus sum sine intonatione.	Sexti Toni.	12
Nisi Dominus ædificauerit.	Primi Toni.	13

Lauda Hierusalem Dominum.	Octauī To.	15
Credidi propter quod loc.	Primi Toni.	16
In conuertendo Domin.	Quinti Toni.	18
Domine probasti me.	Sexti Toni.	20
Deprofundis [sic] clamaui.	Secundi Toni.	23
Memento Domine Daud.	Octauī To.	24
Beati omnes qui tement [sic]	Sexti Toni.	27
Confitebor Angelorum.	Sexti Toni.	27
Magnificat Anima mea Do.	Octauī To.	28

Quadro 14: Viadana, *Salmi a Quattro Chori*, 1612, frontespizio

SALMI/ A QVATTRO/CHORI/ Per cantare, e concertare nelle gran Solenni-/ tà di tutto l'Anno, con il Basso continuo/ per sonar nell'Organo/ DI LODOVICO VIADANA/ Maestro di Capella nel Domo di Fano./ OPERA XXVII./ Nouamente composta, & data in luce./ CON PRIVILEGIO./ [stemma di Vincenti]/ In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti. 1612.

Quadro 15: Viadana, *Salmi a Quattro Chori*, 1612, tavola

Domine ad adiuuandum		3	Nisi Dominus	Quarti Toni.	[??]
Dixit Dominus	Secundi Toni.	3	Lauda Hierusalem	Quinti Toni.	[??]
Confitebor	Octauī Toni.	4	Magnificat	Primi Toni.	[??]
Beatus vir	Sexti Toni.	5	Sinfonia a due Tenori		
Lauda te [sic] pueri	Primi Tons. [sic]	7	Magnificat	Sexti Toni.	
Laudate Dominum	Tertij Toni.	8			
Lætatus sum	Sexti Toni.	8			

Quadro 16: Flaccomio, *Liber Primus Conventus*, 1611: frontespizio

LIBER PRIMVS/ CONCENTVS, IN DVOS DISTINCTI CHOROS,/ In quibus Vespere Missa, sacreque Cantiones in Natiuitate, Beata/ Marię Virginis aliarumque Virginum Festiuitatibus/ decantandi continentur./ AVTHORE, R. DON IO: PETRO FLACCOMIO/ Siculo, è Ciuitate Milatij./[stemma]/ VENETIIS,/ Apud Angelum Gardanum, & Fratres./ MDCXI:

Quadro 17: Flaccomio, *Liber Primus Conventus*, 1611: tavola

Dixit Dominus	2
Laudate Pueri Dominum	4
Lætatus sum	6
Nisi Dominus	8
Lauda Ierusalem Dominum	9
Magnificat anima mea	11
Salve Regina	14

MISSA PLAVDAT NVNC ORGANIS

Kyrie eleyson	15
Natiuitas tua Dei genitrix	23
Plaudat nunc organis	24
Cantantibus Organis	25
Columna es immobilis	26
Congaudete mecum	27
Ego autem adiuta a Domino	28
Veni Sponsa Christi	29

Quadro 18, Usper, *Messa e Salmi*, 1614, frontespizio

MESSA, E SALMI/ DA CONCERTARSI/ NEL'ORGANO/ Et anco con diuersi Stromenti,
à Cinque Voci,/ & insieme Sinfonie, & Motetti à Vna, Due,/ Tre, Quattro, Cinque, & Sei
Voci/ DI FRANCESCO VSPER/ ORGANISTA NELLA CHIESA/ DI S. SALVATORE
DI VENETIA/ Nouamente composti, & dati in luce./ CON PRIVILEGIO./ [stemma di
Vincenti]/ IN VENETIA,/ Appresso Giacomo Vincenti. MDCXIV.

Quadro 19, Usper, *Messa e Salmi*, 1614, tavola

Messa concertata à 5 voci	1
Dixit Dominus A 5. Senza intonatione	4
Confitebor concertato senza intonatione	5
Beatus vir Primi Toni Cum intonatione	6
Laudate pueri Senza intonatione	7
Laudate Dominum senza intonat. Di Gabriel Sp.	8
Magnificat Sexti Toni senza intonatione	8
Hodie pax vera Soprano solo	10
O quam suavis Soprano solo	11
Gloriosum diem Soprano solo	12

Iustus germinabit Canto, & Basso	13
O magnum Sacramentum Doi Soprani, & vn Bas.	14
Odoctor [sic] optime Canto, Alto, & Basso	14
Natiuitas tua Doi Soprani, & vn Tenore	15
O bone Iesu Doi Soprani, & doi Bassi.	16
Hæc dies quam fecit A cinque voci	17
Nudus egressus sum A 6. voci	17
Vulnerasti cor meum A 6. voci	18
Pulcra es amica mea A 6. voci	18
Intonuit de cælo. A 6. doi voci, e quattro Tromboni	19
Sinfonia A 6.	20
Sinfonia seconda A 6. Di Gabr. Sp.	20
Sinfonia. à doi Violini Di Gabr. Sp.	21

Quadro 20: Rovetta, *Salmi Concertati a Cinque et Sei Voci*, 1626, frontespizio

SALMI/ CONCERTATI/ A CINQUE ET SEI VOCI/ Et Altri Con Doi Violini, Con
Motetti/ à Doi è Tre Voci./ Et Alcune Canzoni per Sonar à Tre è quatro Voci/ Con Basso
Continuo./ DI/ GIO: ROVETTA/ Opera Prima./ Nouamente Stampati Con Priuilegio,/ &
Licentia de Superiori/ [voce]/ [stemma di Gardano]/ STAMPA DEL GARDANO/ IN
VENETIA M DC XXVI./ Appresso Bartolomeo Magni.

Quadro 21: Rovetta, *Salmi Concertati a Cinque et Sei Voci*, 1626, tavola

Concertati A 5. Voci.

Dixit Dominus	2
Beatus vir	6
Lauda Ierusalem Dominum	8
Per Cantar alla Breue con le parte Radoppiate Se piace.	
Confitebor tibi Domine	10
Nisi Dominus	12
A 6. Voci.	
Credidi propter	14
Concertati A 5. Voci, & due Violini.	
Laudate Pueri.	16
Lætatus sum	20
Nisi Dominus	23
Beatus Vir	26
Laudate Dominum omnes gentes	30

	A 6. Voci, & due Violini.	
Magnificat		32
	Motetti.	
Conditor alme syderum dui Soprani, & due Violini.		36
O intemerata	à due Bassi, & due Violini.	38
Aue Regina Cęlorum	à 3. Due Tenori, & Basso.	40
Salue Regina	à due Tenori.	42
	Canzon per Sonar.	
Canzon Prima	à 3. Due Violini, & vna Violetta da Brazzo.	50
Canzon Seconda	à 3. Due Violini, ò Corneti, e Tromb.	54
Canzon Terza	à 4. Due Violini, & due Viole da Brazzo	57
Canzon Quarta	à 4.	59

Quadro 22: D'Elia, *Salmi et Hinni di Vesperari Ariosi*, 1636, frontespizio

SALMI/ ET HINNI/ DI VESPERI ARIOSI/ A Quattro, & Otto Voci./ DI VINCENZO
D'ELIA/ Luogotenente della Cappella Reale/ di Sicilia./ *Con il Basso Continuo per L'Organo.*/
[immagine della Madonna e Bambino]/ IN PALERMO, Per il Venetiano. M.DC.XXXVI./
Impr. inc. De Dominic.V.G. Impr. De Blasch. P.

Quadro 23: D'Elia, *Salmi et Hinni di Vesperari Ariosi*, 1636, tavola

Domine ad adiuuandum in Concerto	1
Dixit dominus Intonatione A 4.	2
Sede a dextris in Concerto	2
Confitebor tibi Domine	4
Beatus uir qui timet Dominum	6
Laudate Pueri Dominum in Concerto	7
Laudate dominum omnes gentes	9
Magnificat in Concerto	9
SALMI DELLA B.V.	
Domine ad adiuuandum Corrente	12
Dixit Dominus Corrente	12
Laudate pueri Corrente	14
Lętatus sum	15
Nisi Dominus ędificauerit	16
Lauda Ierusalem	17
Magnificat Corrente	18

Aue Maris Stella A 4.	19
Exultet orbis gaudijs A 4.	19
Iste Confessor A 4.	20
Iesu Corona Virginum A 8.	21

Quadro 24: Monteverdi, *Selva morale et spirituale*, 1641, frontespizio

SELVA/ MORALE/ ET/ SPIRITUVALE/ DI/ CLAVDIO/ MONTEVERDE/ Maestro
Di Capella della Serenissima/ Republica Di Venetia/ DEDICATA/ ALLA SACRA
CESAREA MAESTÀ/ DELLA IMPERATRICE/ ELEONORA/ GONZAGA/ Con
Licenza de Superiori, & Privilegio./ [voce - stemma di Magni]/ IN VENETIA M DC XXXXI/
Appresso Bartolomeo Magni.

Quadro 25: Monteverdi, *Selva morale e spirituale*, 1641, tavola

- A O Ciechi il tanto affaticar Madrigale morale A 5. voci & due violini
Voi ch'ascoltate Madrigale morale A 5. voci & due violini
E questa vita vn lampo A 5. voci
Spontaua il di Canzonetta morale A 3. voci
Chi vol che m'innamori Canzon morale A 3. con due violini
Messa A 4. da Capella
Gloria A 7. voci concertata con due violini & quattro viole da braccio overo
4.Tromboni quali anco si ponno lasciare se occorre l'accidente.
Crucifixus A quatro voci. Basso Tenore Quinto & Alto
Et resurexit A due Soprani o Tenori con due violini
Et iterum A 3. voci. Basso & due Contralti Concertato con quatro Tronboni o viole da
braccio quali si ponno anco lasciare, il qual Crucifixus seruirà per variatione della Messa a
quatro pigliando questo in loco di quello notato tra li due segni
- B Motetto A Voce sola in Basso Ab eterno ordinata sum
- 1 Dixit Primo A 8 voci concertato con due violini & quattro viole o Tronboni quali se
potrasse l'accidente anco si ponno lasciare
- 6 Dixit Secondo à 8 voci concertato con gli stessi istromenti del primo & nel medesimo
modo
- 11 Confitebor Primo à 3. voci con 5 altre voci ne repieni
- 16 Confitebor Secondo à 3. voci concertato con due violini
- 20 Confitebor Terzo alla francese à 5 voci qual si puo concertare se piacerà con quattro
viole da braccio lasciando la parte del Soprano alla voce sola
- 23 Beatus Primo à 6. voci concertato con due violini & 3 viole da braccio overo 3
Tromboni quali anco si ponno lasciare
- 27 Beatus Secondo a 5. voci qual si può cantare ridoppiato & forte o come piacerà

- 30 Laudate pueri Primo A 5. concertato con due violini
- 34 Laudate Pueri Secondo à 5. voci
- 38 Laudate Dominum omnes gentes Primo a 5.voci concertato con due violini & vn choro
a quattro voci qual potrasì e cantare e sonare con quattro viole o Tronbouì [sic] & anco
lasciare se acadesse il bisogno
- 40 Laudate Dominum Secondo à 8. voci & due violini
- 42 Laudate Dominum Terzo A 8. voci
- 44 Credidi à 8. voci da Capella
- 47 Memento à 8. voci da Capella
- 52 Sanctorum meritis Primo à voce sola & due violini sopra alla qual aria si potranno
cantare anco altri Hinni pero che sijno dello stesso Metro
- 70 Sanctorum meritis Secondo à voce sola concertato con due violini sopra a la qual aria si
puo cantare anco altri Hinni delo stesso Metro
- 53 Iste Confessor voce sola & due violini sopra alla qual Aria si puo cantare parimente Vt
queant laxis di S. Gio. Batt. & simili
- 54 Deus tuorum militum Hinno con doi violini
- 55 Magnificat Primo à 8. voci & due violini & quattro viole ouero quatro Tronboni quali in
acidente si ponno lasciare
- 62 Magnificat Secondo a quatro voci in genere da Capella
- 68 Salue Regina con dentro vn Ecco voce sola risposta d'ecco & due violini
- 71 Salue Regina à 2. voci due Tenori o due soprani
- 74 Salue Regina à 3. voci Alto Basso & Tenore o Soprano
Motetti A Voce Sola
- 75 Iubilate à voce Sola in Dialogo
- 78 Laudate Dominum voce Sola Soprano o Tenore
- 81 Pianto Della Madonna sopra al Lamento del'Arianna

Quadro 26: Monteverdi, *Messa a Quattro Voci et Salmi*, 1650, frontespizio

MESSA/ A QVATTRO VOCI,/ ET/ SALMI/ A Vna, Due, Tre, Quattro, Cinque, Sei, Sette,
& Otto Voci,/ Concertati, e Parte da Cappella, & con le Letanie della B.V./ DEL SIGNOR/
CLAUDIO MONTEVERDE/ Gia Maestro di Cappella della Serenissima/ Republica di
Venetia./ DEDICATA/ AL R.^{MO} P. D. ODOARDO/ BARANARDI/ Abbate di Santa Maria
delle Carceri della Congregatione/ Camaldolense./ [stemma di Vincenti]/ IN VENETIA,/
Appresso Alessandro Vincenti. M. DC. L.

Quadro 27: Monteverdi, *Messa a Quattro Voci et Salmi*, 1650, tavola

Messa	A 4. Voci. Da Capella	4
Dixit Dominus	A 8.	14
Dixit.	A 8. Voci, Alla Breue.	17
Confitebor.	A Voce Sola con Violini.	19
Confitebor	A 2. Voci, con doi Violini.	30
Beatus vir	A 7. Voci, con doi Violini.	34
Laudate	A 5. Alla quarta Bassa. Da Capella.	39
Laudate Dominum	A Basso Solo.	40
Lætatus sum	A 5. Istrumenti, & 6. Voci. A 2. Sopr. e 2. Viol.	44
Lætatus	A 5.	44
Nisi Dominus	A 3. Voci, & duoi Violini.	49
Nisi Dominus ædificauerit.	A 6.	52
Lauda Ierusalem	A 3.	55
Lauda Ierusalem	A 5.	58
Magnificat	A 6. Voci, & due Violini.	62
	Del Sig. Francesco Caualli Organista di S. Marco.	
Lætaniæ Della B.V.	A 6. Voci	65

Quadro 28: Banchieri, *Secondi Nuovi Pensieri Ecclesiastici*, 1611, frontespizio

SECONDI/ NVOVI PENSIERI/ ECCLESIASTICI/ DEL P.D. ADRIANO BANCHIERI/
Bolognese Monaco Oliuetano./ Modernamente contesti & dati in luce, per concertare/ due Voci, ò
Stromenti in variati modi;/ Et aggiuntoui vn Dialògo di esso Autore, dell' ordine che tener/ deuono gli
studiosi Organisti in concertare sopra le quatro varietà de Bassi continui da gli odierni/ Compositori impressi./
ET OPERA XIV, DEDICATA/ All'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. Marchese/ Don Alfonso da
Este./ [stemma]/ In Milano, Per l'Her. de Tini, & Filippo Lnmazzo. [sic] 1611./ Con licenza de'
Superiori.

Quadro 29: Banchieri, *Secondi Nuovi Pensieri Ecclesiastici*, 1611, tavola

Tauola di Concertare.	
1 Gustate, & videte	Dui Soprani, Ouero Tenori.
2 Ego Dormiui	Tenori, necessariamente.
3 Intonuit de cçlo	} Basso, & Soprano.
4 Sit Gloria Domini	
5 Desidero te millies	
6 O Saluatoris Ostia	

7 Bonum mihi Domine	}	Dui ALTI, ouero Tenori, ancor Soprani.
8 Super Flumina		
9 De ore pendentis	}	Tenore, & Soprano, ouero Basso, & Alto.
10 Salue Crux prætiosa		
11 In voluntate tua	}	Dui Bassi, Voci, ouero Tromboni.
12 Factum est silentium.		

GLI MAGNIFICAT ALTERNATI IN
Tuono Corista.

13 Anima mea, Primi Toni.	}	Dui Soprani, ouero Tenori.
14 Anima mea, Secundi Toni.		
16 Anima mea, Tertij Toni.		
17 Anima mea, Quarti Toni.		
19 Anima mea, Quinti Toni.		
20 Anima mea, Sesti Toni.		
22 Anima mea, Septimi Toni.		
23 Anima mea, Octauì Toni.	}	Basso, & Soprano.
25 Anima mea, Sexti Toni.		
26 Anima mea, Octauì Toni.		
28 Prima fantasia. Cornetto, & Trombone.		
29 Seconda fantasia. Violino, & Violone.		

Auisando che tutti gli Concerti qui contesti si può cantare vna Voce sola.

Quadro 30: Banchieri, *Terzo Libro di Nuovi Pensieri Ecclesiastici*, 1613, frontespizio

TERZO LIBRO/ DI NVOVI PENSIERI/ ECCLESIASTICI,/ Da cantarsi con vna, & due
 Voci in variati modi/ nel Clauicembalo Tiorba, Arpichitarrone,/ & ORGANO;/ OPERA
 TRENTESIMA QVINTA/ DEL R.P.D. ADRIANO BANCHIERI OLIVETANO,/ &
 Monaco Professo nell'Onoratissimo Monasterio/ di S. MICHELE IN BOSCO,/ *Nuouamente
 composta, data in luce, & dedicata*/ ALL'ILLVSTRISSIMO, ET NOBILISSIMO/ SENATO DI
 BOLOGNA./ [stemma con figure]/ IN BOLOGNA, Per gli Heredi di Giouanni Rossi M.
 DC. XIII/ CON LICENZA DE' SVPERIORI, ET PRIVILEGIO.

Quadro 31: Banchieri, *Terzo Libro di Nuovi Pensieri Ecclesiastici*, 1613, tavola

A' VNA VOCE.

Avdi Domine		6
	Passaggiati.	
Misericordias		8
In lectulo meo		10
	Accentuati	
Vidi spetiosam		12
Duo vbera		14
	Affettati.	
Aduersum me		16
Ardens est cor meum		18
	In ECCO	
Anima mea liquef.		20
In voluntate		22
Ego dormio	In Sinfonia	26
Gloria tua		28
O' Amantissime IESV		30
Dixit.	1 Tuono	34

Laudate.	4 Tuono	Risposte al Vespro	36
Lætatus.	6 Tuono	della Madonna,	39
Nisi. &	5 Tuono	altre occasioni.	41
Lauda.	2 Tuono		44
Iube Domue [sic] di Compieta.			46
Ego dormiui Voce Barittona.			70

A DVE VOCL.

O Dulcis Amor			24
	In Dialogo.		
Intonuit de cælo			68
Gustate & videte			54
	In ricercata.		
Beati immaculati			58
Consonante Bordone	2. Tuono.		13
Consonante Bordone	1. Tuono		14
Consonante Bordone	8. Tuono		63
Magnificat à versi.	1. Tuono.		48
Magnificat à versi.	8. Tuono.		51

GHIRLANDETTA

DONATA DA CINQUE ORGANISTI

Amici, & amoreuoli dell'Autore alla
Presente opera.

O MARIA	Del Sig. Gioseffo Guami.	62
Queſiui	Del Sig. Ottauio Vernizzi.	32

Ioannes	Del S. Ca. Rob Poggiolini	56
Veni dilecta	Del Sig. Lutio Barbieri.	64
O' Virgo	Del Sig. Hercole Porta.	60

Quadro 32: Scaletta, *Timpano Celeste*, 1611, frontespizio

TIMPANO CELESTE/ A VNA DOI TRE E QVATRO VOCI/ DI ORATIO SCALETTA/
 Mastro di Capella nella Chiesa Mag-/ gior di Salò./ *Con il suo Basso continuo per l'Organo.*/
 Nuonamente [sic] posto in luce./ [stemma di Amadino]/ In Venetia Appresso Ricciardo
 Amadino,/ M DC XL

Quadro 33: Scaletta, *Timpano Celeste*, 1611, tavola e avvertimento

VOCE SOLA

* O preciosum	Canto ouer Tenore.	1
* Confitebor tibi	Alto ouer Tenor o Canto	2
* Anima mea Dominum	Canto ouer Tenore	3
Benedicam Dominum	Basso	5

A DOI VOCI

** Sub tuum praesidium	Doi Tenori ouer doi Canti	6
Lætatus sum	Basso e Tenor ouer Canto	6
Deus propitius	Basso e Canto ouer Tenori	8
** Domine quinque talenta	Doi Tenori ouer doi Canti	9
O venerande pater	Basso e Tenor ouer Canto	10
** Sancta & immaculata	Doi Tenori ouer doi Canti	11
O clementissime Iesu	Basso e Tenor ouer Canto	11
** Ipsi sum desponsata	Doi Canti ouer doi Tenori	12
O quam suavis	Basso e Canto ouer Tenore	13

A TRE VOCI

O Surrexit pastor bonus.	14

A QVATRO VOCI

* Adiuro vos Dialogo	Il Chiterone soni con il'Soprano	15
Ecce sacerdos magnus	Il Chiterone soni con tutte 4. le parti.	16

AVVERTIMENTO A LETORI.

Tutti quelli Motetti, a quali sarà posto questo segno *, si intenderanno che faciano meglio riuscita co'l Chiterone; & con doi Chiteroni, oue sarà duplicato detto segno ** cioè vno per cadauna parte che canti.

LINDA MARIA KOLDAU

***«Contraveleno spirituale, salutare,
presentaneo, efficace, & sicuro»:
Die Kontrafaktur in der Literatur und
der Musik des Cinque- und Seicento***

«CONTRAVELENO SPIRITUALE, SALUTIFERO,
PRESENTANEO, EFFICACE, & SICURO»:
DIE KONTRAFAKTUR IN DER LITERATUR UND DER MUSIK
DES CINQUE- UND SEICENTO

«Onde il volere simili Canzoni, o Arie spiritualizare, par non solo che sia in un certo modo, come volere à Dio sacrificare il porco; ma anco, come dir si suole, un confettar la cipolla, che molto che si confetti, pur sempre puzza»¹.

Tarquinio Longo, *Lodi, et canzonette spirituali*, 1608

Der neapolitanische Verleger Tarquinio Longo bediente sich drastischer Beispiele, um seiner Ablehnung der Kontrafaktur Ausdruck zu verleihen. Angesichts der Selbstverständlichkeit, mit der man um 1600 höchst weltliche Lieder mit geistlichen Texten unterlegte und sie so in gottgefällige *ricreazioni spirituali* verwandelte, erscheint seine strenge Position in der Tat außergewöhnlich – ein Großteil der gängigen *laudi*, *canzonette* und *madrigali spirituali*, die man allenthalben in den Oratorien, bei Andachten, Prozessionen, im katechetischen Unterricht und zur privaten Erbauung sang, sind tatsächlich nichts anderes als geistliche Varianten der weltlichen Dichtung und Musik. Anhand des Austauschs einiger weniger Wörter wird hier das Überströmen erotischer Liebe in eine fromme Andachtsübung «bekehrt».

Die Vielzahl solcher Kontrafakturen in den verschiedenen Sparten der Künste und die Selbstverständlichkeit, mit der man es oft nicht einmal für nötig hielt, diese Umwandlung zu benennen und zu rechtfertigen, machen deutlich, daß diese Praxis seit langem allgemein anerkannt war und selbst von den kirchlichen Autoritäten sanktifiziert wurde². Während in den Meßkompositionen des 16.

¹ TARQUINIO LONGO, *Avvertimento Primo* zu den *Lodi, et canzonette spirituali*, Neapel, 1608, S. 8.

² Kontrafakturen finden sich dabei vor allem im Bereich der einfacheren Andachtsmusik (zur Laude vgl. unten, S. 59); in der Kunstmusik gelangen weltliche Vorbilder hauptsächlich über das Parodieverfahren in die liturgische Musik. Die große Anzahl an Parodiemessen und -motetten im 16. und auch noch im 17. Jahrhundert zeugt von der allgemeinen Akzeptanz dieses grenzüberschreitenden Kompositionsverfahrens; kritische Stimmen wie der Brief von

Jahrhunderts die Kontrafaktur und Parodie weltlicher Sätze als eine zentrale Kompositionstechnik erscheint, zeichnet sich in Italien um 1600 eine ausgeprägte Tendenz ab, weltliche Modelle auch in das Repertoire der geistlichen Erbauung und Unterhaltung zu übernehmen: In den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts erscheinen – vorwiegend in Rom – zahlreiche Anthologien mit *canzonette spirituali*, während Mailand in den ersten zwei Dekaden des Seicento zum Zentrum der Kontrafaktur von Madrigalen wird³. Auf literarischem Gebiet ist diese Entwicklung bereits schon erheblich früher zu beobachten: Mit Girolamo Malipieros *Petrarca spirituale* (1536) erscheint eine erste, großangelegte Kontrafaktur von Petrarcas *Canzoniere*, im Laufe der folgenden Jahrzehnte werden dann auch herausragende Werke berühmter Zeitgenossen ins Geistliche übertragen, etwa Ausschnitte aus Ariosts Epos *Orlando furioso*, Gedichte von Pietro Bembo und von Torquato Tasso. Im Gegensatz zu den Lauden, die man in den Oratorien und Bruderschaften sang, wandte sich diese erlesene Kunst an höhere Kreise – an gebildete Humanisten, an Adelige, aber auch an Mönche und Nonnen, die einen ständigen Bedarf an religiöser Unterhaltung von hohem Niveau hatten.

Gerade die Mailänder Kontrafakturen, allen voran Aquilino Coppinis drei Bände mit *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde* (1607-1609), lassen jedoch die zentrale Problematik dieses Umwandlungsprozesses erkennen: das Verhältnis zwischen Text und Musik. Denn spätestens bei Monteverdis Madrigalen kann man nicht mehr davon ausgehen, daß die Worte, die dem musikalischen Satz unterliegen, beliebig ausgetauscht werden können. Hier stellt sich die Frage nach dem Stellenwert der Musik in diesen »spiritualisierten« Madrigalen – dient sie lediglich als neutraler Untergrund, oder entsteht durch die Textsubstitution eine ganz neue, Musik und Worte eng vereinende Komposition? Wandelt sich der gesamte musikalische Ausdruck mit dem Austausch von profanen durch geistliche *concetti*?

Auf mehreren Ebenen lassen sich Antworten auf diese Frage finden.

Bernardino Cirillo an Messer Ugolino Gualteruzzi («Was, zum Teufel, hat eine Messe mit dem bewaffneten Mann zu tun oder mit Philomena oder mit dem Herzog von Ferrara?»; 1549) oder Wilhelmus Lindanus' Vorwurf des »contaminare« (*Panoplia Evangelica sive de Verbo Dei Evangelico*, Köln 1559) bleiben eine Ausnahme – Zitate aus: FRANZ KÖRNDLE, Kapitel »Das Ordinarium Missae nach 1400«, in: *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser, Laaber, 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen 9), S. 175.

³ Vgl. LINDA MARIA KOLDAU, »Marenzio spirituale': The Sacred Italian Music of Luca Marenzio, in: »Rivista Internazionale di Musica Sacra« XX (1999) (im Druck). Zu Mailand als Zentrum der Kontrafaktur vgl. ANTONIO DELFINO, »Geronimo Cavaglieri e alcuni 'contrafacta' di madrigali marenziani, in: *Luca Marenzio musicista europeo*, hrsg. von Maria Teresa Rosa Barezzi und M. Sala, Brescia, 1990, S. 166-175.

Zunächst sollen hier einige Beispiele literarischer Kontrafaktur betrachtet werden, wobei das besondere Augenmerk Girolamo Malipieros *Petrarca spirituale* gilt. Sowohl Malipieros ausführliche Vorrede als auch die «spiritualisierten» Gedichte selbst veranschaulichen nicht nur die enge Verwandtschaft weltlicher und geistlicher Lyrik, sondern auch die Zielsetzung des Franziskaners, ein theologisches Erlösungskonzept im Gewand der – zu seiner Zeit am meisten geschätzten – Dichtung anzubieten. Ergänzend zu diesem Konzept wird anschließend die Vorrede zu Crisippo Selvas *Scielta delle Rime Amoroze Del Sig. Torquato Tasso, Fatta Spirituale* (1611) untersucht, die durch die literarische Wertschätzung des weltlichen Originals eine Verlagerung hin zum gottgefälligen «diletto» erkennen läßt, ohne daß darunter das Endziel des «utile cristiano» zu leiden hat. Auf musikalischer Seite wird zunächst Tarquinio Longos ablehnende Haltung gegenüber der Kontrafaktur als ein Sonderfall vorgestellt; Longos ungewöhnlicher Lösungsansatz leitet über zu Aquilino Coppinis Konzept der «Läuterung» von Monteverdis weltlicher Kunst sowie dem sensiblen Kontrafakturverfahren, mit dem Coppini die Madrigale bei engster Orientierung am profanen Original in geistliche Meditationsstücke verwandelt. Die abschließende Untersuchung von Monteverdis *Pianto della Madonna sopra il Lamento del'Arianna* (1641) zeigt, daß die Kontrafaktur eines Opernlamento selbst bei scheinbar nur geringfügiger Abänderung des musikalischen Originals durch die textliche Übertragung ins Geistliche in ein gänzlich eigenständiges Werk transformiert und dabei sogar um mehrere Bedeutungsebenen bereichert wird. Insgesamt ist die Kontrafaktur daher keineswegs als «Kunst zweiter Klasse» anzusehen, sondern als autonomes Werk auf der Grundlage präexistenten literarischen und musikalischen Materials.

A. Literarische Kontrafakturen

1. Erlösung des Canzoniere:

Girolamo Malipieros *Petrarca spirituale* (1536) ⁴

«...così ancora potrai ad esso Re celeste riconcigliare le mie thosche e volgari Muse, tal che espurgate d'ogni ozioso parlare, e ridotte per quelle istesse rime e vocaboli a cantare cose tutte honeste e sante; io sia detto per l'avvenire Petrarca theologo e spirituale»⁵.

Den *Canzoniere* mit Gott versöhnen: So lautet der Auftrag, den Francesco Petrarca dem Franziskaner Girolamo Malipiero erteilt – zumindest im fiktiven

⁴ Zu diesem Schlüsselwerk für die geistliche, vorwiegend ideologisch motivierte Literatur des 16. Jahrhunderts sind in der Literaturwissenschaft einige neuere Studien erschienen. AMADEO QUONDAM, *Riscrittura, citazione e parodia. Il 'Petrarca spirituale' di Girolamo Malipiero*, in: DERS., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara, 1991, S. 203-262, bespricht Malipieros Sammlung im Detail und stellt dabei die unterschiedlichen Abstufungen der Kontrafaktur, vom Austausch weniger Wörter bis zur völligen Umdichtung ganzer Sonette, vor. URSULA SCHICK, *Malipieros 'Petrarca spirituale' als 'Canzoniere'-Allegorese*, in: *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur*, hrsg. von Klaus W. Hempfer und Gerhard Regn, Wiesbaden, 1983, S. 272-287, stellt den *Petrarca spirituale* als Allegorese der christlichen Heilslehre dar; bei MARC FÖCKING, *'Rime sacre' und die Genese des barocken Stils. Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536-1614*, Stuttgart, 1994 (Text und Kontext. Romanische Literaturen und allgemeine Literaturwissenschaft 12), S. 61-65 steht Malipieros geistliche Umdichtung am Anfang der geistlichen Petrarca-Umformung, die schließlich zur «geistlichen Korrosion des weltlichen Petrarkismus» führt. Diese Rolle eines in seiner Konsequenz extremen Ausgangspunkts für eine eigenständige geistliche Lyrik wird auch bei CHRISTOPH HOCH betont: *Apollo Centonarius. Studien und Texte zur Centodichtung der italienischen Renaissance*, Tübingen, 1997 (Romanica et Comparatistica 26), S. 155-162. Malipieros Motivationen werden bei den genannten Autoren in unterschiedlicher Weise beurteilt, von einer Frühform des inquisitorischen «donec correatur» bis hin zu Quondams fast schon theologischen Körper-Seelen-Analogie, die Malipieros Absicht vermutlich am nächsten kommt. Jedoch bleibt die Perspektive der geistlichen Meditation bei allen Autoren ausgespart, was zu einer teilweise verfehlten Kritik an Malipieros Kontrafaktur führt. Quondams Beharren auf der parodistischen «condizione abnorme» des *Petrarca spirituale* geht an Malipieros eigentlichem Ziel ebenso vorbei wie der allgemein konstatierte Eindruck unfreiwilliger Komik und Schicks Vorwurf einer Senkung des literarischen Niveaus (Eindimensionalität durch Wegfall der Liebesthematik, Tendenz ins Abstrakte durch die Streichung individueller Züge). Malipiero ging es nicht darum, hohe Literatur zu schaffen, sondern seinen Lesern eine christliche Alternative zur weltlichen Literatur zu bieten und die christliche Heilslehre auf der Grundlage verschiedener Traditionen – weltlicher Petrarkismus, geistliche Meditationsliteratur – in einer Form zu präsentieren, die Unterhaltung mit Erbauung und Lehre verbindet.

⁵ GIROLAMO MALIPIERO, *Il Petrarca spirituale*, Venedig, 1536, fol. 4v.

Dialog, den Malipiero seiner spiritualisierten Ausgabe von Petrarcas *Canzoniere* voranstellt. Im Jahr 1536 erscheint Malipieros Veröffentlichung einer «Korrektur» des *Canzoniere* als gewagtes Unternehmen: Petrarcas Dichtung, seine Sprache und seine *concetti* gelten mittlerweile als *absolutum* der Dichtkunst und werden in ganz Italien auf vielfältige Weise rezipiert und imitiert. Gerade Petrarcas Omnipräsenz in der Dichtung des 16. Jahrhunderts erweckte jedoch offenbar das dringende Bedürfnis eines geistlichen Pendants zum *Canzoniere*. Nicht zufällig erfreute sich der *Petrarca spirituale* so großer Beliebtheit, daß er bis 1587 insgesamt siebenmal aufgelegt, so manches mal aber auch mit bissigem Spott belegt wurde⁶. Malipieros hoher Anspruch wird dabei bereits im Originaldruck sichtbar: ein aufwendig gestalteter Band von 161 Folioseiten Umfang, der die Kontrafakturen von allen Sonetten und 48 Canzonen enthält. Vorangestellt ist ein ausführlicher «Dialogo» zwischen Malipiero und dem ruhelosen Geist des Petrarca, die Abteilung mit den Canzoni wird zusätzlich durch eine theologische «Ammonitione» Malipieros eingeleitet; im Index sind die Anfangszeilen der Sonette und der Canzoni alphabetisch aufgelistet⁷, abschließend fügt Malipiero ein Sonett an, in dem der nunmehr erlöste Petrarca seiner Erleichterung Ausdruck verleiht (vgl. Anhang A).

Im Zusammenhang mit der Kontrafaktur und ihrem geistig-kulturellen Hintergrund bietet Malipieros Vorrede ein höchst wertvolles Dokument, da er hier die Motivation und die Zielsetzung seines «rifacimento sacro» auf eindringliche Weise darstellt⁸. Auf dem Höhepunkt des italienischen Petrarkismus hat Malipiero die Stirn, den *Canzoniere* als schlechtes Beispiel hinzustellen, der die

⁶ Vgl. GIOVAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, *Discorso intorno al comporre dei Romanzi*, Mailand, 1864, S. 8: «[...] si son trovati e si trovano oggidì alcuni che lasciatì i sensi veri fanno tali farnetichi su alcune cose del Petrarca, che paiono spiritati che dicano le maraviglie, e [...] chi l'ha fatto spirituale vestendolo da frate minore, e pio cingendolo di corda gli ha messo i zoccoli in piedi». Noch bissiger äußert sich Nicolò Franco, der den *Petrarca spirituale* als Gipfel der überzogenen Petrarca-Nachahmung darstellt: «Veggio il Petrarca comentato. Il Petrarca sconcacato. Il Petrarca imbrodolato. Il Petrarca tutto rubbato. Il Petrarca Temporale, & il Petrarca Spirituale». (NICOLÒ FRANCO, *Le pistole volgari*, Venedig, 1539, fol. 84v-85r). – Ungeachtet dieses Spotts fand Malipiero zahlreiche Nachahmer, die in seiner Folge Werke nicht nur von Petrarca, sondern auch Boccaccio, Ariost, Bembo und Tasso spiritualisierten. Vgl. dazu HOCH, *op. cit.*, S. 157 und die dort in Anm. 119 angegebene Literatur.

⁷ Bezeichnenderweise sind die Gedichte zunächst nach dem Originaltitel aufgelistet; wo das Anfangswort abgeändert wurde, folgt darunter mit Seitenzahl der Titel der Kontrafaktur: Auf diese Weise bietet Malipiero dem Leser die Möglichkeit, ganz bestimmte Sonette aus dem *Canzoniere* auf Anhieb in ihrer geistlichen Fassung aufzufinden.

⁸ Die wesentlichen Passagen aus Malipieros «Dialogo» sind in Anhang A wiedergegeben.

Leser zu «carnale concupiscenza» verführt⁹. Seiner Meinung nach werden die jungen «amatori del mondo» und vor allem auch die Dichter sowohl in Italien als auch in anderen Ländern durch das «polito & leggiadro dire» Petrarcas verdorben: Anstatt das Evangelium Christi zu lesen und zu verinnerlichen, ahmen sie die «amorose passioni» und die «vanità» des berühmten Dichters nach. Und so findet der Geist des lange verstorbenen Petrarca keine Ruhe, bis er nicht einer geeigneten Person den Auftrag geben kann, seinen *Canzoniere* zu überarbeiten, um ihn von den schädlichen *concelli* zu reinigen und so in ein Werk zu verwandeln, das dem Menschen zur Erbauung und dem Heil seiner Seele nütze. Im Dialog mit dem Mönch Malipiero drückt er seine Reue über diese poetischen Jugendtorheiten aus – hier werden passende Zeilen aus Petrarcas Sonetten zitiert –, und er gibt selbst zu, daß die Veröffentlichung des *Canzoniere* sein «fallo» gewesen sei: Ruhmessucht und Liebe zum eigenen Werk, das sich als unheilbringend für die Jugend und die Dichter der folgenden Jahrhunderte erwiesen habe. Anstatt den *Canzoniere* jedoch ganz zu verwerfen, legt Malipiero dem berühmten Dichter ein Konzept der Versöhnung und der Erlösung in den Mund: Es gilt lediglich, die berühmten Dichtungen vom «ozioso parlare» zu reinigen (vgl. das Zitat zu Beginn dieses Kapitels). Wenn die schädlichen Wendungen entfernt und durch schickliche *concelli* ersetzt sind, so vermag man auch mit den Dichtungen des Petrarca «cose tutte honeste e sante» zu singen. Mit der Bescheidenheit, die einem Laiendichter geziemt, sträubt Malipiero sich zunächst gegen diesen «carico così meriteuole» – doch sichert ihm Petrarca die Ermächtigung von seiten höchster Autoritäten zu:

«[...] la confidentia & speranza tua non fie riposta in altri, che in IESV Christo [...] Questo dunque ti fie basteuole, che quanto appartiene a te, tu uogli consentire et proporre di fare questo bene; perciò che il buono et efficace uolere è di tanta auttorita & merito appresso il benigno Iddio; che, mancando all'huomo di buona uolonta il sapere & potere nell'operare uirtuosamente; di cio a sofficienza dalla diuina gratia gli è souenuto. Et chi

⁹ Der *Petrarca spirituale* ist dabei jedoch keineswegs als Werk des Antipetrarkismus zu sehen. Malipiero geht es nicht darum, die Sprache und den dichterischen Ausdruck Formen Petrarcas zu ändern, sondern lediglich den Inhalt in christlichem Sinne zu erneuern und so Petrarcas weltlichen Liebesbegriff («Amor carnale [che] non sia propriamente amore, ma idolo & simulachro di amore» in göttlichen «uero & certo amore» zu verwandeln. Vgl. HOCH, *op. cit.*, 160-162 sowie MARC FÖCKING, *Gabriel Fiammas 'Rime spirituali' und die Abschaffung des Petrarkismus*, in: *Der petrarkistische Diskurs*, hrsg. von Klaus W. Hempfer u. Gerhard Regn, Stuttgart, 1993, S. 231. Letzten Endes erstrebt der Minoritenmönch damit eine «auf das in den 1530er Jahren bereits fest etablierte literarische System des Petrarkismus gerichtete Reform der Dichtung unter christlichen Vorzeichen» (HOCH, *op. cit.*, S. 159).

è quegli fra tutti gli huomini mortali; che si possa dare il uanto di essere per se stesso sofficiente a tentare cosa alcuna, dicendo il Salvatore; senza me niente potete fare? Accetta dunque securamente questo carico cosi meriteuole: & non dubitare del mezzo & del fine; percio che secondo il uoler diuino, l'Angelo, il quale ha sempre hauuto cura di me, col suo sottile instinto ti manifesterà perfettamente tutti i nuoui et buoni concetti: li quali in questa mia solitudine ho già fabricati nella mente, per farmi spirituale, accio che quanto io fui per adietro noioso all'huomo, tanto per lo innanzi gli sia utile & profittuole»¹⁰.

Die «nuoui et buoni concetti» stammen also von Petrarca selbst; der Dichter überträgt sie Malipiero mit Hilfe seines Schutzengels, und hinter diesem gewagten Unternehmen steht schließlich die Vollmacht Christi, ohne die der Mensch nichts vermag. So anmaßend diese Autorisierung erscheinen mag, die sich Malipiero hier selbst verleiht – es geht ihm nicht darum, sich mit fremden Federn zu schmücken und eine dichterische Autorität zu beanspruchen, die ihm nicht zusteht. Vielmehr steht Malipieros christlich-pädagogische Absicht dahinter, den beliebten *Canzoniere* in ein Hilfsmittel für die Gläubigen seiner Zeit umzuwandeln, die durch die schädlichen Einflüsse weltlicher Freuden vom rechten Weg der Nachfolge Christi abgelenkt werden. Wie in der mystischen Literatur des Mittelalters, wie später auch in der «modernen» Musik um 1600 geht es ihm darum, «con nuoui & celesti canti [...] prouocare & allicere gli animi pellegrini ad amore diuino [...]».

Im Mittelpunkt steht dabei Malipieros Erlösungskonzept, das den *Petrarca spirituale* in vielfacher Weise prägt. Vordergründig erwirkt Malipiero zunächst die Erlösung des ruhelosen Dichters; gleichzeitig wird der *Canzoniere* von seiner «verderbten» Wesenart erlöst und so in ein gottgefälliges Werk verwandelt. Doch auch innerhalb der einzelnen Gedichte scheint immer wieder das Konzept der Erlösung durch, diesmal in theologischer Hinsicht. Christi Heilswerk und damit die Erlösung des Menschen von ewiger Verdammnis zeichnet sich bereits in den ersten drei Sonetten ab, die gewissermaßen programmatisch Malipieros zentrales theologisches Anliegen voranstellen.

¹⁰ MALIPIERO, *op. cit.*, fol.4v-5r.

a. *Voi ch'ascoltate**Canzoniere* 11

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
 di quei sopiri ond'io nudriva 'l core
 in sul mio primo giovenil errore
 quand'era in parte altr'uom da quel ch'ì
 sono
 del vario stile in ch'io piango e ragiono,
 fra le vane speranz e 'l van dolore,
 ove sia chi per prova intenda amore,
 spero trovar pietà, non che perdono.
 Ma ben veggio or sì come al popol tutto
 favola fui gran tempo, onde sovente
 di me medesmo meco mi vergogno;
 e del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto
 e 'l pentirsi, e 'l conoscer chiaramente
 che quanto piace al mondo è breve sogno.

Petrarca spirituale

Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono
 De miei noui sospir; ch'escon dal core
 Per la memoria di quel cieco errore;
 Che mi fe in parte altr'huom da quel, ch'ì
 sono;
 Poiche del uario stil piu non ragioni,
 Ma piango il fallo mio pien di dolore,
 Il uan desir, e'l fuggituo amore,
 Pieta, prego ui moua a mio perdono.
 Conosco ben, sì come al popol tutto
 Materia fui d'error: onde souente
 Di me medesmo meco mi uergogno.
 Hora, drizzato al ciel, spero far frutto
 Di uero ben; ch'io ueggio chiaramente,
 Che quanto piace al Mondo è breue sogno.

Im *Petrarca spirituale* erscheint das Eröffnungssonett *Voi ch'ascoltate* als unmittelbare inhaltliche Fortsetzung des Dialogs: Wiederum beklagt der Dichter den «fallo mio», er bereut, daß er seinen Lesern «materia [...] d'error» gewesen ist und bittet sie um Verzeihung, schließlich wendet er sich an den Himmel, um seinen Fehler durch Buße wiedergutzumachen. Dabei erhält der *vanitas*-Ausklang (v. 14) eine entscheidende Wendung: Erscheint er im Original als resignatives Resümee, so eröffnet die Ausrichtung auf den Himmel bei Malipiero eine ganz neue Perspektive der jenseitigen Hoffnung, die – wie auch in der weiteren Diskussion ausgewählter Beispiele deutlich wird – den gesamten *Petrarca spirituale* prägt.

Für Malipieros Ziel eines maßvollen «ritrattamento», bei dem Reimwörter und möglichst viel vom Originaltext erhalten bleiben sollen, bietet sich *Voi ch'ascoltate* als idealer Ausgangspunkt, da es der geistlichen Dichtung in seiner Reue-Thematik und mit den Topoi des Lebensweges und der *vanitas* bereits sehr nahe steht. Im Grunde hat Malipiero diese präexistenten geistlichen Elemente nur verstärkt und deutlicher hervorgehoben: Der «giovenil errore» wird zur allgemeinen menschlichen Blindheit, die eitlen Hoffnungen verwandeln sich in Petrarcas persönliches Versagen mit Anklängen an den universalen, biblischen «fallo

¹¹ Die Sonette aus dem *Canzoniere* sind der Ausgabe FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, hrsg. und kommentiert von Alberto Chiari, Mailand, 1985 entnommen. Malipieros Umdichtungen stammen aus der Originalausgabe von 1536.

umano», und minimale Modifikationen des petrarkischen Vokabulars bringen *concelli* ins Spiel, die charakteristisch für den Sprachgebrauch in Theologie und geistlicher Dichtung sind («uan desir», «fuggitiuo amore», «frutto di uero ben»).

Trotz der engen sprachlichen und inhaltlichen Übereinstimmung stellt Malipiero dieses Eröffnungsonett somit in einen neuen Kontext: Der gereifte, einsichtige Mann in Petrarcas Original, der seine Dichtung als *vita* vorlegt, um seinen Lebenserfahrungen mitzuteilen, hat sich in einen reuigen Sünder verwandelt, der durch den Akt der Buße nach Vergebung sucht¹².

b. *Per far una leggiadra sua vendetta*

Canzoniere

Per fare una leggiadra sua vendetta,
et punire in un di ben mille offese,
celatamente Amor l'arco riprese,
come huom ch'a nocer luogo et tempo aspetta.
Era la mia virtute al cor ristretta
per far ivi et ne gli occhi sue difese,
quando 'l colpo mortal là giù discese,
ove solea spuntarsi ogni saetta.
Però, turbata nel primiero assalto,
non ebbe tanto né vigor né spatio
che potesse al bisogno prender l'arme;
overo al poggio faticoso et alto
ritrarmi accortamente da lo stratio,
del quale oggi vorrebbe, et non pò, aitar me.

Petrarca spirituale

Per far una leggiadra sua uendetta,
Et punir sol in un tutte l'offese
Fatte contra del ciel, l'arco riprese
Dio: ch'a giustitia luogo et tempo aspetta:
Et tal giusta ira sua tutta ristretta
Nel propio [sic] figlio fu, senza difese,
Quando aspra morte sopra quel discese,
Et de l'humane colpe ogni saetta.
Quinci uinto Satan da fiero assalto
Non hebbe tanto ne uigor ne spatio,
Ch'oprar potesse le sue reti & arme:
Però, si come in poggio forte et alto,
In lui, ch'in croce ha tolto ogni mio
stratio,
Potro contra'l nemico sempre aitar me.

Das zweite Sonett verlangt eine größere Behutsamkeit bei der geistlichen Umwandlung, da es *concelli* enthält, die nicht mit der christlichen Lehre vereinbar sind. Mit seiner Gegenüberstellung von *virtù* und *offesa* verkehrt Petrarca den üblichen Kodex: Die Tugend des Dichters wird zur Beleidigung Amors, der ihm für seine Gefühlskälte den Todesstoß versetzt. Um diese *arguzia* an den normalen Sittenkodex anzupassen, muß Malipiero das Paradoxon wieder umkehren und somit neutralisieren: Das Vergehen Petrarcas, seine kalte Tugend, wird zur menschlichen Verletzung von Gottes Gesetz, also der Ursünde (vv. 2-3); in der

¹² Hier, wie auch in zahlreichen anderen Übertragungen petrarkischer Wendungen in einen spezifisch geistlichen oder sogar biblischen Zusammenhang (vgl. unten, Anm. 15), ließe sich durchaus von einer «Umsemantisierung traditionell petrarkischer Lexeme» sprechen, wie Föcking sie erst bei Gabriele Fiamma ansetzt (vgl. FÖCKING, *Rime sacre*, S. 94-96).

ersten Terzine schließlich verwandelt sich die bei Petrarca negativ dargestellte Tugend sogar in die Person Satans. Die positive Tugend hingegen, die sich bei Petrarca als machtloser Schutz gegen Amors Pfeile erweist (vv. 12-14), wird durch den allmächtigen Beistand Christi ersetzt, der den reuigen Sünder jederzeit unterstützt.

Eine derartige Neutralisierung nimmt dem paradoxen *concelto* Petrarcas natürlich seinen dichterischen Reiz – Malipieros Lösung erscheint recht billig und, auf einem niedrigeren poetischen Niveau angesiedelt¹³. Dabei darf man jedoch nicht übersehen, daß der Franziskaner dieses qualitative «abbassamento» durch den bewußten Einsatz des *meraviglioso cristiano* ausgleicht: Mit den Versen 5-8 bietet Malipiero eine Kurzversion des Evangeliums und hebt in dieser fast biblischen Konzentration das Wunderbare an Gottes Heilsplan hervor, das über jedwedes menschliches Begreifen hinausgeht. Auch Malipiero mit seinem Anliegen christlicher Lehre hätte eine einfache Umkehrung des petrarkischen Paradoxons – von verachteter zu empfohlener Tugend – nicht genügt: Das Paradoxe am Heilsplan liegt gerade darin, daß menschliche Tugend niemals zur Versöhnung mit Gott ausreicht und daß deshalb das höchste Opfer Christi notwendig war.

Somit verwandelt Malipiero Petrarcas zweites Sonett in ein christliches Lehrgedicht, in dem die *arguzia* des weltlichen Originals die Gestalt des *meraviglioso cristiano* annimmt.

c. *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*

Canzoniere

Era il giorno ch'al sol si scoloraro
per la pietà del suo Factore i rai,
quando i' fui preso, et non me ne guardai,
ché i be' vostr'occhi, Donna, mi legaro.
Tempo non mi pareo da far riparo
contra' colpi d'Amor; però m'andai
secur, senza sospetto; onde i miei guai
nel commune dolor s'incominciaro.
Trovommi Amor del tutto disarmato,
et aperta la via per gli occhi al core,
che di lagrime son fatti uscio et varco.
Però, al mio parer, non li fu honore
ferir me de saetta in quello stato,
a voi armata non mostrar pur l'arco.

Petrarca spirituale

Era'l giorno, ch'al Sol si scoloraro
Per la pietà del suo fattore, i rai;
Quando in croce IESV fiso guardai
Sì, che suoi dolci lacci mi legaro.
Tempo non mi pareo da far riparo
Contra colpi del ciel: però m'andai
Pregion del sommo Amor: onde i miei guai
Allhor, per uecchi errori, incominciario.
Trouommi Dio del senso disarmato,
Et aperta la uia per gli occhi al core;
Ch'eran fatti di lagrime uscia & uarco.
Sia dunque a te Signor, gloria & honore;
Che m'hai condotto a sì felice stato,
Ch'io gusti il dolce stral del tuo fort'arco.

¹³ Schick konstatiert eine derartige Senkung der dichterischen Kunstfertigkeit für den *Petrarca spirituale* als Ganzes (SCHICK, *op. cit.*, S. 278 und 286).

Wie *Voi ch'ascoltate* scheint das dritte Sonett mit seiner Karfreitagsthematik für eine Übertragung ins Geistliche geradezu geschaffen. Während Petrarca den heiligen Tag jedoch vor allem mit seinem Gedenken an die erste Liebe zu Laura verbindet, dient er bei Malipiero als Ausgangspunkt für eine Kreuzesmeditation, wie sie der jahrhundertalten Tradition geistlicher Literatur entstammt¹⁴. Ein derartiges Verfahren ist charakteristisch für den *Petrarca spirituale*: Malipiero nutzt die bereits vorhandenen Formen der geistlichen Literatur und paßt Petrarcas Dichtungen diesen an, wobei er aus dem gesamten Schatz an geistlichen Sujets schöpft und oft auch Szenen aus dem Evangelium sowie Paraphrasen biblischer und liturgischer Texte und Konzepte heranzieht¹⁵. Auf diese Weise kann er in *Era il giorno ch'al sol si scolorato* den *concetto* der Liebe, die über die Augen ins Herz dringt, ohne weiteres in seine geistliche Version übernehmen, da dieses Bild gleichermaßen in der weltlichen und geistlichen Literatur vorkommt. Die schmerzlichen Gefühle des Verliebtseins werden hingegen, wie schon im zweiten Sonett, ins ebenmäßig Positive überführt; und Petrarcas fast schelmischer Tonfall in den Schlußversen, der ernsten Atmosphäre der Kreuzesmeditation unangemessen wäre, löst sich in der Geradlinigkeit der Erlösungstheologie auf.

Trotz seines Ziels, möglichst nahe am Originaltext zu bleiben, nimmt Malipiero in vielen Gedichten einschneidende Veränderungen bis hin zur

¹⁴ Vgl. dazu das Kapitel «Meditation als Theater und die Strategie der Bildlichkeit» in FÖCKING, *Rime sacre*, S. 161-199, wo die geistliche Lyrik von Angelo Grillo in den Kontext der mystischen Christusverehrung und der Meditationslyrik gestellt wird.

¹⁵ Teils schafft Malipiero solche biblischen Bezüge neu, teils greift er Petrarcas Wendungen auf, die durch den geistlichen Kontext ganz neue intertextuelle Verbindungen schaffen. So erhält die petrarkische Zeile «Così mancando vo di giorno in giorno» (Son. 79, v. 9) durch Malipieros Erweiterung «Et non m'ammendo, & pur del fal m'accorgo; Et questo è grave duol, che 'l cor mi strugge.» (MALIPIERO, Son. 59, vv. 9-11) eindeutige Anklänge an entsprechende Klageverse in den Psalmen (vgl. etwa Ps 38, 7-9; Ps 32, 4; Ps 6, 3-4.7). Eine entscheidende konzeptuelle Wandlung findet dagegen in Malipieros Son. 56 v.1-4 statt (Petrarca, Son. 76): Während Petrarca mit «prigione antica» auf die Liebesbande anspielt, nähert Malipiero seine erste Quartine, «L'amor, che con fallacie lusingando / L'alme conduce a la prigione antica, / Al giogo de la carne, mia nemica / Soggetto, già del ciel mi pose in bando» an den paulinischen Gegensatz von Fleisch und Geist an, in dem der unerlöste Mensch «gefangen im Gesetz der Sünde» ist (vgl. Röm 7, besonders v. 23: «Video autem aliam legem in membris meis, repugnantem legi mentis meae, et captivantem me in lege peccati, quae est in membris meis.»). Malipieros biblische Szenen entsprechen den klassischen Stellen aus dem Neuen Testament, die immer wieder in Neudichtungen, in der bildenden Kunst, der Musik und den *rappresentazioni sacre* umgesetzt wurden: Mariae Verkündigung, Weihnachten und Kreuzigungsszenen.

«iscrittura integrale» von insgesamt 79 Sonetten vor¹⁶. Auch der zweite Teil, *In morte di Madonna Laura*, der in Thematik und Sprache der geistlichen Literatur bereits nahe steht, bleibt davon nicht ausgenommen. Die prägenden Affekte der Trauer und der Verzweiflung werden bei Malipiero teils gesteigert, teils abgemildert¹⁷. Entscheidend bleibt jedoch das Erlösungskonzept, das als Alternative zum unwiederbringlichen Verlust Lauras die freudige Hoffnung auf das Paradies anbietet. Die Trauer um Laura wird zur Trauer über die eigene Sünde, doch statt der Endgültigkeit des Todes bietet sich nun die Erlösung durch Christus als hoffnungsvoller Ausweg. Während der Wanderer in *Solo et pensoso* auf ewig von Rastlosigkeit und unerfüllter Suche gequält wird (was sich durch die Begleitung Amors noch verstärkt), kann sich der Franziskaner auf die *constantia* der Liebe Christi berufen¹⁸. So stellt Malipiero an das Ende seiner Sonetten-Sammlung wohl kaum zufällig eines der leichtesten und unbeschwertesten Gedichte: Statt mit der düsteren Trauer Petrarcas endet dieser Teil mit der Kontrafaktur von *Vago augeletto che cantando vai*. Hier wird in der keineswegs der Tod der Geliebten beklagt, sondern das Lob des Schöpfers gesungen, in das der Gläubige mit frohem Herzen einstimmt¹⁹:

SONETTO CCCXVII.

Vago augeletto; che cantando uai,
 Non ripensando alcun tuo duol passato,
 Ma sol quel, ch'è presente, & hai da lato,
 Il seren, l'herbe fresche, e i fiori gai:
 Et lodi il Creator, come tu sai,
 Et quanto porge il natural tuo stato;
 O quanto allegro il cor mio sconsolato,
 Leuando il canto i dolorosi guai.
 Certo da te conuien che pur impari,
 Ad esser grato a quel, che mi da uita;
 Ver cui gli affetti miei son tanto auari.

¹⁶ Vgl. QUONDAM, *op. cit.*, S. 227f und Anm. 128, wo die einzelnen, in unterschiedlichem Maße veränderten Sonette aufgelistet sind.

¹⁷ Eine Intensivierung der Verzweiflung findet sich im berühmten *Zefiro torna* (Petrarca Son. 310; Malipiero Son. 269): Während bei Petrarca die Unbeschwertheit des Frühlings über die ersten zwei Quartinen hin andauert und erst mit dem «Ma per me» in v. 9 abbricht, setzt bei Malipiero die geistliche Zerknirschung bereits in v. 5 ein, die das übrige Gedicht bis zum Schluß prägt (vgl. Anhang A).

¹⁸ Vgl. Anhang A.

¹⁹ MALIPIERO, *op. cit.*, fol. 88r.

Però qui spesso tua uoce gradita
 Si faccia udir, che addolcira gli amari
 Pensier il canto; che amar Dio m'inuita.

So erweist sich Malipieros umfassende Kontrafaktur als eine eigenständige Neu-Schaffung des *Canzoniere*: eine Art Erlösungswerk, das die Gedichtsammlung einem gottgefälligen Zweck und Petrarca seiner wohlverdienten Ruhe zuführt. Dem literarisch interessierten Gläubigen stellt Malipiero dabei ein Handbuch der Meditation zur Verfügung, in dem er in immer neuen Varianten das Erlösungswerk Christi betrachten und verinnerlichen kann und so letzten Endes selbst an der Erlösung der Schöpfung teilhat.

2. Bekehrung des Weltlich-Schönen: *Scielta delle Rime Amoroze Del Sig. Torquato Tasso, Fatta Spirituale* (1611)

Genau 75 Jahre nach der Erstauflage von Girolamo Malipieros *Petrarca spirituale* erscheint eine Gedichtsammlung, die in ähnlicher Weise das Werk eines hochgeschätzten Dichters in »gottgefällige Kunst« umwandelt und so den hohen geistlichen Kreisen zugänglich macht: die *Scielta delle Rime Amoroze Del Sig. Torquato Tasso, Fatta Spirituale Dal Cavalier Selva* (Modena, 1611). Bezeichnenderweise widmet der »Medico Parmigiano« Crisippo Selva seine ins Geistliche übertragene Auswahl von Tasso-Gedichten dem Kardinal Alessandro d'Este, dessen Schutz er seine Kontrafakturen anbefiehlt²⁰. Aus Selvas Widmung spricht die schlechte Erfahrung mit der Rezeption seiner Kontrafakturen: Man habe ihm »troppo ardire, e forse temerità« vorgeworfen, weil er in das Werk des verehrten Tasso eingreift, und er hofft, daß sowohl der hohe religiöse Gehalt²¹ als auch die Amtswürde des Kardinals ihn und sein Werk vor den »calunnie« und den »profani morsi maligni« der »detrahenti« schützen werden²². Dabei führt Selva

²⁰ Die Widmung ist in Anhang B wiedergegeben.

²¹ Hier bezieht Selva sich offenbar auf den klassizistischen Stildecorum des Cinquecento, nach dem die geistliche »materia grave« einen hohen literarischen Stil und entsprechende Gedichtformen verlangt. Vgl. dazu FÖCKING, *Rime sacre*, S. 127-129.

²² Die verächtliche Ablehnung von Kontrafakturen ist keineswegs ein Einzelfall: Bereits Malipieros *Petrarca spirituale* war ja mit spitzer Zunge kritisiert worden, und auch in Bereich der Musik, wo man die Kontrafaktur grundsätzlich stillschweigend akzeptierte oder sogar als hervorragendes Mittel zur weiten Verbreitung guter Kompositionen hochschätzte, gab es skeptische Kritiker dieses Verfahrens (vgl. unten, S. 60 sowie GIANCARLO ROSTIROLLA, *La*

mit der «Oratio» *Desinet in piscem mulier formosa* bereits das wesentliche Prinzip ein, nach dem er weltliche Dichtung ins Geistliche überträgt: Ihm geht es darum, das Schöne der weltlichen Kunst Gott dienstbar zu machen. Der Herausgeber Francesco Ugeri führt in seiner umfassenden Vorrede diesen Gedanken weiter aus²³: Im Gegensatz zu Malipiero sieht er die weltlichen Originale nicht als grundsätzlich «verderbt» und schädlich für den Leser an, vielmehr gesteht er der Dichtung Tassos ihren hohen künstlerischen Wert zu, der durchaus im Einklang mit Gottes Schöpfung steht. Das Kontrafakturverfahren Selvas kommt einer endgültigen «Bekehrung» dieser – als Teil der Schöpfung bereits von Gott geliebten – Kunst gleich:

«Le quali [«Poesie di detto Tasso»] ridotte al culto divino, è da credere, che Nostro Signore sia per haver non discare, nella guisa, ch'una bellissima Donna vissuta lungamente nelle lascivie, & vanità sensuali, al fin per penitenza, convertitasi, e dedicatasi tutta ad opre spirituali, e pie, egli non sdegna, ò scaccia da se, mà l'accetta, e favorisce»²⁴.

Crisippo Selva hat sich daher bewußt darum bemüht, den Stil, die «gratia», die üblichen Wendungen und die Epitheta des Originals beizubehalten: Sein Ziel ist, die «misterij amorosi, quantunque lascivi» der Dichtung Tassos durch einen bedachtsamen Umwandlungsprozeß zu «misterij spirituali, e pii» zu «bekehren» (convertire). Damit übertrifft die Kontrafaktur – analog zum Bild von der bekehrten Sünderin – sogar das weltliche Original: Laut Ugeri hätte der inzwischen verstorbene Tasso seine Freude an den Umdichtungen des Selva²⁵. Schließlich stellt der Herausgeber die Kontrafakturen sogar über die originale geistliche Dichtung seiner Zeit, da ihnen dank ihrer literarisch hochwertigen Grundlage einen größeren «harmonia», «gratia» und «dottrina» innwewohnt. Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied zu Malipiero, der danach strebt, Petrarcas *Canzoniere* der geistlichen Dichtung seiner Zeit anzupassen und sie somit – wenn

musica a Roma al tempo del Baronio: l'Oratorio e la produzione laudistica in ambiente romano, in: *Baronio e l'arte. Atti del Convegno internazionale di Studi*, Sora 1984, Sora 1985, S. 629 Anm. 198).

²³ Vgl. Anhang B.

²⁴ *Scelta delle Rime Amoroze*, S. 7.

²⁵ «[...] la qual [die Sammlung der Kontrafakturen] ben conoscerebbe il detto Tasso, se fosse hoggi tra' viventi, e tanto restaria appagato di questa fruttuosa fatica, quant'egli grandemente alieno da ogni fingere si compiacque delle morali Rime del detto Sig. Selva, infinitamente commendandole. Sopra le quali dotto, e fondato parere in iscritto habbiamo presso di noi di esso Tasso»: Ebd., S. 8f.

es in seiner Umdichtung auch gar nicht um die Frage der dichterischen Qualität geht – auf ein niedrigeres literarisches Niveau zieht.

Entsprechend der Wertschätzung für Tassos Original geht Ugeri darum ungewöhnlich detailliert auf die Technik von Selvas Kontrafakturverfahren ein. Das höchste Prinzip ist, das Original möglichst unversehrt zu lassen und nur dort, wo dies weder «lecito» noch «possibile» ist, behutsam umzudichten. Selva stellt sich somit höchsten Ansprüchen: Die Kunstfertigkeit der Sprache Tassos – mit den oben genannten Aspekten «stile», «gratia», «voci» und «epiteti» – soll in einem Maße beibehalten werden, daß sich ein Unterschied zwischen Original und Umdichtung nicht mehr ausmachen läßt²⁶.

Laut Ugeri ist dies nur möglich, weil Selva selbst Dichter und – wie in Petrarcas Eröffnungssonett – nach jugendlicher Torheit nun zur Reife der geistlichen Dichtung gelangt ist. Gewissermaßen ist auch er, wie vor ihm Malipiero, vom Heiligen Geist erfüllt, der ihn zur Umdichtung drängt, um dem «diletto secolare» den «utile cristiano» beizufügen und so als Arzt nicht nur für den Körper, sondern auch für die Seele zu wirken:

«Si come il Signor Cavalier Selva Gentilhumo Parmigiano ne i più floridi anni suoi si diletto molto di poetare secondo l'uso commune in soggetti, ne' quali più inclina il senso giovanile, così nelle mature stagioni della età sua si è dato à far componimenti non solo di lirica morale, mà etiandio spirituali, e tali, ch'insieme habbiano il diletto secolare, e l'utile cristiano, accioche sì come è medico de' corpi, così anco all'anime possa con salutifere medicine giovare [...]»²⁷.

Obwohl Selva bereits mit Erfolg Kontrafakturen von Pietro Bembo's Dichtungen veröffentlicht hat²⁸, betont Ugeri, daß sich Tassos Werke in ihrer «maggiore gravità» für die Übertragung ins Geistliche besser eignen. Ausgerechnet die Affekte der Liebesgedichte böten sich dafür besonders an, einige allerdings seien von einer derartigen Unzüchtigkeit oder übersteigerten Thematik, daß Selva sie habe auslassen müssen. Ungeeignet für die

²⁶ «Et ove tali non si siano potuti conservare, hà fatto ogni opera per servare le usitate frasi di quello, e d'imitarle à tutto suo sforzo, affinche non apparisse dissomiglianza ne i membri di esse compositioni, mà conformità tale, che se il Tasso istesso le havesse fatte così spirituali, non le havesse potuto fabricare in altra giacitura.» (ebd., S. 7f).

²⁷ Ebd., S. 6.

²⁸ Eine entsprechende Veröffentlichung ist nicht bekannt. Bereits 1586 veröffentlichte Selva allerdings die *Rime [...] riformate, purgate, & accresciute* mit Kontrafakturen von Gedichten von Petrarca und anderen, zeitgenössischer Dichtern.

«spiritualizzazione» seien einerseits Pastoralen und Tassos Spätwerk, andererseits habe Selva auf Tassos eigene geistliche Dichtungen sowie seine «heroischen» Gedichte – sind damit die *Gerusalemme*-Epen gemeint? – verzichtet, die keiner weiteren Bearbeitung für den geistlichen Bereich bedurft hätten.

Für den Kontext der Kontrafaktur im frühen 17. Jahrhundert ist das Vorwort zur *Scielta delle Rime Amoroze Del Sig. Torquato Tasso, Fatta Spirituale* darum höchst aufschlußreich. Trotz des «grande applauso de gl'intelligenti, & devoti», den Crisippo Selva angeblich für seine Kontrafaktur von Dichtungen Bembos erhalten hat, wurden seine «spiritualizzazioni» offenbar scharf kritisiert, so daß er sich zu einer expliziten Rechtfertigung des Kontrafakturverfahrens genötigt sah. Er gesteht der Dichtkunst Tassos einen hohen Eigenwert zu, doch müsse diese weltliche Muse nun noch «bekehrt» werden, um den wahren Zweck ihrer Existenz zu erfüllen: Durch die Übertragung ins Geistliche erhält das Schöne die zusätzliche Dimension des geistlich Nützlichen²⁹.

B. Musikalische Kontrafakturen

Während die Herausgeber literarischer Kontrafakturen sich gegenüber den Anforderungen klassizistischer Poetik, den Modellen der hochgeschätzten weltlichen Dichter und schließlich auch der beißenden Kritik ihrer Zeitgenossen behaupten mußten, scheint es, als habe die musikalische Kontrafaktur ein Leben im Stillen geführt – von «calunnie» oder «morsi maligni» ist in den Vorreden von Musikdrucken mit Kontrafakturen nirgends die Rede. Wenn Herausgeber es überhaupt für notwendig halten, das Verfahren der «spiritualizzazione» zu rechtfertigen, so zeichnet sich grundsätzlich eine positive Einstellung zur Kontrafaktur ab³⁰: Paolo Quagliati beruft sich auf den expliziten Auftrag seiner Mäzenin Giovanna Gaetana Orsina, einige seiner weltlichen Canzonetten ins Geistliche zu übertragen³¹, Geronimo Cavaglieri möchte die weltliche «dolcezza

²⁹ Vgl. HOCH, *op. cit.*, 163, wo Selvas Umgang mit den Tasso-Originalen zusammenfassend als eine «zugleich literarisch und [...] exegetisch motivierten Rezeptionsform» charakterisiert wird.

³⁰ Vgl. dazu auch KOLDAU, *Marenzio spirituale*, Kap. «'espurgate d'ogni otioso parlare [...] a cantare cose tutte honeste & sante': Sacred Contrafacta of Marenzio's Secular Compositions» (im Druck).

³¹ «Per obedire al giusto, e devoto commando di V. S. Illustrissima feci di profane spirituali queste mie Canzonette», *Canzonette spirituali de diversi a tre voci libro primo*, hrsg. von Paolo Quagliati, Rom, 1585, Widmung an Giovanna Gaetana Orsina.

musicale» in gereinigter Form auch den Nonnen des Mailänder Konvents Sant'Orsola zur Verfügung stellen³², und Aquilino Coppini sieht die Kontrafaktur schließlich als läuternde Rückführung der Musik zu ihrem eigentlichen Daseinszweck, dem Lobe Gottes (vgl. unten).

Angesichts der musikalischen Tradition des 16. Jahrhunderts verwundert eine so positive Einstellung zur Kontrafaktur allerdings nicht: In der Meßkomposition war die Verarbeitung weltlicher Vorbilder gang und gäbe, und ein großer Teil des Laudenrepertoires für öffentliche und private Andacht und Katechese trägt den unmißverständlichen «cantasi come»-Verweis auf ein weltliches Original³³. Ende des 16. Jahrhunderts zeugt zudem eine große Anzahl von «ricreazioni spirituali» (vorwiegend dreistimmige Villanellen mit geistlichem Text) von dem Bedürfnis, die weltliche Unterhaltungskunst in den Dienst der Religion zu stellen³⁴. Als eifrigster Missionar betätigte sich auf diesem Gebiet der römische Pater Giovenale Ancina (1545-1604), der mit seiner pastoralen Tätigkeit im filippinischen Oratorio, mit seiner engagierten Korrespondenz und vor allem mit mehreren Laudensammlungen die Laienfrömmigkeit und deren Musikleben in Rom und Neapel entscheidend prägte³⁵. 1599 brachte Ancina den *Tempio armonico* heraus,

32 «[...] così io nel tempo della recreatione son'andato succhiando da molti valent'huomini quel liquore temporale, che al gusto mio è parso più grato, e soave, e l'ho convertito in armonia spirituale con intentione d'adoprarla solo in servitio mio. Ma essendo gustata questa dolcezza musicale da molti miei amici, e giudicata non men grata, che soave, mi persuasero non tenerla richiusa ne' buchi fra miele, e cera involta; *ma purgata farne parte a quelli gentili spiriti, che di simil dolcezza volentieri si compiaciono*. La onde sapendo io per fama, che V.S. quasi ape celeste ha raccolto da fior odoriferi primieramente la ruggiada di ogni Christiana virtù, e poi la perfetta cognitione della musica, e suoni, ho giudicato conveniente dedicarla a V.S. come a diligente ape, che a buon'hora con il rimbombo dell'Organo sveglia le compagne a lodar'Iddio, et a raccogliere la rugiada della celeste gratia, e col silentio le mantiene in consonanza de' suoni, e voci sì soave, che porge diletto, e stupore insieme a quelli che l'ascoltano». GERONIMO CAVAGLIERI, *Nova Metamorfosi dell'infrascritti autori, opera del R.P.F. Geronimo Cavaglieri, Libro primo*, Mailand, 1600, Widmung an «Suor Ottavia Viginia Cattanea, organista delle monache di S. Orsola in Milano». Zitiert nach DELFINO, *op. cit.*, S. 171 Anm. 15. (Hervorhebungen durch L.M.K.).

33 Zur Praxis des «cantasi come» vgl. PIERO DAMILANO, *Giovenale Ancina musicista filippino (1545-1604)*, Florenz, 1956, S. 42-49 und ROSTIROLLA, *Baronio*, S. 657-662 sowie ders., *Aspetti di vita musicale religiosa nella chiesa e negli oratori dei Padri Filippini e Gesuiti di Napoli a cavaliere tra Cinque e Seicento*, in: *La musica a Napoli durante il Seicento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli 1985*, hrsg. von Domenico Antonio D'Alessandro und Agostino Ziino, Rom, 1987, S. 644f.

34 Die Schlüsselfigur ist hier der römische Musiker und Herausgeber Simone Verovio, dessen mehrfach aufgelegte Sammlungen mit *Canzonette spirituali* im Einklang mit der Bewegung einer intensivierten Frömmigkeit im Rom des ausgehenden Cinquecento stehen. Vgl. KOLDAU, *Marenzio spirituale* (im Druck).

35 Vgl. hierzu DAMILANO, *op. cit.*; ROSTIROLLA, *Baronio*, 618-639 und DERS., *Aspetti*, 648-664.

eine reichhaltige Anthologie dreistimmiger, allesamt Maria und ihren zahlreichen Kirchenfesten gewidmeten Lauden von 35 Komponisten des ausgehenden 16. Jahrhunderts, die vorwiegend aus dem Umkreis Roms stammen. Tatsächlich handelt es sich bei einem Großteil dieser Stücke um Kontrafakturen weltlicher Villanellen: Diese Umdichtung entspricht ganz Ancinas mit großem Eifer verfochtener Mission, das «ansteckende Übel und verpestende Gift der verfluchten, profanen, obszönen, lüsternen und schmutzigen *canzoni*» auszumerzen und ihre Melodien mit «ehrbaren, hingebungsvollen und heiligen» Worten zu unterlegen, um so «Tausende sündiger und armseliger Seelen» vor dem «Abgrund ewiger Verdammnis» zu retten³⁶.

Angesichts einer derartigen Toleranz, ja sogar der bewußten missionarischen Nutzung der Kontrafaktur erstaunt die unnachgiebige Haltung, mit welcher der neopolitanische Verleger Tarquinio Longo die Kontrafaktur ablehnt. Zumal seine *Lodi, et canzonette spirituali* (1608) geradezu als musikalisches Denkmal der filippinischen Bewegung in Neapel erscheinen, die ja von Ancina und seinen römischen Mitbrüdern begründet wurde und der die Laude, und damit auch eine große Anzahl spiritualisierter weltlicher Melodien, als eines der wichtigsten Mittel zu Mission, Andacht und Erbauung diente³⁷. So gibt Longo auch selbst zu, daß es oft gar nicht möglich sei, in der seit langem tradierten geistlichen Dichtung und Musik das ursprünglich weltliche Original zu erkennen und – gemäß seiner kompromißlosen Ablehnung der Kontrafaktur – «unschädlich» zu machen. Als ungewöhnlicher Einzelfall im Bereich der musikalischen Kontrafaktur seien darum zunächst Longos Argumentation und sein Lösungsvorschlag skizziert, bevor die berühmten und einflußreichen Sammlungen von Aquilino Coppini und schließlich die Kontrafaktur von Monteverdis berühmten *Lamento d'Arianna* besprochen werden.

³⁶ «[...] pretendo smorbar l'Italia o Roma almeno dalla contagiosa peste et pestifero veneno delle maledette canzoni profane, obscene, lascive et sporche per cui si conducono le migliaia di anime peccatrici et miserabili al profondo baratro infernale [...], so der Wortlaut in Ancinas Widmung des *Tempio armonico* an Girolama Colonna. Ähnliche Formulierungen finden sich auch in seinen Briefen und in anderen Widmungen seiner Laudensammlungen; so ist das Stichwort «Contraveleno spirituale» im Titel dieser Publikation Ancinas Widmung der *Nuove Laudi Ariose* (Rom, 1600) entnommen («Hor dunque per opporre à quell'Opra sì vana, & lasciva [Ancina bezieht sich auf einen zeitgenössischen Musikdruck mit encomiastischen *canzoni* auf hohe Adelsdamen in Italien], & perciò molto pericolosa, & grave, per non dir velenosa, contagiosa, e pestifera, un'Antidoto ed Alessifarmaco, cioè Contraveleno spirituale, salutifero, presentaneo, efficace, & sicuro, mi sono risoluto finalmente di mandar fuori in luce questa Seconda parte del Tempio [...]»).

³⁷ Zur filippinischen Bewegung in Neapel und ihrem musikalischen Repertoire vgl. ROSTIROLA, *Aspetti*, S. 643-704, besonders S. 643-666.

1. Tarquinio Longo, *Lodi, et canzonette spirituali* (1608)

Tarquinio Longo konzipierte seine *Lodi, et canzonette spirituali* als ein ausgesprochen pädagogisches Werk: Seine Laudenanthologie enthält ein überaus umfangreiches Repertoire an geistlichen Dichtungen und ist so angelegt, daß dem frommen Leser zu jeder beliebigen Versart und Dichtungsform mindestens eine Melodie – nach Belieben einstimmig oder auch dreistimmig gesetzt – zur Verfügung steht³⁸. Offenbar hält Longo die Kontrafaktur dabei als unvereinbar mit seinem didaktischen Prinzip: Die «teneri fanciulli», «honorate donzelle & vergini a Dio sacre» könnten an der weltlichen, verderbten Materie des weltlichen Originals Schaden nehmen (vgl. Anhang C). Da Longo außerdem das Singen dieser *Lodi* in den Kirchen und Oratorien vorsieht, käme eine derart weltliche Kunst innerhalb der geheiligten Mauern einem Sakrileg gleich, das die Gläubigen zu «qualche fantasma men che honesto» verführen könnte. Gegen die verbreitete Meinung, daß die Unterlegung weltlicher Lieder mit geistlichem Text doch niemanden schade, verwahrt sich Longo mit der Eloquenz eines inspirierten Predigers:

«Et benche alcuni sian di parere, che in ciò non debba farsi molta consideratione, essendo ciò piu tosto come vno spogliar gli Egittiani, quasi ingiusti possessori, & dar le lor ricchezze à gli Israeliti: ò pure come vn consecrare il Pantheon, tempio già di tutti gli Idoli, alla Beata Vergine, & à tutti i Santi, come con lode, & approuatione di tutta la Chiesa fè Bonifacio Quarto Sommo Pontefice: tuttauia altri nella nostra materia sono di contrario parere: Perciò che, dicono, sappiamo, che le cose lasciue, son tanto delicate, che pur col solo pensiero imbrattano & secondo tutti i Santi non si vincono se non fuggendo. Et sappiam bene, che quel gran Patriarca di Monaci Benedetto, come scriue S. Gregorio, solo al vedersi vna merla velare innanzi, con che il Demonio li pose in fantasia vna donna, per auentura dell'istesso nome, fu da sì fiera tentatione assalito, che non potè se non con le punture del corpo, scacciar gli stimoli della mente,

³⁸ Da Longo seine Leser ermuntert, auch die geistlichen Gedichte aus anderen Anthologien auf diese Melodien zu ergießen und zudem ein Basisrepertoire an musikalischen Formeln zur Verfügung stellt, auf die man alle «prose» des Katechismus singen kann, schwebte ihm offenbar eine durchgängige Musikalisierung der Andacht vor. Vgl. dazu LINDA MARIA KOLDAU, «*Dare un honesto et santo trattenimento à tutte le sorti di persone*»: Didaktisches Prinzip und Musikalisierung des Gebets in einem italienischen Andachtsbuch von 1608, in: «Die Musikforschung» LIII (2000) (im Druck).

rauuolgendosi fra le spine. Et se bene Idio, come padrone vniuersale, potè trasferire il dominio di cose indifferenti da gli Egittiani à gli Israeliti; tuttaua non vorrà già egli, che i mistici Israeliti, che sono i suoi figliuoli, fatti per veder lui incio essercitino dominio del lor libero arbitrio, in incorporare à se, e posseder cose nella lor fantasia, che siano per lo loro oggetto cattiuè, & à peccati inducano: che ciò sarebbe vn come tentarli à peccare, *Deus autem*, dice l'Apostolo San Giacopo, *intentator malorum est, & neminem tentat*. Et se bene i Santi Pontefici con lode consecrarono à Dio & a' Santi le pietre inanimate, benche consecrate à gli Idoli; perche quelle possono consecrarsi à Dio, non hauendo in se cosa, che à Dio dispiaccia: tuttaua il porco, che ci dinota gli affetti del senso, specialmente libidinosi, fù sempre ributtato da Dio ne'suoi sacrificij della vecchia legge: per dinotarci che cose simili non sono atta materia per honorarlo, doue può interuenir compiacimento sporco, & sensuale. Onde il volere simili Canzoni, o Arie spiritualizare, par non solo che sia in vn certo modo, come volere à Dio sacrificare il porco; ma anco, come dir si suole, vn confettar la cipolla, che molto che si confetti, pur sempre puzza»³⁹.

So zieht Longo nicht nur die Bibel selbst, sondern auch die Schriften der Kirchenväter heran, um seinen arglosen Lesern die Gefahr vor Augen zu führen, die der Kontrafaktur innewohnt. Nachdem Longo so redegewandt dargelegt hat, daß die weltlichen Dinge in ihrem Wesen verderbt sind und eine Übertragung ins Geistliche unmöglich ist, wundert es allerdings, daß er dennoch eine Lösung für das Problem der «infizierten» Lauden anbietet, anstatt jeglicher Art der «spiritualizzazione» endgültig den Rücken zu kehren. Für das Musikverständnis um 1600 ist sein Lösungsvorschlag von größtem Interesse, da er offenbar der Musik eine ihr innewohnende, vom Text gänzlich losgelöste Macht des «muovere» zuschreibt:

«A questa difficoltà, & argomenti, che da questa parte si ci offeriuano, altro scampo non habbiam trouato, che il mutar l'aria di quelle Canzoni, delle quali habbiamo hauuto qualche sospetto; ancorche per altro belle & vaghe fussero; facendole tutte quasi, che in questo libro sono, di nuouo. perchè portandosi *il brutto fantasma non dalle parole, che in buone, & honeste trouiam mutate, ma dall'aria, applicata dalla sua prima origine à cattina materia, se l'aria si muti, non potrà, quasi d'aria infetta, l'honesta imaginatione essere offesa*»⁴⁰.

³⁹ LONGO, *op. cit.*, S. 7-8.

⁴⁰ Ebd., S. 8-9 (Hervorhebungen durch L.M.K.).

Longo sieht also die Musik als den entscheidenden Affektträger an. Allein das «mutar aria» bringt daher den gewünschten Erfolg, d.h. die völlige Loslösung der Melodie vom ursprünglich weltlichen Kontext. Leider geht Longo nach dieser ausführlichen Diskussion nicht weiter auf die eigentliche Technik des «mutar aria» ein – welche Aspekte einer Melodie sind nun «infiziert» und müssen geändert werden?

Offenbar begnügte Longo sich schon mit äußerst geringfügigen Abänderungen: Die 1. Aria, die er in exponierter Stellung gleich zu Beginn seines Andachtsbuches abdruckt, ist eine unverkennbare Variante von Gastoldis Ballo *A lieta vita*⁴¹. So aufschlußreich aber eine genauere Antwort für das Musikverständnis um 1600 auch wäre, man könnte Longos Definition einer «verderbten» Melodie kaum als repräsentativ für die Einstellung seiner Zeitgenossen werten, da er sich bereits in seiner Ablehnung der Kontrafaktur als geradezu exzentrischer Einzelgänger erweist.

2. Aquilino Coppini: *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde* (1607)

Eine gänzlich andere Haltung vertritt Aquilino Coppini in seinen drei Bänden mit Kontrafakturen von Madrigalen Claudio Monteverdis und anderer Komponisten⁴². Coppini sieht die weltlichen Vorlagen keineswegs als «verderbt» an, im

⁴¹ Transkription in: KOLDAU, *Santo trattenimento*.

⁴² Daß diese drei Sammlungen mit Kontrafakturen ausgerechnet in Mailand und im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts erschienen, ist keineswegs ein Zufall: Kardinal Federico Borromeo, der Neffe von Kardinal Carlo Borromeo (1538-1584), sorgte mit großem Engagement dafür, daß die Reformen des Tridentiner Konzils in Mailand weitergeführt wurden und alle Bereiche, gerade auch die Musik, erfaßten. Coppinis Widmung zu seinem ersten Band der *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde* ist eine ausführliche Hommage an den Widmungsträger Federico Borromeo und stellt geradezu programmatisch das Anliegen des Kardinals heraus, die Musik wieder ganz in den Dienst Gottes zu stellen. Daß die insgesamt drei Sammlungen mit Kontrafakturen ein klares Bedürfnis an anspruchsvoller nicht-liturgischer geistlicher Musik speziell im Mailänder stillten, wird einerseits an der dichten Abfolge ihres Erscheinens deutlich (1607, 1608 und 1609, der erste Band wurde bereits 1609 zum zweiten Mal aufgelegt). Andererseits scheinen Coppinis Kontrafakturen anderen Mailänder Musikern als Anregung und Vorbild gedient zu haben: Bis 1616 erscheinen in dichter Folge zahlreiche Sammlungen mit Kontrafakturen, die fast ausnahmslos von Mailänder Bearbeitern stammen bzw. mailändischen Einfluß verraten. Der prominenteste Herausgeber ist dabei der Mönch Geronimo Cavaglieri, der insgesamt fünf Bücher mit *Metamorfosi* veröffentlichte und dabei auch Madrigale aufnahm, die bereits bei Coppini als Kontrafakturen erschienen waren.

Gegenteil: Monteverdis Madrigalen gilt seine höchste Wertschätzung, denn wie kein anderer vermag es der Komponist, mit seiner «musica rappresentativa» die Affekte der Zuhörer zu bewegen, die sich somit als «angenehmste Beherrscherin» der menschlichen Seele erweist⁴³. Coppini gesteht also diesen weltlichen Kompositionen die höchste Würde zu. Sein Ziel ist es nun, diese weltlichen Würden durch eine «Läuterung»⁴⁴ umzuwandeln, um die Musik zu ihrem ursprünglichen Zweck und ihrer wahren Würde, dem Lobe Gottes, zurückzuführen⁴⁵.

Federico Borromeos theologischer Einfluß auf das Musikschaffen in den Mailänder Konventen ist ausführlich dargestellt in: ROBERT KENDRICK, *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford, 1996. Zum geistlichen Kontext von Coppinis Kontrafakturen sowie seinem Ziel der «Läuterung» von Monteverdis Musik vgl. SABINE EHLMANN, 'Ad Religionem ergo referatur Musica': Monteverdi-Kontrafakturen bei Aquilino Coppini, in: *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das internationale Symposium Detmold 1993*, hrsg. von Silke Leopold und Joachim Steinheuer, Kassel, 1998, S. 325-338. Die Blütezeit der norditalienischen Kontrafaktur mit Mailand als Zentrum ist beschrieben bei DELFINO, *op. cit.*, S.166-175; eine Darstellung der intertextuellen Bezüge zwischen Coppini und anderen Herausgebern sowie ein Vergleich der Kontrafaktur des Marenzio-Madrigals *Deggio dunque partire* bei Coppini und bei Cavaglieri finden sich bei KOLDAU, *Marenzio spirituale* (im Druck).

⁴³ «La Musica rappresentativa del quinto libro de' madrigali del Sig. Claudio Monteverde, regolata dalla naturale espressione della voce umana nel muovere gli affetti, influendo con soavissima maniera negli orecchi, e per quelli facendosi degli animi piacevolissima tiranna, è ben degna d'esser cantata, & udita, non già ne i pascoli, e trà le mandre; ma ne' ricetti de' più nobili spirti, e nelle regie corti, e può anco servire a molti per infallibile norma et idea di comporre armonicamente conforme alle legge migliore Madrigali, e Canzoni»: Zitiert nach EMIL VOGEL, *Claudio Monteverdi. Leben und Wirken im Lichte der zeitgenössischen Kritik und Verzeichniss seiner im Druck erschienenen Werke*, in: «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft» III (1887), S. 428. Vgl. auch Coppinis Brief vom Juli 1609 an Hendrik van der Putten: «In ijs [den Madrigalen Monteverdis] mira sane vis commovendorum affectuum»: zitiert nach CLAUDIO SARTORI, *Monteverdiana*, in: «Musical Quarterly» XXXVIII (1952), S. 406.

⁴⁴ Das Konzept einer «Läuterung» und «Veredelung» wird im Vorwort und im Widmungsgedicht zu Coppinis *Terzo Libro della musica di Claudio Monteverde* (Mailand, 1609) explizit vorgestellt: Der Dichter Giovanni Soranzo spricht in seinem Widmungsgedicht zu Coppinis drittem Band vom «temperare» und «affinare» der «affetti» (vgl. EHLMANN, *op. cit.*, S. 331f).

⁴⁵ «[...] cum enim Deo nil magis proprium sit, quam benefacere, nos certe nihil magis decebit quam gratias agere, & laudes tribuere Deo: praesertim cum nullam aliam rem, quae nostra, & in nostro arbitratu sit, rependere possimus, ipsius coetera sint quae offeruntur. Hinc ortum est initio genus canorum, & musicum; hinc templa personare coeperunt vario divinarum laudum concentu cum actione gratiarum. Rectum namque videbatur, & pium laudes canere Dei, qui unum hominem vocem inflectere articulate voluisset, atque omnibus eum beneficiis ornasset. Ad Religionem ergo referatur Musica [...]»: AQUILINO COPPINI, *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde*, Mailand, 1607, Widmung an Kardinal Federico Borromeo. Eine neue Ausgabe von Coppinis erstem Band mit Kontrafakturen steht auf dem Internet zur Verfügung: *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde e d'altri autori [...] E fatta spirituale da Aquilino*

Trotz seiner Hochachtung vor Monteverdis Musik macht Coppini dabei deutlich, daß er sein Verfahren eindeutig als «Verbesserung» des Originals ansieht, eine Verbesserung allerdings, die er nicht als eigenes Verdienst beansprucht, sondern die auf der göttlichen Zielrichtung der «geläuterten» Werke beruht. Die «verweichlichte» Musik, die man in den Theatern und «Lustpalästen» singt, kann durch die Unterlegung mit geistlichen Texten «besser gemacht» werden:

«Illud unum dicam, a templis, atque ab honestissimis rebus paullatim [sic] ad theatra, & ad omnem hilaritatem Musicam fuisse traductam, quod maxim nostra hac tempestate videmus esse factum. neque enim magis cantatur in templo Deus, quam in Theatro & Aula Cupidines. Ut tamen multa templa inanibus olim Diis dicata veri Dei cultum nunc habent: ita mollior hac Musica potest fieri melior. Expertus ipse sum aestivis hisce caloribus, dum Modulos quosdam ad leniendos studiorum labores ex praestantissimis auctoribus collegi, ac iis verbis expressi, que fortasse non sine iucunditate ad Dei gloriam possint in isto Templo tuo quandoque audiri»⁴⁶.

Es handelt sich bei Coppinis Kontrafakturen daher nicht um eine einfache textliche Substitution, sondern um eine entscheidende qualitative Veränderung des gesamten Stückes, die einer Sublimierung des weltlichen Originals gleichkommt⁴⁷.

Daß allerdings auch Coppini als Sonderfall im Bereich der musikalischen Kontrafaktur anzusehen ist – im Gegensatz zu Longo allerdings im positiven Sinne –, zeigt sich nicht nur in seiner theologisch motivierten Rechtfertigung der Spiritualisierung herausragender weltlicher Kompositionen, sondern auch an seinem außergewöhnlichen Geschick in der Übersetzung der Texte ins Geistliche – woraus sich dann letztendlich Coppinis einflußreiche Stellung als Vorbild auf dem Gebiet der Madrigal-Kontrafaktur erklärt. Während er, wie in der Kontrafaktur üblich, den musikalischen Satz unverändert läßt (abgesehen von notwendigen rhythmischen Varianten in der Textdeklamation), geht er in der Transformation der Texte äußerst behutsam vor: Er behält die Textgestalt in ihrem Versbau bei, ersetzt die für den musikalischen Affekt entscheidenden Wörter durch

Coppini [...] Milano 1607. A critical and practical edition by Jens Peter Jacobsen, University of Aarhus, 1998, <http://www.jpj.dk/coppini.htm>.

⁴⁶ COPPINI, *op. cit.*, Widmung.

⁴⁷ Vgl. EHRMANN, *op. cit.*, 332.

emotional entsprechend besetzte lateinische Formulierungen und orientiert sich bis in die Feinheiten der semantischen und phonetischen Ebene am italienischen Original. Monteverdis Prinzip der «seconda prattica» ist ihm offenbar sehr vertraut: Einige seiner Kontrafakturen – bezeichnenderweise durchweg die lateinischen Versionen von Madrigalen aus Monteverdis *Quinto libro* – stimmen bis ins letzte Detail mit dem italienischen Text und seinen für die Musik entscheidenden Affekten überein⁴⁸. Dadurch bleibt das untrennbare Ganze, das sich bei Monteverdi aus der musikalischen Umsetzung der textlichen Affekte ergibt, auch nach der Umtextierung erhalten. Diese dichterisch-musikalische Leistung ist umso höher einzuschätzen, als es sich auch bei Coppinis stark am Original orientierten Kontrafakturen um eine Übertragung in einen gänzlich anderen Bereich handelt. Denn selbst wenn Coppini die affektreichen Schlüsselwörter beibehält, entstehen in seinen lateinischen Dichtungen Szenen einer vollkommen anderen Welt, die teils auf die Bibel oder – wie schon im *Petrarca spirituale* – auf jahrhundertealte Traditionen der geistlichen Literatur zurückgehen.

Die 26 Kontrafakturen in Coppinis erster Sammlung von 1607 lassen sich dabei folgenden inhaltlichen Gruppen der geistlichen Lyrik zuordnen:

Tabelle 1

Geistliche Textgattung	Coppini, <i>Musica tolta</i> , 1607	Originale von Coppinis Kontrafakturen ⁴⁹
Gebete, liturgische Texte/Paraphrasen	<i>Deus noster fidelis</i> <i>Confitemini Deo</i> (Ps 104) <i>Cantate laudem Deo</i> (Ps 95, Ps 150) <i>Stabat virgo Maria</i> (Stabat mater) <i>Sancta Maria</i> (Salve Regina) <i>Moritur in ligno</i> (Mt 27,45.52) <i>Suavissime Jesu</i> <i>Ure me, Domine, amore tuo</i> <i>Gloria tua manet in aeternum</i> <i>Artifex mirus es</i> <i>Vives in corde meo</i>	<i>Filli cara et amata</i> (R. Giovanelli) <i>Aprèstateci fede</i> (A. Banchieri) <i>Era l'anima mia</i> (Monteverdi) <i>Deh! bella e cara</i> (Monteverdi) <i>Morirò di dolor</i> (R. Giovanelli) <i>Soavissimi fiori</i> (R. Giovanelli) <i>Troppo ben può</i> (Monteverdi) <i>T'amo mia vita</i> (Monteverdi) <i>Erano i capei d'oro</i> (G. M. Nanino) <i>Abi! come a un vago sol</i> (Monteverdi) <i>E vivere e morire</i> (O. Vecchi)

⁴⁸ Andererseits enthält Coppinis Sammlung auch eine ganze Anzahl an Kontrafakturen, deren Texte nur geringfügig bis gar nicht mit dem italienischen Original übereinstimmen.

⁴⁹ Die Originale der Monteverdi-Kontrafakturen stammen sämtlich aus dem Fünften Madrigalbuch (1605).

freie Andachtstexte	<i>Spernit Deus cor durum O quam inanes gressus nostri Dulce est et jucundum Bonum est et suave Ne confide in forma generosa</i>	<i>Ma tu più che mai dura</i> (Monteverdi) <i>O come vaneggiate</i> (R. Giovanelli) <i>Occhi miei che miraste</i> (R. Giovanelli) <i>Sonno diletto e caro</i> (A. Gabrieli) <i>Non ti sdegnar o Filli</i> (A. Gabrieli)
Kreuzesanbetung	<i>Qui pependit in cruce Te, Jesu Christe, reverenter adoro Moritur in ligno</i>	<i>Ecco, Silvio, colei</i> (Monteverdi) <i>Ecco piegando le genocchie</i> (Monteverdi) <i>Morirò di dolor</i> (R. Giovanelli)
Colloquium: a) Maria – Christus b) gläubige Seele – Maria	<i>Stabat virgo Maria Ergo ne vis abire Maria, quid ploras?</i>	<i>Era l'anima mia</i> (Monteverdi) <i>Deggio dunque partire</i> (L. Marenzio) <i>Dorinda ah! dirò mia</i> (Monteverdi)
Mariengebete	<i>Sancta Maria Sanctissima Maria</i>	<i>Deh! bella e cara</i> (Monteverdi) <i>Baciatemi cor mio</i> (R. Giovanelli)
Hoheslied	<i>Pulchrae sunt genuae tuae Veni in hortum, soror mea</i>	<i>Ferir quel petto, Silvio</i> (Monteverdi) <i>Dicea Dameta a Cloride</i> (O. Vecchi)
Jesus-Worte (freie Dichtung)	<i>Felle amaro</i>	<i>Cruda amarilli</i> (Monteverdi)

Mit Kreuzesmediationen, freien Gebeten zu Gott, Christus und Maria und den Colloquia (bevorzugt unter dem Kreuz) greift Coppini traditionelle Gattungen der lateinischen Andachtsliteratur auf. Ebenfalls charakteristisch für die geistliche Literatur seiner Zeit sind Zitate oder Paraphrasen aus dem Hohenlied, den Psalmen und beliebten liturgischen Texten wie den Marianischen Antiphonen.

Zwei Beispiele mögen veranschaulichen, wie es Coppini gelingt, die entscheidenden Affekte in den von Monteverdi vertonten Ausschnitten aus Guarinis *Pastor fido* beizubehalten und dabei doch ganz neue Szenen zu schaffen, die mit dem weltlichen Original nichts mehr zu tun haben⁵⁰.

⁵⁰ Weitere Beispiele sind bei EHRMANN, *op. cit.*, S. 333-337 besprochen.

a. *Ecco piegando le ginocchie a terra (1605) – Te, Jesu Christe, liberator meus (1607)*

Ecco piegando le ginocchie a terra
riverente t'adoro,
 e ti chieggo perdon ma non già *vita*.
 Ecco li strali e l'arco,
 ma non ferir già tu gli occhi
 o *le mani,*
 colpevoli *ministri*
 d'innocente voler; *ferisci il petto,*
 ferisci questo mostro
 di *pietade* e d'amor aspro nemico,
ferisci questo *cor* che ti fu *crudo*.
 Eccoti il petto ignudo!

Guarini, *Il Pastor fido*, IV, ix
 Monteverdi, *V. Madrigalbuch*, 1605

Te, IESU Christe, liberator meus,
reverenter adoro.
 Vulneratus es, mihi ut des *vitam*,
 clavi tibi foderunt pedes,
manus amabiles, diro dolore
 ferire te cuspide saeva.
 Teterrimi *ministri*
 impie ausi sunt *ferire pectus*.
 Sic mira *pietate*
 redemisti me, Christe, tua morte.
 Tu vero *vulnera cor meum durum*
 telo amoris tui.

Coppini, *Musica tolta*, 1607

Auf den ersten Blick lehnt sich Aquilino Coppinis lateinische Umdichtung sehr eng an das Original aus Guarinis *Pastor fido* an: Nicht nur die affektiven Schlüsselwörter und der gesamte Aufbau dieser kurzen Texte stimmen überein, sondern auch die Redesituation, in der das Ich (bei Guarini der Hirte Silvio, bei Coppini der betende Gläubige) sein Gegenüber anspricht und sich der bzw. dem Angebeteten bis zum Tod ganz hingibt. Doch handelt es sich bei Coppinis Anbetung des gekreuzigten Christus nicht einfach um eine mechanische Übersetzung des italienischen Textes: Aus der pastoralen Liebeszene wird eine lateinische Meditation über die *affectus compassionis*, eine Textgattung, die in der mystischen Literatur bereits seit vielen Jahrhunderten gängig war und ab dem späten 16. Jahrhundert auch die volkssprachliche italienische Dichtung entscheidend beeinflusste⁵¹. Tatsächlich zeichnet sich in Coppinis Gedicht die charakteristische Struktur der Meditation in drei Stufen ab: Die erste Stufe, *memoria*, besteht aus der sinnlich-plastischen Vorstellung des Meditationsgegenstandes durch die *applicatio sensuum*, die Anwendung aller Sinne. In der geistlichen Literatur greift man hier zur einprägsamen bildlichen Beschreibung, wobei allerdings durchaus auch

⁵¹ Vgl. hierzu das oben bereits erwähnte Kapitel V.1.2. «Meditation als Theater und die Strategie der Bildlichkeit» in FÖCKING, *Rime sacre*, 161-199, wo Angelo Grillos *Pietosi affetti* auf ihre Wurzeln in der mystischen Literatur hin untersucht werden.

andere Sinne angesprochen werden⁵². Bei Coppini nimmt diese erste Stufe den größten Teil des kurzen Gedichtes ein: Durch die Betrachtung des gekreuzigten Christus und durch das Hineinversenken in seine Wunden an Händen, Füßen und der Seite – wiederum eine klassische Übung geistlicher Meditation⁵³ – versetzt sich der betende Gläubige in die Lage seines Heilandes. In der zweiten Stufe, *intellectus*, offenbart sich die theologische Bedeutung des Meditationsgegenstandes. Dabei kontrastiert die *memoria*, d.h. der äußere, sinnliche Eindruck, mit der heilsgeschichtlichen Bedeutung des Gegenstandes – in der geistlichen Dichtung ist dies der klassische Ort für theologische Paradoxa und das *meraviglioso cristiano*. Tatsächlich kommt bei Coppini nun die «wunderbare Gnade» ins Spiel und damit das zentrale Geheimnis des göttlichen Heilsplans. Drei extrem kurze Elemente fassen die Botschaft des Evangeliums zusammen: Durch Gottes wunderbare Gnade («mira pietate») hat Christus den Gläubigen erlöst («redemisti me, Christe»), und zwar durch seinen Tod («morte tua»). Die dritte Stufe, *voluntas* und *affectus*, führt nun zur Auswirkung dieses Geheimnisses auf die Glaubens- und Lebenspraxis des Christen: Die Lehre, die er aus den vorhergehenden zwei Stufen zieht, wecken seine *voluntas* und *affectus*, was im Rahmen der Meditation zunächst die Hinwendung zu Gott im Gebet herbeiführt. Auch diese Stufe zeichnet sich bei Coppini exakt ab: Nach den beschreibenden bzw. reflektierenden Aussagen wendet sich der Gläubige an Christus mit der Bitte, sein hartes Herz durch die «Waffe seiner Liebe» zu verletzen und so

⁵² Ein plastisches Beispiel für die auf alle fünf Sinne ausgeweitete *applicatio sensuum* findet sich in der Höllen-Meditation des Ignatius von Loyola, die Angelo Grillo fast wortgetreu in sein Sonett *Frà le tombe de'morti horrende* (1589) übersetzte: «Primum punctum erit, videre visu imaginationis ingentes illos ignes, et animas, velut in corporibus igneis. Secundum, audire auribus planctus, ululatus, clamores, blasphemias contra Christum Dominum nostrum, et contra omnes sanctos eius. Tertium, olfacere odoratu fumum, sulphur, sentinam, et res putridas. Quartum gustare gustu res amaras, ut lachrymas, tristitiam, et vermen conscientiae. Quintum tangere tactu, scilicet, quomodo ignes illi tangunt et urunt animas.» (IGNATIUS VON LOYOLA, *Exercitia*, zitiert nach FÖCKING, *Rime sacre*, 171). Grillos Übernahme einer derartigen Betonung der Sinne, besonders aber der übersteigerten Bildhaftigkeit in die italienische Dichtung verweist unmißverständlich auf die Literatur des Seicento, wobei GIAMBATTISTA MARINOS *Galeria* in unmittelbarer Folge dieser Tendenz zu stehen scheint (vgl. ebd., 176).

⁵³ Der «pectus» gehört allerdings nicht zu den fünf Wundmalen Christi, die seit dem Mittelalter und besonders durch die Stigmatisation des Franz von Assisi besonders intensiv verehrt wurden, was sich in der mystischen Literatur entsprechend niederschlägt (vgl. die Sondertafel «Wunden Christi» in *Lexikon für Theologie und Kirche* 10, Freiburg, 1938, nach Sp. 708). Vielmehr übernimmt Coppini hier den «petto» des italienischen Originals.

einerseits mit Christus leiden zu dürfen, andererseits durch Reue und Buße in göttlicher Liebe zu entbrennen⁵⁴.

Bei aller Nähe zur pastoralen Originaldichtung hebt Coppinis lateinische Kontrafaktur diesen kurzen Text damit auf eine gänzlich andere Ebene: Die Kreuzesmeditation gehört zu einer ganz anderen literarischen Gattung als die Pastorale und lehnt sich in ihrer dreistufigen Form an die Exerzitien Loyolas an. Durch die Einbindung in diesen dediziert geistlichen Kontext erfahren auch die Affekte eine entscheidende Wandlung: Aus Silvios übertriebener Verzweiflung und seinem Kokettieren mit dem Tod zu Füßen seiner geliebten Dorinda wird bitterster Ernst, wenn der Heiland für die Sünden der gesamten Menschheit stirbt. Die begrenzte – und dem Hirten nicht vergönnte – «pietade» eines menschlichen Wesens verwandelt sich in die unbegrenzte, allen Menschen verliehene Gnade Gottes; ebenso transformiert Coppini den stets begrenzten und letzten Endes doch auf das Ego bezogenen *eros* zur unendlichen *agape* Gottes, an welcher der betende Mensch in *caritas* teilzuhaben sucht⁵⁵.

b. *Piagn'e sospira* (1603) – *Plorat amare* (1609)

*Piagn'e sospira e quand'i caldi raggi
fuggon la gregg'a la dolc'ombra assise
ne la scorza de' pini o pur de' faggi
segnò l'amato nome in mille guise
e de la sua fortuna i grav'oltraggi
e i varii casi in dura scorz'incise,
e in rilegendo poi le proprie note
spargea di pianto le vermiglie gote.*

Tasso, *Gerusalemme conquistata*, VIII, vi
Monteverdi, *IV. Madrigalbuch*, 1603

*Plorat amare et liquitur in undas
citas Petrus Apostolorum princeps
Domino pernegato quem amabat:
Haec secum bone Iesu quid patravi?
Et reputans iniuriam illatam
et scelus suum in duro saxo cubat
et quoties inaudit galli cantum
humectat planctu pudibundas genas.*

Coppini, *Il terzo libro*, 1609

⁵⁴ Die Verletzung des poetischen Ichs durch die Waffen der Liebe ist ein typischer *conpetto* sowohl der weltlichen als auch der geistlichen Lyrik. Im Gegensatz zur weltlichen Dichtung wurzelt der geistliche *conpetto* dabei im *affectus compassionis*, dem Mitleiden mit dem Heiland und somit in dem allumfassenden Ziel der *imitatio Christi*.

⁵⁵ Zu den verschiedenen Formen der Liebe vgl. die entsprechenden Artikel im *Lexikon für Theologie und Kirche*. 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Freiburg, 1993ff.

Obwohl Tassos Epen ja von Coppinis Zeitgenossen durchaus bereits als «*crime spirituali*» in ihrer Wesensart angesehen wurden⁵⁶, gehört *Piagn'e sospira* zu den weltlichen Liebesklagen, die auf Grund ihrer affektuellen Intensität von den Madrigalkomponisten bevorzugt vertont wurden. In seiner lateinischen Umdichtung nimmt Coppini wiederum entscheidende Affektwörter auf – andererseits bedient er sich auch hier einer literarischen Sub-Gattung, die der geistlichen Literatur angehört und gerade im späten Cinquecento an Beliebtheit zunahm: *Plorat amare* gehört zu den «Lagrima»-Zyklen, die in der geistlichen Madrigalistik verschiedenen biblischen Gestalten oder auch dem reuigen Sünder in den Mund gelegt wurden⁵⁷. So enthält Coppinis Gedicht charakteristische *concelli* und Bilder wie das Auflösen in Tränen⁵⁸, die (bei Coppini vor Scham) roten Wangen und die mitleidlose Umwelt («*duro saxo*»). Diesmal hat Coppini nicht nur den Affekt des Originals, sondern auch dessen syntaktische Anlage mit dreifach steigernden «*et*» beibehalten, die in der endlosen dem Wiederkehr von Erinnerung und Reue mündet. Monteverdis Umsetzung mit ihrer quälenden Chromatik, die sich durch immer neue Stimmeinsätze gleichsam ins Unendliche steigert, dient sowohl dem italienischen Original als auch der geistlichen Umdichtung als Intensivierung des Klageaffekts. Dennoch unterscheiden sich auch hier die Gefühle, die der Klage zugrundeliegen: Im Canto VIII der *Gerusalemme conquistata* geht es um die Gefühle der fliehenden Jungfrau Nicea; die bestimmenden Affekte sind ihre Angst vor Verfolgung, ihre Einsamkeit inmitten einer scheinbar heilen Natur und ihre Liebe zu dem angebeteten Ritter. Obwohl der Kontext zwar in gewissem Sinne ein geistlicher ist – im Rahmen des für den Index «geläuterten» Epos wie auch in Bezug auf die christliche Protagonistin und ihren verehrten Kreuzritter⁵⁹ – handelt es sich doch um eine charakteristische Liebes- und Sehnsuchtsituation der zeitgenössischen Lyrik.

⁵⁶ Vgl. oben, S. 58.

⁵⁷ Das berühmte Beispiel ist Luigi Tansillo's Zyklus *Lagrima di San Pietro*, die Orlando di Lasso kurz vor seinem Tod gewissermaßen als Schwanengesang vertonte. Weitere Beispiele finden sich bei Torquato Tasso (*Lagrima di Maria Vergine*), Angelo Grillo (*Lagrima del penitente*), Erasmo Valvasone (*Lagrima della Maddalena*) und Rodolfo Campeggi (*Lagrima di Maria Vergine*).

⁵⁸ Wobei hier auch ein Anklang an das in den zeitgenössischen Motettentexten allgegenwärtige «*Anima mea liquefacta est ut dilectus locutus est*» (Hld 5,6b) hineinspielen könnte.

⁵⁹ Zudem gestaltet Tasso Niceas flehentliche Anrede der sie umgebenden Bäume ganz bewußt wie ein Gebet, das der Himmel beantworten möge: «*Forse averra (s'il Ciel benigno ascolta / Gli humani preghi; e se di noi gli cale) / Che vanga in queste selve ancor tal volta / [...] il nostro adorno male [...]*» (zitiert nach der Ausgabe TORQUATO TASSO, *Il Goffredo ovvero La Gerusalemme conquistata*, Venedig, 1642, Canto VIII,8, S. 84).

Die Petrusklage hingegen ist ein typisches Reuegedicht der geistlichen Literatur. Der Bibeltext Mt 26,75 wird hier in dichterischer Freiheit weitergedacht und -geschildert⁶⁰. Auch bei Petrus handelt es sich im biblischen Kontext um eine Flucht, allerdings nicht vor Verfolgern, sondern vor sich selbst: Sein Entsetzen über den Verrat am geliebten Herrn treibt ihn hinaus in die Nacht, um nicht mit dem von ihm verleugneten Christus und dessen Leiden konfrontiert zu werden. Die Affekte, die Coppini hier dem Ersten Apostel unterlegt, sind bittere Reue, Trauer, aber auch tiefe, schmerz erfüllte Liebe zu Christus. Wie Nicea ist Petrus vollkommen verlassen, wobei seine Einsamkeit durch die nunmehr feindselige Natur («duro saxo») gesteigert erscheint. So hat Coppini die Grundaffekte des weltlichen Originals fast exakt übernommen und lediglich Niceas Angst durch die Reue des Petrus ausgetauscht. Dennoch erfahren auch die Liebe und die Einsamkeit eine entscheidende Wandlung: Petrus' Liebe zu Christus ist von einer gänzlich anderen Qualität als der *eros* in Tassos Gedicht, und der gläubige Christ liest die Verlassenheit des reuigen Sünders als einen vorläufigen, für das Seelenheil notwendigen (weil läuternden) Zustand, der die ständige Allgegenwart und Liebe Gottes keineswegs beeinträchtigt und den Sünder letztendlich zur Vergebung und Vereinigung mit Gott führt⁶¹.

In beiden Fällen hat Aquilino Coppini darum trotz der engen Orientierung am weltlichen Original ganz neue geistliche Gedichte geschaffen, die auf eigene literarische Traditionen und Gattungen zurückgehen. Angesichts seines Läuterungskonzepts stellt sich die Frage, was bei dieser Umdichtung mit den Affekten des Originals geschehen ist und ob sich dies auf die *melodia* (nach Zarlino im Sinne der platonischen Verbindung aus Wort, Melodie und Rhythmus) auswirkt⁶².

Bei *Te, Jesu Christe, liberator meus* wurde bereits deutlich, daß Affekte, die auf den ersten Blick invariant erscheinen, in theologischer Perspektive eine ganz andere Bedeutung annehmen können. Da sich in Coppinis Kontrafakturen jedoch der musikalische Satz nicht ändert, vermittelt die Musik bei unterschiedlichen Texten offenbar den gleichen Affekt, ungeachtet der

⁶⁰ Mt 26, 75: «Et recordatus est Petrus verbi Jesu quod dixerat: Prius quam gallus cantet, ter me negabis. Et egressus foras, flevit amare».

⁶¹ Jedem gläubigen Leser ist bei dieser Petrusklage natürlich die spätere Begegnung des auferstandenen Herrn mit Petrus gegenwärtig, in der Petrus – analog zu seinem Verrat – dreimal nach seiner Liebe zu Christus gefragt wird und schließlich den höchsten Hirtenauftrag des «Apostolorum princeps» erhält (vgl. Joh 20, 15-17).

⁶² Zur *melodia* im Zusammenhang mit Monteverdis Kompositionsverständnis vgl. CLAUDE V. PALISCA, *The Artusi-Monteverdi Controversy, The New Monteverdi Companion*, hrsg. von Denis Arnold und Nigel Fortune, London, 1985, S. 141f.

Deutungsnuancen einer tiefergehenden theologischen Lesart⁶³. Monteverdis Konzept einer text- und affektgebunden «seconda prattica» wird dadurch aber keineswegs ungültig: Der weltliche Text wird ja nicht durch eine beliebigen lateinische Umdichtung ersetzt, die nichts mit den ursprünglichen Affekten zu tun hat. Vielmehr erweist sich auch in Coppinis Kontrafakturen die unbedingte Wechselwirkung von Wort und Musik. Monteverdi bindet den textlichen Affekt gewissermaßen in die *melodia* ein. Coppini macht sich diese machtvolle Verbindung aus Text und Musik («mira sane vis commovendorum affectuum») für die Rückführung der Musik zu ihrem eigentlichen Zweck, der Verherrlichung Gottes, zunutze: Indem er den weltlichen Affekt durch ein geistliches Pendant ersetzt, behält die *melodia* ihre affektbewegende Macht, dabei aber eine neue Tiefe durch die nunmehr geistliche Dimension.

So erfüllen Aquilino Coppinis Kontrafakturen in doppeltem Sinne einen missionarischen Zweck: Als begeisterter Anhänger von Monteverdis Madrigalkunst setzt sich der Mailänder Rhetoriker eloquent für die Verbreitung von Monteverdis «musica rappresentativa» ein. Mit der Rückführung der Musik zu ihrem gottgewollten Daseinszweck dient er jedoch auch der geistlichen Mission: In Verbindung mit Monteverdis Musik sollen die geistlichen Texte die Sänger und Zuhörer zu Andacht, Reue, Umkehr und göttlicher Liebe bewegen.

3. Claudio Monteverdi: *Pianto della Madonna sopra al Lamento del'Arianna* (1641)

1641 erscheint schließlich eine Kontrafaktur, die zwar ohne rechtfertigenden Kommentar veröffentlicht wird, aber dennoch zu einem der bedeutendsten Beispiele geistlicher Umdichtung zählt: Claudio Monteverdis *Pianto della Madonna sopra al Lamento del'Arianna*, gewissermaßen das krönende Schlußstück seiner Kirchenmusiksammlung *Selva morale e spirituale*⁶⁴. Wann diese Kontrafaktur

⁶³ Vgl. hierzu Sabine Ehrmanns «Schlußbemerkung» (EHRMANN, *op. cit.*, S. 338), wo auf die Wirkung des Gesangs und dem durch ihn ausgedrückten Grundaffekts «unabhängig von Text und Kontext» hingewiesen wird.

⁶⁴ Von Monteverdis berühmten *Lamento* existieren außerdem zwei italienische Kontrafakturen, jeweils ein *Lamento della Maddalena* in einer römischen und in einer neapolitanischen Handschrift, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu datieren sind: vgl. LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Turin, 1991 (Biblioteca di cultura musicale: Storia della Musica 5), S. 226. Die Handschriften befinden sich heute in Bologna: *Lamento della Madalena* (anon.), I-Bc Q.43, fol.80r-84v und *Lamento della Maddalena, sopra quel d'Ariadna*, I-Bu 646.VI, fol.42v-47r. Eine Untersuchung für die vorliegende Studie war leider nicht möglich; die Abänderungen beschränken sich allerdings auf die Substitution der Namen Arianna und Teseo durch Maddalena und Gesù (ich danke Herrn

entstand und vom wem der lateinische Text stammt, läßt sich nicht belegen. In der Monteverdi-Literatur herrscht ein allgemeiner, allerdings unbegründeter Konsens, daß Monteverdi selbst das für ihn so bedeutsame *Lamento* umdichtete, nachdem er es bereits 1614 als fünfstimmige Madrigalversion veröffentlicht hatte und vermutlich auch 1623 seine Zustimmung zu Bartolomeo Magnis Herausgabe des *Lamento* als separaten Druck erteilte⁶⁵. Daß Monteverdi, der sein *Lamento* kannte wie keine andere seiner Kompositionen, der Autor der subtilen lateinischen Umdichtung war, ist tatsächlich vorstellbar. Andererseits käme Aquilino Coppini dafür ebenso in Frage, da seine drei Bände mit Monteverdi-Kontrafakturen nicht nur im Mailänder Raum kursierten, sondern auch andernorts von Komponisten – einschließlich Monteverdi – für die einfühlsame Umdichtung Coppinis sehr gelobt wurden⁶⁶. Gerade Coppini pries Monteverdis Oper *Arianna* für die «mille a mille pietose lagrime», die die Zuhörer durch die Ausdruckskraft dieser Musik vergossen⁶⁷: Es wäre daher keineswegs abwegig zu vermuten, daß Coppini aus Bewunderung für Monteverdis «musica rappresentativa» das

Prof. Lorenzo Bianconi und Herrn Dr. Mario Armellini für die freundliche Auskunft über diese Quellen).

⁶⁵ Noch Jahrzehnte nach der Komposition der *Arianna* betont Monteverdi in seinen Briefen den hohen Stellenwert, den er dem *Lamento* zeitlebens beimaß: Vgl. seinen Brief vom 21. März 1620 an Alessandro Striggio, wo er das *Lamento* als «più essenziale parte dell'opera [*Arianna*]» bezeichnet: CLAUDIO MONTEVERDI, *Lettere*, hrsg. von Éva Lax, Florenz, 1994, S. 99, sowie den Brief an Giovanni Battista Doni vom 22. Oktober 1633 (MONTEVERDI, *op. cit.*, S. 202). Der *Lamento* ist in verschiedenen undatierten Handschriften des 17. Jahrhunderts sowie in zwei Drucken aus dem Jahr 1623 erhalten: vgl. IRVIN GODT, *I casi di Arianna*, in: *Rivista italiana di musicologia* XIX (1994), S. 315-359. Bislang wurde die Kontrafaktur des *Lamento d'Arianna* in der Monteverdi-Literatur recht stiefmütterlich behandelt. Eine Ausnahme macht Silke Leopold, die die textliche Transformation kurz umreißt und auf die größere Selbständigkeit des Basso continuo hinweist (SILKE LEOPOLD, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber, 1993², S. 189-193). Lediglich Nella Anfuso und Annibale Gianuario in ihrer Studie *Le Tre Arianne di Claudio Monteverdi* (Florenz, 1975) arbeiten die musikalischen Unterschiede der drei Versionen des *Lamento d'Arianna* im Detail heraus, doch erscheinen ihre Schlußfolgerungen in mancher Hinsicht fragwürdig (vgl. unten).

⁶⁶ Das geht aus Coppinis Briefen wie auch aus seinem Vorwort zum zweiten Band seiner *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverdi* hervor. CLAUDIO SARTORI, *Monteverdiana*, in: «Musical Quarterly» XXXVIII (1952), S. 399-413, zitiert relevante Ausschnitte aus Coppinis Briefwechsel unter anderem mit Banchieri und Hendrik van der Putten. Sartoris Quellenangaben sind dabei jedoch ungenügend; ebenso läßt seine selbstverständliche Feststellung, daß Coppini «himself 'spiritualized' the *Lamento di Arianna*, transforming it into the *Pianto della Madonna*» (ebd., S. 405), einen fundierten Beleg vermissen.

⁶⁷ So Coppinis Formulierung in seiner Widmung des *Terzo libro della musica di Claudio Monteverde* [...] *fatta spirituale* (Mailand, 1609) an Prinz Francesco Gonzaga.

berühmteste Opernlamento des 17. Jahrhunderts zu einem geistlichen Klagegesang umgedichtet hätte.

Bereits bei den Kontrafakturen von Coppini wurde deutlich, daß das gesamte Bezugssystem durch die lateinischen Umdichtung wechseln und eine tiefere, theologisch-heilsgeschichtliche Dimension annehmen kann. Dies ist auch im *Pianto della Madonna* der Fall. Hinzu kommt jedoch der dramatische Kontext des Opernlamento, dessen Theatralik auch in der lateinischen Version erhalten bleibt und durchaus dem Glaubensausdruck des 17. Jahrhunderts entspricht: Die Kirchenmusik des Seicento besitzt, wie auch die Liturgie und die sakrale Kunst dieser Zeit, einen ausgeprägt theatralischen Geist⁶⁸. Der *Pianto della Madonna* zeugt somit von der tiefen gegenseitigen Durchdringung weltlich-dramatischer und geistlicher Affekte im 17. Jahrhundert, die sich in allen Lebensbereichen spürbar macht und sich selbst auf das musikalische Detail auswirkt⁶⁹.

a. Der Text

Daß ausgerechnet der *Lamento d'Arianna* einer geistlichen Übertragung unterzogen wurde, die Monteverdi dann auch noch in seine repräsentative Sammlung *Selva morale e spirituale* aufnahm⁷⁰, erstaunt angesichts der unbedingten Textge-

⁶⁸ Vgl. den ersten Teil, «*Culto e rito*», von GINO STEFANIS Buch *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, 1975, S. 9-85.

⁶⁹ Daß der *Lamento* als Operngesang und der *Pianto* als geistliche Klage sich in ihrer Aussage nicht so diametral gegenüberstehen, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, zeigt sich in der Stellung und Bedeutung des Lamento im 16. und 17. Jahrhundert: Offenbar dienten die zahlreichen weiblichen Lamenti der Zähmung «ungchöriger» Leidenschaften und dem Verweis in die konventionellen Schranken weiblicher Tugend: vgl. CUSICK, *op. cit.*, WENDY B. HELLER, *Chastity, heroism, and allure: women in the opera of seventeenth-century Venice*, Dissertation Brandeis University 1995, S. 137-141 und die Aufsätze in *Early Music XXVII* (1999). Gerade für Nonnen gilt dieser Appell in verstärktem Maße, zumal sich im 17. Jahrhundert die Belege für die Verletzung von Schweigegebot und Klausur häufen: vgl. JUTTA GISELA SPERLING, *Convents and the Body Politic in Late Renaissance Venice (1550-1650)*, Dissertation Stanford University 1995, *passim*; zu Konflikten wegen der musikalischen Praktiken in Nonnenkonventen vgl. KENDRICK, *op. cit.*, Kapitel «From Social Disciplining to Spiritual Recreation» und «Conflict and Renown». Gerade der *Lamento d'Arianna* dürfte auch innerhalb der Klostermauern bekannt gewesen sein; eine Ausgabe von 1614 unterstreicht das Ziel einer tugendhaft-«zähmenden» Wirkung, da hier ein Prolog mit dem vielsagenden Abschluß «Come cangi desio, come poteo / sprezzar, sereno il cor, corona e regno, / senso divin misterioso e degno / scorderà chi v'affissa occhio linceo» vorangestellt ist (zitiert nach: ANGELO SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, 3 Bde., Mailand u.a. 1904, Repr. Hildesheim 1969, II:188).

⁷⁰ Zum repräsentativen Charakter der *Selva morale e spirituale* vgl. LINDA MARIA KOLDAU, «*Forse non s'appiglia ad una vera devotione chi ascolta le di lui sagre compositioni?*» Die venezianische Kirchenmusik von Claudio Monteverdi, Dissertation Bonn, 2000 (im Druck).

bundenheit dieses Rezitativs, durch das Monteverdi nach eigener Aussage die musikalische «via naturale alla imitazione» gefunden hat⁷¹. Mehr noch als im Madrigal lebt hier die solistisch vorgetragene *melodia* ganz aus dem Wort und dem zugrundeliegenden Affekt. Unternimmt man es, dieses Fundament der Komposition durch einen anderen Text zu ersetzen, so muß sich die Umdichtung eng am Original orientieren, damit die ursprüngliche *melodia* aus Wort, Melodie und Rhythmus ihren Sinn behält.

Dies ist im *Pianto della Madonna* allerdings der Fall. Wie tief der Opernlamento und die Kontrafaktur miteinander verbunden sind, zeigt sich vor allem auf der textlichen Ebene: Wo es die Übertragung von weltlichem in geistlichen Kontext erlaubt, hat der Textdichter die italienische Vorlage fast wörtlich übersetzt (vgl. die Gegenüberstellung der Texte in Anhang D). Die getreue inhaltliche Übertragung setzt sich auf der klanglichen und strukturellen Ebene fort: In einem italiensch ausgesprochenen Latein besteht kaum mehr ein Unterschied zwischen «morire»-«morian» oder «Teseo»-«Jesu», und selbst wo die exakte Parallelität nicht beibehalten werden konnte, stimmt zumindest der Vokalklang überein (etwa «Lasciate»-«Iam», «conforte»-«consolari»). Wo eine klangliche Analogie nicht möglich ist, wird das italienische Vorbild mit anderen Mitteln, etwa durch Parallalität in Struktur und Rhythmus, gespiegelt⁷². Durch die enge Orientierung am Original bleibt schließlich auch die Gesamtstruktur des Lamento mit ihrer Binnengliederung durch wiederkehrende Verse, rhetorische Fragen und Exklamationen erhalten. Allerdings ist der letzte Abschnitt des Originals, *Misera! ancor do loco*, nicht in die Kontrafaktur übernommen, was, wie unten deutlich wird, inhaltliche Gründe hat.

b. Wechsel des Bezugssystems

Trotz der semantisch-strukturellen Übereinstimmung der lateinischen Umdichtung mit dem italienischen Original ist die Kontrafaktur jedoch ein eigenständiges Werk, da die Spiritualisierung nicht einfach auf der Ebene der Textoberfläche verharret, sondern die dichterische Gattung, die Person, den Charakter und die Situation der Sprecherin entscheidend wandelt (Tabelle 2). Die daraus resultierenden, neuen Affekte wirken sich – selbst bei vorwiegend

⁷¹ Vgl. Monteverdis Brief an Giovanni Battista Doni vom 22. Oktober 1633 (MONTEVERDI, *op. cit.*, S. 202).

⁷² Vgl. z. B. den Vers «Se tu sapessi, oimè! come s'affanna»: Die rhythmische Parallelität seiner Binnenstruktur findet sich als Binnenreim auch im entsprechenden lateinischen Vers («cuius pectoris, heu, tanti doloris»), obwohl das Original und die lateinische Umdichtung hier in Inhalt und Vokalklang eigenständig sind.

unveränderter *armonia* – auf die *melodia* aus, so daß die Kontrafaktur keineswegs nur als «zweiter Aufguß» des Opernlamento erscheint, sondern als unabhängiges Werk mit eigenem Ausdrucksgehalt.

Tabelle 2

Aspekt des Wandels	<i>Lamento d'Arianna</i>	<i>Pianto della Madonna</i>
Gattung	Opernrezitativ	Kreuzesmeditation (colloquium)
Sprecherin und Charakterisierung um 1600	antike Prinzessin königlicher Stolz, hohe Leidenschaften	Jungfrau Maria Gottesmutter: Sanftmut, Demut, Fürsorge
Affekte	Liebe: <i>eros</i> Zorn, Empörung verletzte Eitelkeit Verzweiflung: über ihr Schicksal	Liebe: <i>caritas, agape, (eros)</i> Schrecken Fassungslosigkeit Verzweiflung: um ihren Sohn und über ihr Schicksal
<i>Concetti</i>	Teseos Flucht: Eigennutz, Grausamkeit Tod: aus individueller Verzweiflung Vorwurf und Fluch gegen Teseo	Jesu Tod (= «Verlassen»): uneigennützige Aufopferung, Kampf und Überwinden Tod: Teilhabe an Leid (→ und Leben!) Zweifel, Auflehnung und Todeswunsch
Ausdrucksgehalt	dramatischer Lamento → «muovere alla compassione»	reflexiver Klagegesang → «muovere alla devozione» christliche Heilslehre

Wie in den oben besprochenen Kontrafakturen von Coppini und Malipiero bewirkt die lateinische Neutextierung eine Übertragung in den Bereich der geistlichen Literatur mit ihren eigenen Gattungstraditionen und Ausdrucksmitteln. So wird aus Rinuccinis rezitativischer Dichtung ein Colloquium, wie Ignatius von Loyola es in seinen Exerzitien empfahl⁷³. Maria im Dialog mit dem toten Christus am Kreuz nimmt in der geistlichen Lyrik um 1600, aber auch in der musikalischen Umsetzung solistischer Klagegesänge und lateinischer Dialoge in

⁷³ «Imaginando Christum Dominum nostrum preasentem, et in cruce positum, colloquium cum ipso instituere, quaerendo quomodo, Creator cum esset, eo devenerit, ut hominem se fecerit [...] Colloquium fit proprie loquendo, sicut amicus loquitur ad alterum, vel servus ad dominum suum.» Zitiert nach: FÖCKING, *Rime sacre*, S. 174.

den folgenden Jahrzehnten einen eminenten Platz unter den *locutores* ein⁷⁴. Zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung Anfang der 1640er Jahre steht der *Pianto della Madonna* in einer mittlerweile fest etablierten literarischen und musikalischen Tradition des geistlichen Ausdrucksbereichs⁷⁵.

Als Hauptperson in Rinuccinis Tragödie ist die antike Prinzessin von Theben gemäß der aristotelischen Ständeklausel mit allen Eigenschaften einer königlichen Persönlichkeit ausgestattet: Hoheit und Würde, Ehrbewußtsein und edle Leidenschaften wie tiefe Liebe und gerechter Zorn. Die Jungfrau Maria hingegen, die sich von ihrem höchsten Status her zwar ebenfalls durch solche Eigenschaften auszeichnen könnte, bleibt in der geistlichen Literatur des Seicento die sanfte Mutter und Fürsprecherin der Hilfebedürftigen, als die sie es bereits in der mittelalterlichen Marienminne auftritt. Die Mariengebete und Motettentexte des 17. Jahrhunderts konzentrieren sich ganz auf die *dulcedo* und die *misericordia* der demütigen Himmelskönigin⁷⁶. Analog zum Gattungswechsel bedingt der

⁷⁴ Claire Fontijn bezieht die besondere Vorliebe der Komponisten für Maria einerseits auf die intensiverte Marienverehrung in Italien, andererseits auf die zunehmende Beliebtheit der solistischen Sopranstimme im frühen Seicento. Vgl. CLAIRE FONTIJN, *The Virgin's Voice: Representations of Mary in Seventeenth-Century Italian Song*, in: *Maternal Measures: Figuring Caregiving in the Early Modern Period*, Aldershot und Brookfield, Vermont (im Druck). Zu Maria in den lateinischen Dialogen des 17. Jahrhunderts vgl. FRITS NOSKE, *Saints and Sinners. The Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century*, Oxford, 1992, besonders die Kapitel «Italy: Dialogues Based on the New Testament» und «Italy: Non-Scriptural Dialogues».

⁷⁵ Der bezeichnende Unterschied zwischen dem weltlichen Original und der geistlichen Umdichtung zeigt sich zudem im Rückgriff beider Texte auf ganz verschiedene, ältere Autoritäten. Zitiert Rinuccini – vielleicht unbewußt – mit Ariannas Frage «Questi gli scettri sono, queste le gemme e gli ori?» einen Vers Petrarcas *Trionfo della Morte* (der ausgerechnet im ersten der fünf *madrigali spirituale* an Anfang der *Selva morale* vorkommt), so ist Marias reuevolles «Non sit, non sit quid volo sed fiat quod tibi placet» eine unverkennbare Paraphrase des Gebets Jesu im Garten Gethsemane (Mt 26, 39b: «non sicut ego volo sed sicut te»).

⁷⁶ So wurden auch die im 17. Jahrhundert vielfach und höchst ausdrucksstark vertonten Hohelied-Ausschnitte auf Maria bezogen: vgl. DAVID LERCH, *Zur Geschichte der Auslegung des Hohenliedes*, in: «Zeitschrift für Theologie und Kirche» LIV (1957), S. 257-277. Marias Ausbruch der Verzweiflung – der im *Pianto* auf dem entsprechenden Ausbruch Ariannas beruht – ist ebenso wie die Anwendung von *superbia* in Antonia Bombos Weihnachtskantate *Per il natale* (ca. 1697-1701) vom Textdichter als untypische Gefühlsaufwallung gekennzeichnet, die Maria durch das betroffene «Quid loquor?» sofort zurücknimmt (zu Bembo vgl. FONTIJN, *op. cit.*, Textbsp. 3). Diese Rücknahme eines «unziemlichen» Ausbruchs ist allerdings nicht nur für das zeitgenössische Bild der Gottesmutter charakteristisch, sondern ganz allgemein für den konventionellen weiblichen Verhaltenskodex der Zeit: vgl. SUZANNE CUSICK, «There was not one lady who failed to shed a tear»: *Arianna's lament and the construction of modern womanhood*, in: «Early music» XXII (1994), S. 21-41 und TIM CARTER, *Lamenting Ariadne?*, in: «Early music» XXVII (1999), S. 395-405.

Personenwechsel im *Pianto della Madonna* darum trotz der engen textlichen Übereinstimmungen einen einschneidenden Wandel der Affekte.

Dieser Wandel wird aus der neuen Situation unmittelbar sinnfällig. Die höchst menschlichen Aspekte von Ariannas Klage – Zorn, Vorwurf, verletzte Eitelkeit, Verfluchung – sind umgedeutet zu Äußerungen, die der Heiligkeit der Gottesmutter entsprechen. Marias Liebe zu ihrem Sohn ist nur noch in geringem Maße von menschlichem *eros* geprägt (die Gottesmutter ist ja zugleich Braut Christi); vor dem Kreuz überwiegt die christliche *caritas* und die göttliche *agape*, derer auch die Gottesmutter fähig ist⁷⁷. Der unbändige Zorn, der Ariannas Verzweiflung entspringt, wandelt sich bei Maria zu Schrecken vor dem grausamen Tod, den ihr Sohn erleiden muß. Ariannas Wut ist auf einen Punkt gerichtet: auf die Treulosigkeit Teseos, der sie in aller Heimlichkeit verlassen hat. Marias Gefühle werden hingegen in mehrere Richtungen kanalisiert, da sich die «ancilla Domini» nicht gegen ihren höchsten Herrn auflehnen kann, der gerade vor ihren Augen am Kreuz seinen Heilsplan vollendet. So beklagt die Mutter in tiefer Verzweiflung, doch eher in Resignation als in zorniger Auflehnung, ihre Verlassenheit im Schmerz um den Sohn. Ihr Hinterfragen des göttlichen Heilsplans (Abschnitt 3) entspringt nicht Wut und verletzter Eitelkeit, sondern ihrem menschlichen Unverständnis der Vorhersehung und ihrer Fassungslosigkeit im Angesicht des Todes. Während Arianna selbst im Zentrum ihrer Gefühle steht – der Zorn gegen Teseo mündet in die Verzweiflung über eigenes Schicksal –, richten sich Marias Gefühle von ihrem Selbst weg zur Teilhabe am Leiden – und der zukünftigen «gloria» – ihres Sohnes⁷⁸.

Das Todeskonzept erfährt in der geistlichen Umdichtung einen entscheidenden Wandel, gemäß dem christlichen Todesverständnis: Während in Rinuccinis Rezitativ der Tod als leidenschaftliches Auslöschen, als verzweifelter Endpunkt des Lebens angestrebt wird, erscheint er in Marias Klagegesang zwar zunächst ebenfalls als entsetzliches Ende aller Hoffnungen, dann aber als der Übergang zur wahren Herrlichkeit, die den Gläubigen durch Christi Opfertod verheißen ist. Die Ursache, die zum Todeswunsch Ariannas bzw. Marias führt, erfährt in diesem Sinne ebenfalls eine positive Umdeutung: Teseos Flucht ist eindeutig negativ

⁷⁷ Vgl. Anmerkung 55.

⁷⁸ Dabei bleibt Maria doch durchaus sehr menschlich: Analog zu Ariannas Vorwurf, Teseo habe seine Geliebte den Bestien und dem sicheren Tod überlassen, klagt auch Maria ihren Sohn an, er habe sie verlassen, um siegreich die Höllenmächte zu überwinden und werde sich mit dem Vater in Liebe vereinen, während sie als «preda doloris solitaria et mesta» einsam zurückbleiben muß. Ariannas verbitterter Vorwurf in Abschnitt 4 verwandelt sich dann jedoch in die Bitte, der geliebte Sohn möge seine Mutter teilhaben lassen an seinem Leid und Tod – wodurch allerdings Maria auch hofft, ebenfalls zu «gloria et vita» zu gelangen.

besetzt; politische Erwägungen können nicht seine grausame Verletzung der Liebe zu Arianna rechtfertigen. Jesu «Verlassen» seiner Mutter, sein Tod am Kreuz, ist hingegen das zentrale Ereignis im christlichen Heilsgeschehen: Gottes Sohn opfert sich selbst für die Sünden der Menschen auf, mit seinem eigenen Tod überwindet er den ewigen Tod, der ohne Christi Heilswerk jedem Menschen als «der Sünde Lohn» zustünde.

Trotz dieser Umdeutungen erscheint der *Pianto* in seinen Affekten keineswegs als blutleer und Maria als blasse Heilige, die über der Menschlichkeit einer verzweifelten Mutter steht: In ihrem Ausbruch *Hei, Fili, non respondes* offenbart sich die sanfte Gottesmutter als wahrer Mensch, der den Turbulenzen seiner Affekte ausgesetzt ist. Der wilde Fluch Ariannas gegen ihren untreuen Geliebten wird zum Ausbruch gegenüber den Mächten des Teufels (Tod, Schuld, Hölle) und mündet in die lästerliche Selbstverfluchung Marias. Hier bricht in voller Wucht hervor, was sich bereits in den fassunglosen «Haec sunt»-Fragen in Abschnitt 3 anbahnte: Ariannas Enttäuschung und Vorwürfe gegenüber Teseo werden im *Pianto* zum geradezu frevelhaften Vorwurf gegen die göttliche Vorhersehung. Dadurch offenbart sich auch die unbefleckte «ancilla Domini» einmal als Mensch, der von der Ursünde des Gotteszweifels behaftet ist.

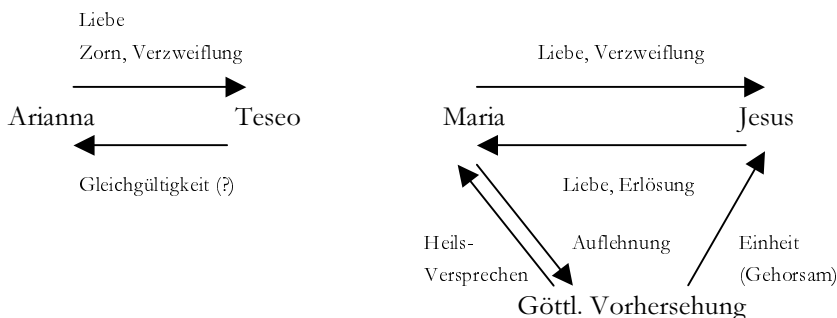
Dennoch zeigt der letzte Abschnitt mit seinem unverkennbaren Bibelanklang «non sit quod volo sed fiat quod tibi placet» (vgl. Anm. 75), daß Maria in ihrem Glauben an Gottes Güte fest bleibt. Gewissermaßen in Gehorsam gegen Jesu Aufforderung, ihr Kreuz aufzunehmen und ihm nachzufolgen, findet sie sich in das ihr auferlegte Los, voller Schmerzen weiterzuleben. Die Kraft, die Gott dem Christen dazu verleiht, erbittet sie von ihrem sterbenden Sohn: «Vivat mestum cor meum, pleno dolore; pascere, fili mi, matris Amore». Auch auf theologischer Ebene erscheint der *Pianto della Madonna* somit nicht nur als ausdrucksvolle Umdeutung des weltlichen Lamento, sondern als geistliches Lehrwerk.

Es ist dabei kein Zufall, daß Monteverdi bzw. der Textdichter den letzten Teil des ursprünglichen *Lamento* nicht übernommen hat: Ariannas moralisierendes Schlußwort impliziert den Wunsch, daß die Geschichte anders verlaufen wäre – ein Konzept, das mit der Übertragung ins Geistliche unvereinbar ist, müßte Maria doch dann wünschen, daß das Heilsgeschehen unvollendet geblieben wäre. Auch Ariannas Wendung nach außen, an ihre Eltern und Freunde, würde den Rahmen des intimen Colloquium sprengen, das sich doch allein zwischen Maria und ihrem gekreuzigten Sohn abspielt.

Allerdings hat sich das Bezugssystem durch die Übertragung in den geistlichen Bereich erweitert. Denn trotz der äußerlichen Dualität des Colloquium kommt hier eine entscheidende dritte Dimension hinzu, welche die ursprüngliche weltliche Dualität zwischen Arianna und ihrem geflohenen Liebhaber auf die

metaphysische Ebene erhebt:

Abb. 1



Der zugrundeliegende Antagonismus zwischen Arianna und Teseo ist nicht auflösbar, da es sich im Soliloquium des *Lamento* um ein einseitiges Verhältnis handelt, das zu keiner weiteren Entwicklung führen kann. Die betende Maria hingegen erhält Antwort und Trost. Ihr Verhältnis zu Christus ist von vorneherein nicht antagonistisch, vielmehr handelt es sich hier um eine Dreierbeziehung zwischen der Gottesmutter, ihrem Sohn und der göttlichen Vorhersehung, die der Frau und Mutter Maria zunächst als unverständliche, feindlich gesinnte Macht erscheint, der gläubigen Christin jedoch das ewige Heil garantiert. Der schweigend leidende Christus, durch seinen Gehorsam mit der Vorhersehung eins geworden, wirkt dabei als greifbarer (weil menschlicher) Garant dieses Heils, der Maria – und in weiterem Sinne jeden Christen – durch seine Liebe im Glauben und Vertrauen festigt. Das christliche Paradox, der Tod als Beginn eines neuen Lebens, löst somit das fatale Dilemma des Opernlamento auf.

Über die unmittelbare, «dramatische» Wirkung dieser Marienklage hinaus wird hier wiederum ein didaktisches Moment wirksam: Als höchstes Beispiel lehrt die Gottesmutter den Gläubigen in ihren menschlichen Zweifeln, ihren Gefühlsausbrüchen und schließlich in ihrer demütigen Annahme des göttlichen Willens, den Blick auf Gottes Vorhersehung zu richten, die hinter dem unmittelbaren menschlichen Erleben heilbringend wirkt.

c. Der musikalische Satz und die Interpretation

Wie bei Coppinis Kontrafakturen unterscheidet sich der musikalische Satz des *Pianto della Madonna* vom *Lamento di Arianna* nur in wenigen Details, die vor allem den Deklamationsrhythmus und die Continuo-Bezifferung betreffen. Dabei ist außerdem fraglich, ob es sich um eine bewußte musikalische Anpassung an den neuen, geistlichen Kontext und dessen gewandelte Affekte handelt, oder ob Monteverdi die Monodie Jahrzehnte nach ihrer Entstehung lediglich einer Bearbeitung des musikalischen Satzes unterzog. Zudem läßt sich in den meisten Fällen unmöglich sagen, ob Unterschiede in der Continuo-Bezifferung Monteverdis Intentionen widerspiegeln, oder ob es sich hier lediglich um die charakteristischen Unstimmigkeiten in den Drucken dieser Zeit handelt.

Allerdings könnten einige der Änderungen durchaus die Umwandlung der Affekte unterstreichen. So weist Claire Fontijn darauf hin, daß sich Marias Verzweiflung anhand «madrigalischer» Schlüsselwörter ausdrückt, die, wie im Falle des Adjektivs «durum» in zunehmend verschärfter Dissonanz zum Basso continuo stehen⁷⁹:

Notenbeispiel 1

Notenbeispiel 1 zeigt drei Systeme von Musik für eine Vokalpartie (C) und eine Continuo-Partie (B.c.). Die Noten sind in der C-Dur-Schlüsselart (C-Dur) und 4/4-Metrik geschrieben. Die Vokalpartie ist in der C-Dur-Schlüsselart (C-Dur) und die Continuo-Partie in der B.c.-Schlüsselart (B.c.-Schlüsselart) geschrieben.

System 1:

C: in hoc fe-ro do - lo - re, in hoc tam du - ro tor - mento.

B.c.: (Continuo-Partie)

System 2:

C: in hac tam du-ra et tam immani cru - ce

B.c.: (Continuo-Partie)

System 3:

C: tra et fi-ne, fi - ne reg - num af - fi - gi du-ro lig - no?

B.c.: (Continuo-Partie)

⁷⁹ Vgl. FONTIJN, *op. cit.* (im Druck).

Auf «duro tormento» springt der Sopran zunächst in eine None zum Halteton A, der dadurch zum Vorhalt wird und sich anschließend regelgerecht durch den Schritt zum Gis auflöst. Die dissonierende Septe bei «dura et tam immani cruce» wird zwar schrittweise erreicht, erscheint aber durch die insistierende Sechzehntel-Repetition auf der Dissonanz und vor allem durch die Fortführung in eine weitere Sept-Dissonanz gegenüber dem ersten Beispiel verschärft. Der Höhepunkt der «duro»-Dissonanzen wird bei Marias Empörung über die Grausamkeit, die man ihrem Sohn zufügt, erreicht: Vom dissonanten «affigi» springt der Sopran ab in den Querstand *cis-c* auf «duro (ligno)», dessen zweite Silbe wiederum die Dissonanz weiterführt. Zwar stimmt der musikalische Text von Original und Kontrafaktur in beiden Fällen überein, doch unterliegen den lateinischen «durum»-Stellen im weltlichen Original jeweils unterschiedliche textliche *concelli*: «così gran martire», «fere dispietate» und «lasciarmi in abbandono» gehören zwar ebenfalls dem Ausdrucksbereich von Härte und Grausamkeit an, doch verhindert der Wechsel der Begriffe eine derart konsequente Dissonanzsteigerung wie in der dreifachen musikalischen Intensivierung des Wortes «durum». In der lateinische Version zeichnet sich somit eine Dissonanzlinie ab, die sich über die gesamte Komposition hin verschärft.

Ob analog dazu auch die Änderungen der Deklamation im Dienste verstärkter Dissonanz stehen, muß fraglich bleiben. Claire Fontijn weist zwar darauf hin, daß die die Dissonanz auf «fero dolore» durch das zweimalige Erklängen der Septe einen höheren Grad hat als der Halteton des Originals «dura sorte», doch mag dies durchaus auch allein an der veränderten Silbenzahl und der entsprechend unterschiedlichen Betonung der Worte liegen und nicht an einer besonderen

Notenbeispiel 2

The image shows two musical staves, each with a soprano (C) and a bass (B.c.) part. The first staff is for the phrase 'in hoc fe-ro do-lo-re'. The soprano part starts on a whole note 'C' (C4), followed by a half note 'D' (D4), and then a series of sixteenth notes: 'e' (E4), 'f' (F4), 'g' (G4), 'a' (A4), 'b' (B4), and 'c' (C5), which is a dissonant seventh above the bass line. The bass part starts on a whole note 'C' (C3) and then moves to a half note 'D' (D3). The second staff is for the phrase 'in co-si du-ra sor-te'. The soprano part starts on a whole note 'C' (C4), followed by a half note 'D' (D4), and then a series of sixteenth notes: 'e' (E4), 'f' (F4), 'g' (G4), 'a' (A4), 'b' (B4), and 'c' (C5), which is a dissonant seventh above the bass line. The bass part starts on a whole note 'C' (C3) and then moves to a half note 'D' (D3).

Intention des Komponisten:

Merkmale späterer Bearbeitung finden sich jedoch im Basso continuo, dessen ursprünglich lang angehaltene Fundamenttöne nunmehr in kleinere Werte aufgebrochen sind, wobei einzelne Dissonanzen des *Lamento* in harmonisch korrekte Fortschreitungen überführt werden⁸⁰. So weicht selbst die markante Anfangsdissonanz, die doch das berühmte Markenzeichen dieses Lamento ausmacht, einer gemäßigten Fortschreitung:

Notenbeispiel 3

La - scia - te mi mo - ri - re,

larn mo - ri - ar, mi fi - li,

(b)

Durch die Auflösung der Haltetöne verlagert sich der Charakter des Basso continuo vom – für das frühe Rezitativ konstitutiven – Fundamentbaß hin zu einer bewegteren Baßlinie, wie sie sich bereits zu Beginn des Seicento in den geistlichen *concerti* findet. Insofern hat die textliche Übertragung ins Geistliche hier auch eine entscheidende Auswirkung auf den musikalischen Satz.

Inwieweit jedoch die Bezifferung des Basso continuo den Unterschied weltlicher und geistlicher Affekte unterstreicht, bleibt fraglich. Zwar haben Nella Anfuso und Annibale Gianuario die Unterschiede der Bezifferung in allen drei Versionen des *Lamento di Arianna* im Detail herausgearbeitet⁸¹, doch zeigt die neuere Quellenforschung, daß sich aus der meist nur sporadischen Bezifferung in den Drucken des 17. Jahrhunderts unmöglich verlässliche Intentionen des Affektausdrucks anhand des Basso continuo ablesen lassen. Es mag zwar durchaus sein, daß Monteverdi die Bezifferung an mancher Stelle bewußt dem Affekt angepaßt hat – so könnten die fehlenden Kreuze unter Marias Klageruf «Heu sordus es ad

⁸⁰ Vgl. LEOPOLD, *op. cit.*, S. 192 und das dort abgedruckte Notenbeispiel.

⁸¹ ANFUSO und GIANUARIO, *op. cit.*

Notenbeispiel 4



flectus atque querelas» eine Übertragung des ursprünglichen *durus*-Affekts in den *mollis*-Bereich signalisieren, wie er dem sanften, demütigen Charakter der Gottesmutter entspräche⁸²:

Jedoch ist das Konzept einer bedeutungsträchtigen Übertragung des *Pianto* in den *mollis*-Bereich nicht durchzuhalten: Schon die berühmte Anfangsdissonanz (auf die Anfuso und Gianuario ebenfalls hinweisen) widerspricht einem derartigen Konzept, da in der lateinischen Version die *b*-Bezifferung des Basso continuo fehlt. Es ist höchst unwahrscheinlich, daß Monteverdi hier einen *G*-Akkord mit großer Terz intendierte, also einen Querstand zum *b'* des Sopran; vielmehr handelt es sich einfach um die gängige Nachlässigkeit gegenüber einer genauen, der Gesangsstimme entsprechenden Bezifferung⁸³.

Die Änderungen des musikalischen Satzes sind also geringfügig oder nur schwer als bewußte Modifikationen im Sinne der geistlichen Übertragung festzumachen. Dennoch steht außer Zweifel, daß sich der gewandelte Kontext, die neuen Affekte und die nunmehr positive Ausrichtung dieses Klagegesangs entscheidend auf die Interpretation auswirken müssen: Der Hörer soll aus einem Vortrag des *Pianto della Madonna* anders – gewissermaßen auf eine andere Weise «geläutert»⁸⁴ – hervorgehen als aus der dramatischen Aufführung der

⁸² Zur Verbindung des *mollis*-Bereichs (Tonarten und Einzelakkorde) mit dem Begriffsfeld Demut und Sanftheit in der Musik von Monteverdi und seinen Zeitgenossen, vgl. ERIC T. CHAFE, *Monteverdi's Tonal Language*, New York, 1992, S. 82, 90, 269, 284. – Das Notenbeispiel ist aus ANFUSO/GIANUARIO, *op. cit.*, S. 33 entnommen.

⁸³ Dies gilt in noch viel größerem Maße für die inkonsequente Einfügung von zusätzlichen Vorzeichen in der Gesangsstimme: Fehlende Kreuze bei mehrfachen Tonwiederholungen können auf keinen Fall als bewußte chromatische Schritte gelesen werden (vgl. ebd., S. 30f), da diese unregelmäßige Auszeichnung in den Drucken dieser Zeit gang und gäbe ist.

⁸⁴ Die aristotelische Katharsis der Tragödie wurde im frühen Seicento auch für die Musik, besonders aber für die rezitativische Vertonung dramatischer Dichtung in Anspruch genommen vgl. dazu KARL GUSTAV FELLNERER, *Affectus und Effectus in der italienischen Monodie (1)*, in: «International Review of Music Aesthetics and Sociology of Music» XIV (1983), S. 3-21 und DÉNES ZOLTAI, *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*, Berlin, 1970, S. 127-136. In der Kirchenmusik ist dieses Konzept einer musikalischen Läuterung ebenso zu finden, allerdings unter anderen Vorzeichen: «Lactificat organorum

Ariannenklage.

Ein erster Unterschied in der Interpretation ist in der Gesangsweise zu suchen: Zu fragen ist, ob man zu Monteverdis Zeit ein geistliches Rezitativ anders gestaltete als ein Theaterrezitativ, selbst wenn der Notentext identisch ist. Monteverdi selbst unterschied sehr wohl zwischen Gesangsstimmen und Singweise «da chiesa» und «da camera».⁸⁵ Die zeitgenössischen Musiktheoretiker gehen hingegen weniger auf die Art der Interpretation ein als auf den Stil und damit auf die Kompositionstechnik. So grenzt Marco Scacchi in seinem *Breve discorso sopra la musica moderna* (1649) zwei Arten rezitativischer Musik ab, das *recitativo rappresentativo* für das Theater und das *recitativo imbastardito* für die Kirche. Laut Scacchi unterscheiden sich diese beiden Arten des Rezitativs in der Faktur der Melodielinie (*modulatione*) und in der Anwendung der Dissonanzen⁸⁶:

«[...] però si deve sapere, che lo stile rappresentativo, si distingue in due modi, uno è semplice rappresentativo, il quale è quello, che si accompagna col gesto su Teatri, il secondo si chiama imbastardito; id est stile mischio, il quale vá qualche volta rappresentando l'oratione con lo stile recitativo, & in un subito varia con passaggi, e con altra modulatione, dove che in quello teatrale non si concede, perche come hò detto, è semplice rappresentativo, má quello che usano i moderni nella Chiesa alcuna volta, secondo l'occasione, è il luogo, che lo ricerca, & anco l'oratione, è un modular variato à differenza del rappresentativo, cioè non è in tutto, e per tutto lo stile, che s'usa ne i Teatri [...] Dicono che nella Chiesa si canta lo stile recitativo, má non considerano, che non è il vero rappresentativo; oltre che non osservano la variatione della modulatione, il ponere della

conctenus treistes hominum mentes, et supernae civitatis insinuat iucunditatem: sollicitat prigras, recreat diligentes, provocat iustos ad amorem, peccatores ad compunctionem»: GIOVANNI BONA, *Psallentis Ecclesiae Harmonia*, Rom, 1653, XVII:2; vgl. auch die Kapitel «Propter homines» und «Dalla devozione alla contemplazione» in STEFANI, *op. cit.*, S. 63-68 und 218-231. Die Kontrafaktur veranschaulicht dabei gewissermaßen die praktische Anwendung dieses Läuterungskonzepts, vgl. ebd., Kapitel «Conversione e travestimento», S. 207-217 sowie die Vorworte Giovenale Ancinas zu seinen Sammlungen mit Lauden.

⁸⁵ Monteverdi selbst unterschied in seiner Prüfung von Bewerbern für die Hofkapelle der Gonzaga zwischen dem Vortrag von Motetten und Madrigalen; die Kandidaten mußten sich in beiden Bereichen bewähren, wurden entsprechend ihrer Stimme dann jedoch für ganz bestimmte Aufgaben empfohlen (vgl. MONTEVERDI, *op. cit.*, S. 30 und 160f).

⁸⁶ Zu Scacchis «theoretischem System» und seiner Unterscheidung eines *stile imbastardito* und *stile rappresentativo* vgl. ZYGMUNT M. SZWEYKOWSKI, *Stile imbastardito i stile rappresentativo w systemie teoretycznym Marka Scacchiego* (*Stile imbastardito und stile rappresentativo im theoretischen System Marco Scacchis*), in: «Muzyka» XIX (1974), S. 11-34.

[sic] consonanze, e dissonanze differentemente, il che non hanno fatto i nostri Antecessori, & anco le variationi delle cantilene, & altre inventioni, le quali sono ben note à loro stessi»⁸⁷.

Obwohl Scacchi – der als Kirchenkomponist auf die eigene Erfahrung zurückgreift – in seinem *Breve discorso* die Kompositionstechnik und nicht die Gesangsweise beschreibt, wirkt sich seine Unterscheidung auch auf die Vortragsweise aus. Die größere satztechnische Vielfalt im *stile imbastardito* gewährt dem Sänger größere Freiheiten (z.B. die im Theaterrezitativ verpönten *passaggi*). Scacchi betont zwar ausdrücklich den geistlichen *decorum* der jeweiligen Kompositionsweise, verteidigt damit aber gerade das Eindringen weltlicher Gattungen in die Kirchenmusik.⁸⁸ Als Kontrafaktur eines *rappresentativo*-Werks paßt sich der *Pianto della Madonna* darum in die zulässige Vielfalt in der Kirchenmusik ein; ob die geistliche Version des *Lamento d'Arianna* jedoch anders zu interpretieren ist als das weltliche Original, geht aus Scacchis Unterscheidung nicht hervor⁸⁹.

Doch auch im Detail sind Text und Affekt stets neu zu prüfen und meist in einer Weise zu interpretieren, die vom weltlichen Original deutlich abweicht. Folgendes Beispiel möge dies veranschaulichen: Mit der Frage «Dove è la fede che tanto mi giuravi?» leitet Arianna einen ersten Ausbruch ein, der sich gegen ihren untreuen Geliebten richtet. Die Fragen, die sie ihm gewissermaßen ins Gesicht schleudert, enthalten in ihrer insistierenden Wiederholung und Überkreuzung einander entsprechender Elemente eine intensive Steigerung, die gezielt auf Ariannas vorwurfsvolle Antwort «lasciarmi in abbandono» zusteuert.⁹⁰

⁸⁷ MARCO SCACCHI, *Breve discorso sopra la musica moderna*, Warschau 1649 (unpaginiert).

⁸⁸ So verteidigt er den Gesang von «Ariette» in der Kirche als angemessene Umsetzung der Hymnen zu Ehren Gottes und der Heiligen (ebd., ohne Seitenzahl).

⁸⁹ Erst einhundert Jahre später hebt Pierfrancesco Tosi in seinen Anmerkungen zum Rezitativ das spezifische Ethos des Kirchenrezitativs hervor: «Il Recitativo è di tre sorte, e in tre maniere diverse il Maestro lo deve insegnare allo Scolaro. Il primo essendo Ecclesiastico è di ragione, che si canti adattato alla Santità del Luogo, che non ammette scherzi vaghi di stile indecente, ma richiede qualche messa di voce, molte Appoggiature, & una continua nobiltà sostenuta. L'arte poi colla quale esprimesi non s'impara, che dallo studio mellifluo di chi pensa di parlare a Dio.» [PIERFRANCESCO TOSI, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna, 1723 (Faksimile-Ausgabe New York, 1968), S. 41 und 48]. Bemerkenswerterweise räumt Tosi, wie auch Scacchi in seiner Beschreibung des «stile imbastardito», dem Sänger des *Recitativo Ecclesiastico* mehr Freiheit in der Auszierung der Gesangslinie ein (ebd., S. 42).

⁹⁰ Das verbindende sprachliche Element ist hier das vorwurfsvolle «queste», das als deiktisches Wort diesem Abschnitt gleichzeitig einen szenischen Charakter verleiht. Durch den Chiasmus

Dove, dove è la fede
 Che tanto mi giuravi?
 Così ne l'alta sede
 Tu mi ripon de gli avi?
 Son queste le corone,
 Onde m'adorni il crine?
 Questi gli scettri sono,
 Queste le gemme e gli ori:
 Lasciarmi in abbandono
 A fêra che mi strazi e mi divori?
 Ah Teseo, ah Teseo mio,
 Lascierai tu morire,
 In van piangendo, in van gridando aita,
 La misera Arianna,
 Che a te fidossi e ti diè gloria e vita?

Monteverdi übernimmt diese steigende Spannung der offenen Fragen in seine Vertonung. Der einleitende Abschnitt bewegt sich um die Achse $d' - a' - d''$, wobei die hochgelegene Finalis als Spitzenton für besondere Emphase dient (die empörte Wiederholung des «dove» sowie das anklagende «tu»), die tiefgelegene Finalis hingegen den ausholenden Aufschwung in die höhere, erregte Lage verstärkt:

Notenbeispiel 5

C Do - ve, do - v'è la fe - de che tan - to mi giu - ra - vi? Co - sì nell' al - ta fe - de tu mi - ri - pon degl'a - vi?

B.c.

Mit dem Einsetzen der zunehmend zorn erfüllten Fragen verlagert Monteverdi die Rezitation nunmehr ganz auf die erregte, hohe Ebene – der Affekt wird dabei durch den Vorzeichenwechsel in den *cantus durus* verschärft – und nähert sich mit der insistierenden Repetition des Rezitationstones d'' über liegendem Baß der deklamationsweise, die er später als *conciato* bezeichnet. Die einzelnen Fragen sind durch – ebenfalls spannungssteigernde Pausen – getrennt, und mit der Überschreitung des Ambitus zum Ton e'' verleiht Monteverdi Ariannas verbittertem Aufschrei «lasciar mi in abbandono» die gebührende musikalische Emphase. Nirgends wäre die musikalische *asprezza* mit den extremen Dissonanzen –

«Son queste le corone [...]» – «Questi gli scettri sono» wird es dabei ab der zweiten Frage dediziert in den Vordergrund geschoben.

betonter Schritt in die None, Querstand *as-c* – angemessener als in diesem bitteren Vorwurf Ariannas gegen ihren untreuen Geliebten:

Notenbeispiel 6

C
vi? Son queste le co-ro-ne on-de m'adorn' il cri-ne? Questi gli scet-tri so-no, queste le gemme e gl'o-ri? La-

B.c.

C
sciar-mi in abban-do-no a fe-ra che mi stra_zi e mi di-vo-ri?

B.c.

In der emphatischen Pause verhält auch diese letzte offene Frage Ariannas ohne Antwort. Der auffällige harmonische Terzschrift *E – C* und die Rückkehr zum *cantus mollis* machen dabei allerdings – gewissermaßen als akustische Regieanweisung – den Zusammenbruch Ariannas und ihre Reue über den heftigen Ausbruch hörbar⁹¹. Zurück bleibt Zerknirschung und Verzweiflung, die sich sprachlich in Ariannas Appell an die «pietà» ihres Geliebten äußern. Das erneute, nunmehr chromatische Hochschrauben zum Spitzenton *e* hat nichts mehr mit dem *concitato* des vorhergehenden Abschnitts zu tun; Ariannas Bewußtsein bleibt nunmehr ganz auf sich selbst und ihre verzweifelte Lage gerichtet (die emotionale Distanz drückt sich darin aus, daß sie hier von sich in der dritten Person spricht). So haftet dieser letzten, lang auskomponierten Frage keinerlei Vorwurf mehr an, vielmehr versinkt Arianna mit dem letzten Abstieg zur Finalis *d* ganz in ihrer Verzweiflung:

⁹¹ Der harmonische Terzkontrast zählt zu den wesentlichen Mitteln, die Monteverdi in seiner dramatischen Musik, aber auch in seinen Psalmvertonungen einsetzt, um einen abrupten Wechsel von Gefühlen oder wichtige textliche Zäsuren musikalisch hervorzuheben. Vgl. KOLDAU, *Venezianische Kirchenmusik* (im Druck).

Notenbeispiel 7

C

Ah Te - seo, ah_ Te-seo mi - o, lascie - rai tu mo - ri - re in-van pian-gen-do, in-van gri - dan - do a - i - ta

B.c.

C

la mi-se - ra A-rian-na_ ch'a te fi - dos - si e ti die gloria e vi -

B.c.

Diese in der Musik so klare Linie wechselnder Affekte muß bei der Interpretation des *Lamento d'Arianna* berücksichtigt werden: Das Sich-Hineinsteigern in Wut und Empörung, die erregten Fragen der verbitterten Prinzessin, ihr qualvoller Aufschrei und schließlich das langangelegte Versinken in Verzweiflung sind als stringenter Bogen zu gestalten, der dem gesamten Abschnitt Geschlossenheit verleiht. Die Interpretin muß sich dabei gänzlich in die Gefühle der hochgestellten *persona tragica* hineinversetzen und sie in ihrem Gesang zum Ausdruck bringen.

Wie sieht nun der entsprechende Abschnitt im geistlichen *Pianto della Madonna* aus? Musikalisch entspricht er fast tongetreu dem weltlichen Original, so daß die Unterschiede im Text zu suchen sind. Hierbei wird jedoch deutlich, daß in der geistlichen Version ganz andere Affekte entstehen, die in der Interpretation angemessen zum Ausdruck zu bringen sind.

Auch Maria beginnt mit einem Ausbruch an Fragen, der ihre Auflehnung gegen das unfäßbare Geschehen, die Kreuzigung ihres Sohnes und Heilands, und ihr Unverständnis des göttlichen Heilplans erkennen läßt. Analog zu den leeren Versprechungen, die Teseo seiner Arianna gemacht hat, beruft sich Maria auf die alttestamentarischen Verheißungen, in denen der Heiland als Sohn Davids und als höchster Herrscher angekündigt wird⁹²:

Haec sunt, haec sunt promissa
 Archangeli Gabrielis,
 haec illa excelsa sedes
 antiqui patris David?
 Sunt haec regalia septra

⁹² Der emphatische Hochton *d'*, mit dem Arianna das vorwurfsvolle «tu» herausschleudert, fällt hier weg. Diese musikalische Änderungen mag im Text begründet sein, da in den Worten «sedes antiqui patris David» kein affektiver Höhepunkt angesteuert wird.

quae tibi cingant crines?
 Haec ne sunt aurea sceptrā
 et fine, fine regnum
 affigi duro ligno
 et clavis laniari atque corona?
 Ah Jesu, ah Jesu mi
 En mihi dulce mori.
 Ecce plorando, ecce clamando rogat
 te misera Maria
 nam tecum mori est illi gloria et vita.

Die *concitato*-Fragen «Sunt haec» – «haec sunt» entsprechen in ihrer Anlage exakt dem weltlichen Vorbild. Dennoch ist der Affekt ein ganz anderer, weil die Situation eine andere ist: Im Gegensatz zu Arianna hat Maria einen Ansprechpartner, und zwar einen, dem sie nicht Wut und Verbitterung entgegenschleudert, sondern Liebe, Mitleid und tiefen Schmerz: Die Fragen der Gottesmutter vor ihrem gekreuzigten Sohn dürfen nicht von Zorn und Empörung gezeichnet sein, sondern müssen ihre Fassungslosigkeit, ihr Unverständnis und ihre Trauer ausdrücken. Auch mit dem dissonanten Aufschrei auf dem Spitzenton *e*» («affigi duro ligno») schleudert sie nicht ihr eigenes Verletztsein heraus, sondern den unglaublichen Frevel, den man ihrem Sohn angetan hat. So bleibt ihre Aufmerksamkeit grundsätzlich nach außen gerichtet, und der prägende Affekt ist nicht der des verletzten *eros*, sondern eine verzehrende *caritas* für ihren sterbenden Sohn.

Diese positive Ausrichtung kommt am stärksten im Schluß dieses Abschnitts zum Ausdruck. Mit der Rückkehr zum *cantus mollis* rückt auch im *Pianto* die Soliloquentin in den Vordergrund: Maria bittet ihren Sohn flehentlich darum, mit ihm sterben zu dürfen. Doch endet sie nicht, wie Arianna, mit einem bitteren Hinweis auf die «gloria e vita», die man ihr umsonst versprochen habe – vielmehr dreht sie diesen *concelto* um und malt «gloria et vita» als verheißungsvolles Bild letztendlicher Erlösung nach dem Tode.

Notenbeispiel 8

C Ah Je - su, ah Je - su mi, en mi - hi dul - ce mo - ri, ec - ce plo - ran - do, ec - ce - cla - man - do ro - gat

B.

C te mi - se - ra Ma - ri - a. Nam te - cum mo - ri est il - li glo - ria et vi - ta.

B.

In der Interpretation darf dieser Abschnitt darum nicht mit einem Absinken in hoffnungslose Verzweiflung enden, statt dessen muß das Positive dieses Ausklangs hervortreten, die christlich-theologische Verheißung ewigen Lebens mitten im Tod.

In diesem detaillierten Vergleich eines kleinen Abschnitts aus den beiden Klagegesängen wird ein interpretatorisches Problem deutlich, das allein der Kontrafaktur eigen ist. Handelt es sich bei dem Original um ein derart bekanntes Werk wie den *Lamento di Arianna*, so muß der Interpret gerade diesen Bekanntheitsgrad und die entsprechenden Traditionen in der Gestaltung überwinden und sich intensiv mit dem neuen Text und seiner theologischen Bedeutung auseinandersetzen, um dem nunmehr geistlichen Werk mit seinen gewandelten Affekten gerecht zu werden.

Damit wird aber auch deutlich, was Kontrafaktur heißt: Die geistliche Übertragung eines weltlichen Originals ist keineswegs «Kunst zweiter Klasse», vielmehr entsteht durch die Übersetzung in einen anderen Bereich mit seinen eigenen literarischen und affektiven Traditionen ein neues, eigenständiges Werk, das – wie beim *Pianto della Madonna* ersichtlich wurde – im Facettenreichtum seiner Bedeutungen durchaus vielfältiger sein kann als das Original. Die Äußerungen von Monteverdis Zeitgenossen zum Verfahren und Gebrauch der Kontrafaktur, die selbstverständliche und weitverbreitete Praxis der «spiritualizzazione» und die offensichtliche Nachfrage und Beliebtheit dieser Werke lassen die Kontrafaktur als einen Sonderfall in Literatur und Musik erscheinen⁹³, dessen Erforschung sich als höchst aufschlußreich für das

⁹³ Der Bereich der bildenden Kunst wurde hier ausgeklammert. Allerdings ist er – wie auch Architektur, Skulptur, aber durchaus auch übergreifende Grenzbereiche wie die Emblematis –

Verständnis des engen Miteinanders, aber auch der Abgrenzung weltlicher und geistlicher Bereiche im Cinque- und Seicento erweist.

der Literatur und Musik aufs Engste verbunden. Eine entsprechende Studie könnte einen fruchtbaren Beitrag zur Erforschung des Kontrafakturverfahrens und seiner Bedeutung für die «Aussage» eines Werks leisten.

ANHANG A

1. Abschlußsonett des *Petrarca spirituale*, fol. 161r:

Collocutore critico et Petrarca.

Cri. Petrarcha; ond'è, che uai sì altero & molto
 Allegro in faccia piu, che per adietro?
Pet. Non sai, che'l cor human, sia chiaro, o tetro,
 Sua qualita fuor pinga a l'huom nel uolto?
Cri. Conosco cio: ma dimmi, ond'hai raccolto
 Spirto di sì gioconde rime, & metro?
Pet. Mercè del dotto & saggio Maripetro;
 Che d'amor uano, & graue error m'ha sciolto.
Cri. Dunque la tua soaue & dolce lyra
 Piu Laura non risona? *Pet.* non gia certo.
Cri. Che poi? *Pet.* il sommo ben; che mi da uita.
Cri. Felice tu; che impresa sì delira
 Lasciasti: & hai a Christo il canto offerto:
 Onde sia eterna tua Musa gradita.

2. Wesentliche Passagen zur Kontrafaktur aus Malipieros *Dialogo di Frate Hieronymo Maripetro venetiano del Sacro Ordine de Minori di Osservanza al Petrarcha theologo et spirituale introduttivo (Petrarca spirituale, fol. 2r-8r).*

MARIP. Et che fai tu hora in questo heremo? PET: Son qui relegato dalla diuina giustitia infino attanto, che sia ritrattata l'opera de gli amorosi miei sonetti & canzoni. MARIP. Et perche? Non sono le tante & si leggiadre tue rime cose tutte buone? PET. Volesses Iddio, che buone fussero; che non sarei in questo bando gia tanto tempo. MARIP. Ho pur inteso io (questo dico per cio che appo me è poca pratica delle cose tue uolgari) che sotto uelame di non so che madonna Laura, uolesti figurare la Sapientia: delle cui bellezze l'huomo, al quale massimamente la uirtu aggrada; fassi degno amatore; et per conseguente, che tutti i uersi & canti tuoi d'amore, sono allegorici, & hanno sensi spirituali. PET. Con che euidenza di uerita si puo questo dire, confessando io nel primo de tutti i miei sonetti; che gli amorosi affetti, de quai tante rime io scrissi, mi uennero per giouenile errore? et che da quel mio cieco uaneggiare altro frutto non hauca riportato, senon manifesta uergogna, doglioso pentimento, & alla fine chiara isperienza; che quanto piace al mondo è breve sogno? Laonde piu, che certo, appare, ch'altro non fusse e l'oggetto del mio innamoramento, che folle, uano et caduco: come io di cio anchora molte fiate ne miei uersi, colpeuole mi son dimostrato, & fattone querela di me stesso: percio che, non ostante, che mortal bellezza, atti, & parole m'hauessero tutta ingombrata l'anima; & di acerbissimo amore tutto oppresso mi fusse il cuore; secondo che nella epistola mia alla Posterità si puo uedere: dou'io dico. Acerrimo amore in adolescentia laboraui: Pure io spesse uolte,

quando al raggio diuino mi uolgea, ritornando in me medesimo, tanta mia uanità & cecità agramente biasimaua: come quando dicea.

Homai son stanco, & mia uita riprendo

Di tanto error: che di uirtute il seme

Ha quasi spento.

Et somigliantemente,

Misero me, che tardo il mio mal seppi

Et con quanta fatica hoggi mi spetro

De l'error; ou'io stesso m'era inuolto.

Et poi altresì;

Io uo piangendo i miei perduti tempi:

I quai puosi in amar cosa mortale.

Ma che uoglio io più oltre, forse con tuo rincrescimento, annouerare i miei uaneggiamenti? A sufficienza hai intese le condizioni dell'amore da me celebrato in tante charte. Lascio hora giudicare a te; qual sia il soggetto proprio [sic] dell'opera, o sana sapientia: o più tosto insana con cupiscenza. [sic] MARIP. Ma se così è, quanto mi referisci: et che tu, come uno della inuaghita schiera de ciechi Amanti, per isfogare l'occulte fiamme del tuo cuore; descriuesti in tante rime et uersi gli sconci et molto desordinati affetti et l'angosciose passioni de miseri Innamorati, insieme con le tue frenesie, ch'hai detto: perche dunque così fatti cantici; che sarebbono, contra il moral uiueuere [sic] christiano; essendo tu molto attempato, & persona ecclesiastica, hai publicati et dati al uolgo? per niuno modo doueui tu ciò fare, per non dare scandalo et cattiuo essemplio. PET. Tu parli sauamente; perciò che questo fu mio fallo, oltre ad ogni conuenevolezza, maggior del primo. MARIP. Et che cosa t'indusse a commettere questo secondo errore? PET. La grande importunità de nobili amici, & l'appetito di eterna fama sì del nome mio, come di quella, che cotanto amai; et l'affetto non poco uerso le mie compositioni, accio che uiuessero: concio sia cosa che i Poeti (come tu sai) amino i loro poemi, quanto il padre la sua prole. MARIP. Conosco, che narri il uero. Ma io credo anchor più: che essendo le rime tue molto essaminate & modestissime; perauentura non pensauì, che douessero per tempi succedenti essere occasione ad altri di carnale concupiscenza: ne, che tanti giouani amatori del mondo, tratti dal tuo polito & leggiadro dire, uanamente si occupassero, & da te prendessero materia et stile a descriuere et cantare le simili loro amorose passioni: come intendo farsi per ogni paese: et le tue uanità essere più lette, commentate, et studiate, che'l uangiolo di Christo. PET. Così è, come tu di; che sopra ciò mi confidai dare le mie rime in luce, non istimando, che douessero, come illecchrose Sirene, essere noiose a gli animi de Lettori. Ma ueggio altrimenti essermi succeduto; che auisato non hauea: & hora del mio errore ne porto amara pena.

Auftrag des «ritrattamento» (fol. 4r):

PET. [...] già t'ho detto, che possa non è in me di rcuperare [sic] la mia libertà, regolando le sconcie & licentiose rime: tuttafiata quando alcuno de Viuenti a mia istanza, & per uffitio di pietà, facesse questa degna opera; il clementissimo Dio l'accetterebbe, come se da me fusse fatta; perciò che non essendo in me stata malitia; & all'estremo essendomi pentito d'ogni mio fallo; mi fu dalla diuina bontà rimessa la colpa; et rimanendomi il reato; accio che la giustitia hauesse il dritto suo, per sodisfacimento del debito mio, fui sentenziato al modo, che tu ha'inteso. MARIP. Per questo tuo parlare non m'è anchora in tutto nota la cagione di tanto indugio, che tu tieni a liberarti di prigione; potendo almeno per altri interporre alle cose tue la correctione, che tu di, a tale effetto essere necessaria... PET. E uero, che grande honore da molti conosco essermi fatto

assai souente al monimento mio: non però è mai comparso qui alcuno essercitato, poeticamente nelle cose sacre, saluo che tu hora. [...] Così è; che scorgendoti io in questo luogo del mio sbandeggiamento, ho uoluto apparirti, persuadendomi; che, si come tu hai consacrate a Dio le Muse latine, & scorte da Parnaso a colli di Lauerna, a celebrare la uita ammirabile et l'operationi seraphice del diuo padre tuo Francesco; così anchora potrai ad esso Re celeste riconciliare le mie thosche & volgari Muse, tal che espurgate d'ogni otioso parlare, & ridotte per quelle istesse rime & uocaboli a cantare cose tutte honeste & sante; io sia detto per l'auenire Petrarca theologo & spirituale. Laonde ti prego per quello, il quale ci ha ricomperati col prezzo inestimabile del suo sacratissimo sangue; che uogli prontamente pigliare questa impresa, accio che finalmente io sia estratto di sì lungo carcere, & me ne uoli al paradiso. MARIP. [...] Ma a cosa impossibile, secondo la uolgar sententia, niuno è obligato. PET. Non andare piu oltre: io so, cio che tuo uoui inferire: prego, non ti sgomentare sì tosto, come pusillanimo. Se in te sara charita, il tutto ageuolmente potrai; percio che la confidentia & speranza tua non fie riposta in altri, che in IESV Christo: nel quale si gloriaua l'apostolo Paolo, pieno di santo amore, potere ogni cosa. Questo dunque ti fie basteuole, che quanto appartiene a te, tu uogli consentire et proporre di fare questo bene; percio che il buono et efficace uolere è di tanta autorita & merito appresso il benigno Iddio; che, mancando all'huomo di buona uolonta il sapere & potere nell'operare uirtuosamente; di cio a sofficientia dalla diuina gratia gli è souenuto. Et chi è quegli fra tutti gli huomini mortali; che si possa dare il uanto di essere per se stesso sofficiente a tentare cosa alcuna, dicendo il Saluatore; senza me niente potete fare? Accetta dunque securamente questo carico così meriteuole: & non dubitare del mezze & del fine; percio che secondo il uoler diuino, l'Angelo, il quale ha sempre hauuto cura di me, col suo sottile instinto ti manifesterà perfettamente tutti i noui et buoni concetti: li quali in questa mia solitudine ho già fabricati nella mente, per farmi spirituale, accio che quanto io fui per adietro noioso all'huomo, tanto per lo innanzi gli sia utile & profitteuole.

Tadel der zeitgenössischen Mode (fol. 5r-6r):

MARIP: Mi soccorre alla mente, intorno a questo negotio, cosa; che mi da gran noia. Io comprendo & giudico per fermo, che quando in tal degno essercitio hauremo con sofficiente castigatione ridotte le rime tue a sacri & spirituali soggetti, potremo col satirico poeta Persio ancho noi ragioneuolmente dire: Quis leget haec? PET. La cagione? MARIP. Non sai a quanto uituperio diuentue sieno in questa eta le Muse thoscane? PET. Io nol so certamente. MARIP. Hor sappi, che da lasciui huomini esse son trauestite, anzi mascherate come di habito meretricio, di modo, che altro non cantano, che cose uane & dishoneste. Et a tanta circa cio sfacciata temerita s'è uenuto; che d'alcuni molto famosi per scientia & dignita, si celebrano impudentemente tra poemi di carnale amore, al volgo esposti, le lode di non so che loro famoso iddio (come scriuono) custode de gli horti: cosa in uero molto abomineuole, che le pie & caste orecchie udire per horrore stupiscono. Questo non hanno già impreso da le rime tue, per altro moderatissime. Et quinci aduiene, che le molte opere di poesia, o di sciolta loquela, le quali trattano di cose uane & ridicole & fauolose, & di amorei sconueneuoli; & di cose anchor sozze, inique, & scelerate; sono a tempi presenti quasi da ogniuno uie piu che mai, celebrate. Laonde io conchiudo, che se tu ti farai theologo & spirituale, da niuno, ouero da pochi sarai apprezzato: & le fatiche nostre hauremo fatte in darno. PET. Ti conciedo la consequenza dell'argomento et processo, che tu hai fatto: ma non già il corollario, il quale ti pare hauere ragioneuolmente indotto: percio che l'opera nostra, essendo il giusto Iddio remuneratore d'ogni bene; non potrà

essere fatta in uano. [...] Per tanto a me dee essere basteuole, che a tal modo soluto il mio debito, di quinci io sia liberato, et me ne uada su diritto a gli celesti chori: et a te, che per simile effetto, habbi il merito di charita.

Zweck des rifacimento: den Leser zum «amore diuino» bewegen (fol. 6v):

[MARIP.] ...uolendo tu in meglio emendarti per cagionedi peruenire a uero stato; che nella sua [Widmungsträger] felicità mai non manca; & con nuoui & celesti canti, per lo medesimo fine, prouocare & allicere gli animi pellegrini ad amore diuino, niuno tra Mortali di sublime conditione & signoria...

3. *Zephiro torna*

Petrarca, Son. 310, S. 456

Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena,
e i fiori et l' erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne, et pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia.
Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena;
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria, et l' acqua, et la terra è d' amor piena;
ogni animal d' amar si riconsiglia.
Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
Quella ch'al Ciel se ne portò le chiavi;
et cantar augelletti, et fiorir piagge,
e ,n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge.

Malipiero, Son. 269, fol. 76r

Zephiro torna; e'l bel tempo rimena,
E i fiori, & l'herbe, sua dolce famiglia;
Et garrir Progne; & pianger Philomena;
Et primavera candida & uermiglia.
Ma non per me il ciel si rasserena;
Ne fiorisce per me Giove tua figlia;
Perche d'affanni è la mia uita piena
Si, che di lagrimar sol si consiglia.
Lo stimol de miei errori & colpe graui
Alti sospir del cor profondo tragge,
Di cui non Dio, ma'l Mondo hebbe le chiaui;
Percio gli aprici colli, & verdi piagge,
Le rose e i gigli, & altri fior soau
Mi paion cose fere, aspre, & seluagge.

4. *Solo e pensoso*

Petrarca, Son. 35, S. 105

Solo et pensoso i più deserti campi
 vo mesurando a passi tardi et lenti,
 et gli occhi porto per fuggire intenti
 ove vestigio human l'arena stampi.
 Altro schermo non trovo che mi scampi
 dal manifesto accorger de le genti,
 perché ne gli atti d'alegrezza spenti
 di fuor si legge com'io dentro avampi;
 sì ch'io mi credo omai che monti et piagge
 et fiumi et selve sappian di che tempre
 sia la mia vita, ch'è celata altrui.
 Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
 cercar non so, ch'Amor non venga sempre
 ragionando con meco, et io col lui.

Malipiero, Son. 28, fol. 16r

Solo & pensoso i piu deserti campi
 Vo misurando a passi tardi & lenti;
 Et gli occhi porto per fuggire intenti
 Oue uestigio human la rena stampi.
 Altro schermo non trouo, che mi scampi
 Dal uano error de le uolgari genti,
 Se non, che i spirti fuor mostrando spenti,
 Dentro di casto amor il cor auampi.
 Domentre errando andai per monti & piagge,
 Fu la mia uita di sì amare tempre,
 Ch'una tal forte mai non fu in altrui.
 Ma adhor constante in cose aspre & seluagge
 Mi rende di IESV l'amor; che sempre
 Sta meco fermo, & io lieto con lui.

ANHANG B

Widmung der *Scielta delle Rime Amoroze Del Sig. Torquato Tasso, Fatta Spirituale Dal Cavalier Selva (Modena 1611)* an Kardinal Alessandro d'Este

Allo Illustrissimo, et Reverendissimo Signor mio, & Padron Colendissimo, Il Sig. Cardinale Alessandro d'Este.

Il venirmi ascritto à troppo ardire, e forse temerità, ch'io habbia osato di porre le mani nelle Rime del gran Poeta Tasso, per tradurle in spirituali, m'aviso, che altro non voglia inserire à biasmo dell'Opra mia, che quel, che intese il verso d'Oratio. *Desinet in piscem mulier formosa, &c.* Intorno à che non occorre à difender mè, ne coprir lei da i colpi delle calunnie, poche in mia, e sua difesa adopra à bastanza non solo la qualità del soggetto del mio religioso lavoro, da cui lontano devono stare i profani morsi maligni, mà l'ombra riguardevole, & sicurissima di V.S. Illustrissima, & Reverendissima, sotto la quale egli, con buona gratia sua, nel cospetto del Mondo hoggi alteramente esce, & compare. Il mio Signore dunque, & Padron Illustriss. & Reverendiss. Cardinale Estense novello, e vero Mecenate delle moderne Muse, mi farà in vece di tutti gli altri (sì come disse già Socrate di Platone) auditore, & lettore, anzi non di mè, ma dello stesso Tasso divenuto spirituale, & devoto. Il qual si gode d'esser da V. S. Illustrissima, & Reverendissima hora con la solita benignità accettato, continuando lei nello stile della Serenissima sua Casa, che dell'opre di esso Tasso è Archivio eterno, e Tempio incorrotto. E spero, che dalla incomparabile sua intelligenza, & autorità, ne venga tal protezione à questa mia fatica, che faccia ammutire ciascun detrattore, e la temerità, di che son'io ripreso, ritorni sopra essi detrahenti. Hor perche questa diceria non passi in tedio, faccio fine al dire, mà non finisco, ne finirò mai di farle la dovuta humilissima riverenza.

Di Parma il dì 29. di Settembre 1611.

D.V.S. Ill.^{ma} & R.^{ma}

Devotissimo Servitore
Crisippo Selva.

Vorrede von Francesco Ugeri (S. 6-9)

Ai Devoti, et cortesi Lettori / Discorso sopra la presente Opera / Di Francesco Ugeri.

Si come il Signor Cavalier Selva Gentilhumo Parmigiano ne i più floridi anni suoi si diletto molto di poetare secondo l'uso commune in soggetti, ne' quali più inclina il senso giovanile, così nelle mature stagioni della età sua si è dato à far componimenti non solo di lirica morale, mà etiandio spirituali, e tali, ch'insieme abbiano il diletto secolare, e l'utile cristiano, accioche sì come è medico de' corpi, così anco all'anime possa con salutifere medicine giovare: La onde doppo l'haver tradotte in spirituali le Rime del Bembo con grande applauso de gl'intelligenti, & devoti; cercando egli maggior gravità per componere di nuovo cose spirituali, la ritrovò nelle Rime del Tasso, & fece una scielta dell'amoroze, come quelle, gli affetti delle quali sono più atti, & facili à convertirsi in spirituali, che dell'altre rime. Dico una scielta, perche era impossibile addattarle tutte à cotal senso; perche alcune sono ò di sì lasciva, ò di sì stravagante materia, che

non lasciano loco alcuno da potersi convertire in altro buono, e profittevole senso, massime le pastorali; & altre patiscono tali difficoltà, per essere state composte dal detto Tasso in quella sua grave infermità, che lungo sarebbe à spiegarle. Et è da sapere, che quelle, che fabricate furono dall'istesso Tasso spirituali, si sono tralasciate, & l'heroiche insieme, e d'altri varij soggetti, eccetto pure alcune poche, che son capitate à farsi spirituali, poiche tanto ben quadravano, ch'era cosa indegna il lasciarle. Di questa Tradottion devota è stata più urgente cagione quel, che si dice da i buoni Theologi; che à Sua Divina Maestà sommamente piacciono le cose belle; E per questa ragione desiderando il detto Sig. Selva offerire à lei le più belle lode, e precì, che humanamente formare si possano, gli entrò pensiero di fabricararne dalle Poesie di detto Tasso, come dalle più belle, e leggiadre di quante se ne trovino, cangiate però per opra di studio, e d'arte le lascive nature, e sembianze loro, in morali, e sante. Le quali ridotte al culto divino, è da credere, che Nostro Signore sia per haver non discare, nella guisa, ch'una bellissima Donna vissuta lungamente nelle lascivie, & vanità sensuali, al fin per penitenza, convertitasi, e dedicatasi tutta ad opre spirituali, e pie, egli non sdegna, ò scaccia da se, mà l'accetta, e favorisce.

Resta avvertir chi legge, come l'Authore hà cercato di serbare più i versi intieri del detto Tasso, che sia stato lecito, e possibile: Et ove tali non si siano potuti conservare, hà fatto ogni opera per servare le usitate frasi di quello, e d'imitarle à tutto suo sforzo, affinche non apparisse dissomiglianza ne i membri di esse compositioni, mà conformità tale, che se il Tasso istesso le havesse fatte così spirituali, non le havesse potuto fabricare in altra giacitura. Et insieme hà cercato di conservare lo stile, la gratia, le voci, e gli epiteti istessi del medemo Poeta; e di più convertire in misterij spirituali, e pij, i misterij amorosi, quantunque lascivi, sparsi per entro à dette Rime, da pochi forse intesi, con tanta diligenza, che paiono usciti tali dalla penna del primo Authore. I quai misterij, e concetti amorosi se erano gravi, e lontani dal commune uso de gli altri Poeti, tanto più questi spirituali (che in più luoghi chiudono profonda filososfia morale, e sacra Theologia) ascendono à tant'alta Intelligenza, che con l'ali di scienza mediocre, altri no v'arriva, & il dichiararli, ò l'commentarli saria grave, e difficile impresa, nulladimeno parrà sì facile questa tradottione, che non lascerà conoscere l'artificio di molta importanza contenuto in essa. Onde agevolmente potrà questa fatica venire, non dirò in isprezzo, mà in picciola stima, massime presso gl'indotti, perche presso i letterati, e giudiciosi havrà gratissimo luogo; & à gran ragione, poiche si può ingenuamente affermare, che queste vincono tutte l'altre Rime spirituali di gravità, d'harmonia, di gratia, e di dottrina, di che son prive tutte quelle, che fin quì in Lirica Toscana sono state spiegate. Quinci concludo, che chi havrà in mano ò stampate, ò scritte à penna queste devote Rime, potrà dire d'haver'una pretiosa Gioia presso di sè, benche mal conosciuta, la qual ben conoscerebbe il detto Tasso, se fosse hoggi tra' viventi, e tanto restaria appagato di questa fruttuosa fatica, quant'egli grandemente alieno da ogni fingere si compiacque delle morali Rime del detto Sig. Selva, infinitamente commendandole. Sopra le quali dotto, e fondato parere in iscritto habbiamo presso di noi di esso Tasso.

Si avvertisce, che i primi versi di ciascuna compositione amorosa del Tasso, che per tal tradottione son cambiati, si son posti sopra dette compositioni, acciò più agevolmente si possano trovare su'l testo amoroso, e confrontarle. Et ove tali principij non sono cambiati, si è tralasciato di porgli in fronte à dette Compositioni, perche ciò saria stato soverchio.

ANHANG C

Lodi, et canzonette spirituali. Raccolte da diuersi Autori: & ordinate secondo le varie Maniere de' versi. Aggiunteui à ciascuna Maniera le loro Arie nuoue di Musica à tre voci assai diletteuoli. Per poter non solo leggersi ad honesto diporto dell'Anima : ma ancora cantarsi ò priuatamente da ciascuno, ò in publico nelle Chiese, Oratorij, & Dottrine. In Napoli, Per Tarquinio Longo. 1608. Con Licenza de'Superiori.

Avertimento Primo dello Stampatore. Del fine, e scopo di questo Libro.

(Ausschnitt S. 6-9)

Non vò però lasciar d'auertire vna difficoltà, che in sul principio quasi ci ritirò da sì lodeuole impresa. & è, che essendo in gran parte de'libri, onde diremo esser preso questo nostro, poste alcune Lodi, che sappiamo essersi prese quasi intiere da alcune Canzonette profane, per non dir lasciuè, mutandone sole alcuni uersi, ò parole : non pareua conueniente, che si dasseto in mano à leggere, & molto meno à cantare ad honeste brigate di teneri fanciulli, & honorate donzelle, & vergini à Dio sacre: alle quali persone tutte vogliamo che questo libretto sia commune; & molto meno, che si cantassero nelle Chiese: sì perche ciò pareua poca riuerenza de' luoghi sacri; sì acciò nelle radonanze, doue verisimilmente concorrono molti, consapeuoli della materia profana, à che nel principio fu l'aria applicata, non si mouesse alcuno à qualche fantasma men che honesto. Da questo scoglio pareua che non potessimo vscirne: perche posto caso, che noi togliessimo quattro, sei, dieci Canzoni, che per auentura sapeuamo essere state al principio profane, & poi ne' detti libri spiritualizzate: tuttauia saremmo incorsi in più di dieci, & venti altre dell'istessa maniera, che non poteuamo sapere se fussero tramutate. onde sarebbesi renduta vana ogni nostra diligenza. Et benchè alcuni sian di parere, che in ciò non debba farsi molta consideratione, essendo ciò piu tosto come vno spogliar gli Egittiani, quasi ingiusti possessori, & dar le lor ricchezze à gli Israeliti: ò pure come vn consecrare il Pantheon, tempio già di tutti gli Idoli, alla Beata Vergine, & à tutti i Santi, come con lode, & approuatione di tutta la Chiesa fè Bonifacio Quarto Sommo Pontefice: tuttauia altri nella nostra materia sono di contrario parere: Perciò che, dicono, sappiamo, che le cose lasciuè, son tanto delicate, che pur col solo pensiero imbrattano & secondo tutti i Santi non si vincono se non fuggendo. Et sappiam bene, che quel gran Patriarca di Monaci Benedetto, come scriue S. Gregorio, solo al vedersi vna merla velare innanzi, con che il Demonio li pose in fantasia vna donna, per auentura dell'istesso nome, fu da sì fiera tentatione assalito, che non potè se non con le punture del corpo, scacciar gli stimoli della mente, rauuolgendosi fra le spine. Et se bene Idio, come padrone vniuersale, potè trasferire il dominio di cose indifferenti da gli Egittiani à gli Israeliti; tuttauia non vorrà già egli, che i mistici Israeliti, che sono i suoi figliuoli, fatti per veder lui incìò essercitino dominio del lor libero arbitrio, in incorporare à se, e posseder cose nella lor fantasia, che siano per lo loro oggetto cattiuè, & à peccati inducano: che ciò sarebbe vn come tentarli à peccare, *Deus autem*, dice l'Apostolo San Giacopo, *intentator malorum est, & neminem tentat*. Et se bene i Santi Pontefici con lode consecrarono à Dio & a' Santi le pietre inanimate, benchè consecrate à gli Idoli; perche quelle possono consecrarsi à Dio, non hauendo in se cosa, che à Dio dispiaccia: tuttauia il porco, che ci dinota gli affetti del senso, specialmente libidinosi, fù sempre ributtato da Dio ne'suoi sacrificij della vecchia legge: per dinotarci che cose simili non sono atta materia per honorarlo, doue può interuenir compiacimento sporco, & sensuale. Onde il volere simili Canzoni, o Arie

spiritualizare, par non solo che sia in vn certo modo, come volere à Dio sacrificare il porco; ma anco, come dir si suole, vn confettar la cipolla, che molto che si confetti, pur sempre puzza.

A questa difficoltà, & argomenti, che da questa parte si ci offeriuano, altro scampo non habbiam trouato, che il mutar l'aria di quelle Canzoni, delle quali habbiamo hauuto qualche sospetto; ancorche per altro belle & vaghe fussero; facendole tutte quasi, che in questo libro sono, di nuouo. perchè portandosi il brutto fantasma non dalle parole, che in buone, & honeste trouiam mutate, ma dall'aria, applicata dalla sua prima origine à cattiuu materia, se l'aria si muti, non potrà, quasi d'aria infetta, l'honesta imaginatione essere offesa. Ma perche per la breuità del tempo, con che in men d'vn mese s'è fatto, & dato alla Stampa questo libretto, non si son potuto hauer tutte l'Arie appropriate à tutte le maniere di versi che qui sono: perciò nel ristamparlo, che insieme con le due altre Parti faremo, ci forzaremo porne delle altre non men belle: anzi tanto più diletteuoli, quante più noue.

ANHANG D

Claudio Monteverdi: *Pianto della Madonna* (veröff. 1641) und *Lamento d'Arianna* (1608)*Pianto della Madonna (Selva morale)*⁹⁴

Iam moriar, mi Fili,
iam moriar, mi Fili.
Quis nam poterit mater consolari
in hoc fero dolore
in hoc tam duro tormento?
Iam moriar, mi Fili
iam moriar mi Fili.

*Lamento d'Arianna*⁹⁵

Lasciate mi morire,
Lasciate mi morire;
E che volete voi che mi conforte
In così dura sorte,
In così gran martire?
Lasciatemi morire.
Lasciatemi morire.

⁹⁴ Entnommen aus: *Selva morale*, Stimmbuch Soprano Primo, S. 56-60. Groß- und Kleinschreibung, Orthographie und Interpunktion sind vereinheitlicht und der modernen Schreibweise angepaßt.

⁹⁵ Entnommen aus: SOLERTI, *op. cit.*, II:175-178. Textzeilen in eckigen Klammern finden sich nur in Monteverdis Vertonung, nicht aber im Libretto von Solertis Ausgabe. Die – bei Solerti wiedergegebenen – Einwürfe des Chors sind hier zugunsten des unmittelbaren Vergleichs mit dem lateinischen Text ausgelassen.

Mi Jesu, o Jesu mi sponse,
 mi dilecte mi, mea spes, mea vita.
 Me deseris, heu vulnus cordis mei.
 Respice Jesu mi,
 respice Jesu precor,
 respice matrem, matrem respice tuam
 quae gemendo pro te pallida languet
 atque in morte funesto
 in hac tam dura et tam immani cruce
 tecum petit affigi.
 Mi Jesu, o Jesu mi
 o potens homo, o Deus,
 cuius pectoris, heu, tanti doloris
 quo torquetur Maria.
 Miserere gementis
 tecumque extincta sit quae per te vixit.
 Sed promptus ex hac vita
 discendis, o mi Fili, et ego hic ploro,
 tu confringes infernum
 hoste victo superbo et ego relinquo
 preda doloris solitaria et mesta.
 Te Pater alme, teque fons amoris
 suscipiant lacti, et ego
 te non videbo, o Pater, o mi sponse.
 Haec sunt, haec sunt promissa
 Archangeli Gabrielis,
 haec illa excelsa sedes
 antiqui patris David?
 Sunt haec regalia septra
 quae tibi cingant crines?
 Haec ne sunt aurea sceptrum
 et fine, fine regnum
 affigi duro ligno
 et clavis laniari atque corona?
 Ah Jesu, ah Jesu mi
 En mihi dulce mori.
 Ecce plorando, ecce clamando rogat
 te misera Maria
 nam tecum mori est illi gloria et vita.

O Teseo, o Teseo mio,
 Sì che mio ti vo' dir, che mio pur sei,
 Benchè t'involi, ah crudo! a gli occhi miei.
 Volgiti, Teseo mio,
 Volgiti, Teseo, oh Dio!
 Volgiti indietro a rimirar colei
 Che lasciato ha per te la patria e il regno,
 E in queste arene ancora,
 Cibo di fere dispietate e crude,
 Lascerà l'ossa ignude.
 O Teseo, o Teseo mio,
 Se tu sapessi, oh Dio!
 Se tu sapessi, oimè! come s'affanna
 La povera Arianna,
 Forse, forse pentito
 Rivolgeresti ancor la prora al lito.
 Ma con l'aure serene
 Tu te ne vai felice, et io qui piango;
 A te prepara Atene
 Lieto pompe superbe, et io rimango
 Cibo di fere in solitarie arene;
 Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente
 Stringerà lieto, et io
 Più non vedrovvi, o madre, o padre mio.
 Dove, dove è la fede
 Che tanto mi giuravi?
 Così ne l'alta sede
 Tu mi ripon de gli avi?
 Son queste le corone,
 Onde m'adorni il crine?
 Questi gli scettri sono,
 Queste le gemme e gli ori:
 Lasciarmi in abbandono
 A fera che mi strazi e mi divorì?
 Ah Teseo, ah Teseo mio,
 Lascierai tu morire,
 In van piangendo, in van gridando aita,
 La misera Arianna,
 Che a te fidossi e ti diè gloria e vita?

Hei, Fili, non respondes,
heu, surdus es ad flectus atque querelas!
O mors, o culpa, o inferne
esse sponsus meus mersus in undis
velox, o terrae centrum
aperite profundum,
et cum dilecto meo me quoque absconde!
Quid loquor? Aut quid spero misera?
Heu, iam quid quero?
O Jesu, o Jesu mi
Non sit, non sit quid volo
sed fiat quod tibi placet.
Vivat mestum cor meum, pleno dolore;
pascere, fili mi, matris Amore.

Ahi, che non pur risponde!
Ahi, che più d'aspe è sordo a' miei lamenti!
O nembi, o turbi, o venti,
Sommergetelo voi dentr' a quell'onde!
Correte, orche e balene,
E de le membra immonde
Empiete le voragini profonde.
Che parlo, ah! che vaneggio?
Misera, ohimè! che chieggio?
O Teseo, o Teseo mio,
Non son, non son quell'io,
Non son quell'io che i ferì detti sciolsi:
Parlò l'affanno mio, parlò il dolore;
Parlò la lingua sì, ma non già 'l core.
Misera! ancor do loco
A la tradita speme, e non si spegne
Fra tanto scherno ancor, d'amore il foco?
Spegni tu, Morte, omai le fiamme indegne.
O madre, o padre, o de l'antico regno
Superbi alberghi, ov'ebbi d'or la cuna,
O servi, o fidi amici (ahi fato indegno!)
Mirate, ove m'ha scorto empia fortuna!
Mirate di che duol m'han fatto erede
L'amor mio, la mia fede, e l'altrui inganno.
Così va chi tropp'ama e troppo crede.

ABSTRACT

Le pubblicazioni religiose, sia in latino, sia in volgare, costituivano una parte preponderante delle opere a stampa del Cinquecento e Seicento. Oltre all'abbondanza di nuovi testi e di musiche spirituali, gli autori ed editori di queste pubblicazioni utilizzavano anche opere profane ben conosciute e prestigiose per creare nuove ed attraenti «ricreazioni spirituali». Ma l'analisi più dettagliata di tale «spiritualizzazione» rivela che la contraffazione del primo Seicento non è semplicemente la sostituzione meccanica di un testo secolare con uno spirituale, bensì una trasformazione totale di concetti ed affetti.

Nella prima parte del saggio vengono introdotti due esempi di contraffazione letteraria: il *Petrarca Spirituale e Theologo* di Girolamo Malipiero, già pubblicato nel 1536 e la *Scelta delle Rime Amorese Del Sig. Torquato Tasso, Fatta Spirituale* di Crisippo Selva, pubblicata nel 1611. Le prefazioni di queste raccolte rivelano le motivazioni e lo scopo didattico-religioso degli autori, mentre l'analisi delle loro opere dimostra quali elementi e concetti della letteratura profana si prestano alla spiritualizzazione.

Nella seconda parte vengono introdotte degli esempi musicali di tale genere di contraffazione. Le prefazioni di Tarquinio Longo (*Lodi, et canzonette spirituali*, Napoli 1608) e di Aquilino Coppini (*Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde*, Milano 1607-1609) contengono informazioni essenziali per un'«ideologia» della contraffazione, che riflette la cultura spirituale intorno al 1600. Esempi delle contraffazioni di Coppini rivelano che i suoi testi latini sono fondati su tradizioni di ambito essenzialmente teologico, e in particolare su generi letterari come la meditazione e la lirica penitenziale.

Persino la contraffazione di un genere così profano come il celeberrimo *Lamento d'Arianna* di Claudio Monteverdi, trasformato dal compositore stesso nel *Pianto della Madonna*, non sembrava affatto offensiva alla spiritualità seicentesca. Un'analisi dettagliata mette peraltro in luce che la trasformazione del recitativo drammatico in una meditazione davanti al crocifisso cambia totalmente il sistema di riferimento, che diventa più ricco, più complesso nella versione latina, poiché all'ambito spirituale contribuisce una terza dimensione metafisica, il conforto e la promessa della provvidenza divina.

L'atto della contraffazione può quindi trascendere la semplice sostituzione testuale, risultando essere la creazione di una nuova opera d'arte, che utilizza il materiale tecnico ed espressivo di un'altra opera preesistente, ma che lo trasforma secondo leggi appartenenti all'ambito sacro.

ANNE SCHNOEBELEN

***Printed Settings of the Mass
Available to North Italian
Cappelle Musicali in the 17th Century***

PRINTED SETTINGS OF THE MASS
AVAILABLE TO NORTH ITALIAN *CAPPELLE MUSICALI*
IN THE 17TH CENTURY

This paper, a preliminary report, stems from an ongoing examination of printed mass settings by Italian composers in the seventeenth century, part of a comprehensive study of printed sacred music undertaken in conjunction with my friend and colleague, Jeffrey Kurtzman. Eventually this study will result in a database catalogue of Italian sacred music from about 1540-1700. It is with some trepidation that I try to discuss such a large body of material in the allotted time here; however, perhaps some summary facts and stylistic generalizations will give you an idea of the great variety in the composition of Italian masses during the period 1600-1699.

According to my current count (these numbers are provisional), there are 622 extant publications that contain Italian masses from the seventeenth century. This number includes works printed in Italy, and a few works by Italian composers printed outside of Italy. Of these, 192 contain only masses (31%), including a few settings of Propers; 315 include other forms – motets, psalms, Magnificats, concerti ecclesiastici, litanies, instrumental canzone, etc., – (51%); and 112 (18%) are published as Mass and Vesper collections. This number 622 represents a relatively small number compared to other major liturgical forms such as Vesper music. Perhaps the smaller number signifies the waning importance of the mass as a major art form, at least until somewhat revitalized by the inclusion of instrumental music. Or perhaps it simply did not sell as well as other, shorter forms, notably motets and psalms¹. Each of these prints contains anywhere from one to eight masses, in one case eleven. The number of masses contained within all the prints is 1,460.

Most of the works were printed in Venice, especially in the first third of the century. But in 1630 the devastations of the plague in northern Italy virtually shut down Venetian printing presses, and when they resumed the number of printed masses decreased significantly, both in Venice and other cities. The entire decade of the 1630s produced only 58 publications of masses in all of Italy. Only 65 appeared

¹ Or, as David Blazey suggested to me, since the mass Ordinary could be used over and over again there would be less need for new settings.

in the 1640s, and only 45 in the 1650s. From the 1660s to the end of the century, the numbers reveal a continuing decline: in those four decades only 102 prints containing masses are extant. The appearance of Bologna as a publishing center in the 1660s raises the numbers slightly, but never to those of earlier decades. Naturally, there were also many more masses composed by local maestri and never published, works intended for local use in daily and weekly liturgies, still to be found in manuscript in various church archives. Masses written for special occasions, often of a ceremonial nature, were often not published, perhaps because they required too many performers, both voices and instruments, to be commercially viable to a publisher. Among these are the festive concerted masses intended for the yearly celebration of the patronal feast in the rich archives of San Petronio in Bologna.

To facilitate this brief survey, I have arbitrarily divided the century into three sections, pointing out trends as I observed them, as well as selected performance practice indications found in the prints. In the first division, 1600-1629, many printed masses still show characteristics of the late Renaissance mass, especially the Venetian syllabic antiphonal style, consisting of homophonic exchanges between choirs punctuated by imitative counterpoint. Also, Palestrina's masses were being frequently reprinted in this decade.

In the first decade only, eight-voice masses accounted for about half, but that number declined in the next two decades in favor of four- and five-voice works. Taking the first three decades together, four-voice masses were about 40% of the total, eight-voice and five-voice masses about 21% each. The remainder is divided in small numbers among many other combinations, from twenty-eight voices to one voice. Among these, there is Viadana's «Missa Dominicalis» for one voice (tenor) and basso continuo from 1607, the first such work in print². But clearly the polychoral style for eight voices was still favored in printed sources. And the five-voice mass, with its possibilities for smaller combinations of voices, has an increasing presence.

Among these works are forty-four works called *missa brevis*, written in simple chordal style. The *missa brevis* attracted composers for very practical reasons: such works were modest settings of all five sections of the Ordinary, usually in through-composed homophony, providing simple settings useful for everyday or weekly liturgies.

Parody masses are frequent in these early years (approximately 331), though their number gradually declines with each decade. Head-motives and mottos often

² This mass is contained in LODOVICO VIADANA, *Concerti ecclesiastici a una, a due, a tre & a quattro voci, con il basso continuo per sonar nell'organo. Opera XVII, Libro secondo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1607.

unify all or most movements. Most parody masses bear titles of motets, and are occasionally published with their motet models, though some secular madrigal titles are also to be found.

A unique use of parody is found in Giovanni Francesco Capello's mass of 1615, described in detail by Jeffrey Kurtzman in an article in *Musica Disciplina*³. A votive mass in this varied collection is based on two separate instrumental canzonas by Antonio Mortaro, which are included in the print. In addition, instrumental sinfonie quoted from the canzone punctuate the Kyrie and Gloria. This is perhaps the first printed concerted mass utilizing a full instrumental choir performing independent sinfonie. Two other publications give canzona-like titles to their masses⁴, among them a Requiem mass is entitled «La Morzente»⁵, though no instrumental models are provided as in the Capello mass.

Twenty-three masses are called «Missa sine nomine», and eight masses from this period are designated «sopra la battaglia». Many masses are given names of the church mode on which they are based: *Missa Primi toni*, etc. There are relatively few based on cantus firmus technique, and they virtually disappear in the 1620s. Roman composers published a few hexachord masses using the cantus firmus technique, and some wrote elaborate canons for the Crucifixus, Benedictus, and Agnus Dei in this period. Paolo Agostini's print from 1627 provides elaborate directions in the spartitura for performance variations⁶, (for example, the canonic Agnus Dei can be performed in fourteen different combinations of voices).

Masses for two or more choirs often provide separate organ partiture with the bass parts printed in score. A few masses in the first decade indicate the possibility of adding continuo instruments other than organ, but such instruments are not specified and no parts exist for them.

Many mass settings omit parts of the text of Sanctus and Agnus Dei, especially those in the Venetian orbit. This «more Veneto» is mentioned several times in prefaces. Jerome Roche speculated that there was perhaps a desire not to detract

³ JEFFREY KURTZMAN, *Giovanni Francesco Capello, an Avant-gardist of the Early Seventeenth Century*, «Musica Disciplina» XXXI (1971), pp. 155-182. See ANNE SCHNOEBELEN, *Seventeenth-Century Italian Sacred Music, Vol. 2: Masses by Giovanni Francesco Capello, Amadio Freddi, Ercole Porta, Ignazio Donati*, New York and London, Garland Publishing, 1995.

⁴ SANTINO GIRELLI, *Messe [...] concertate a 5 & a 8 v. con una da morto, con li ripieni delle prime due a 5 a beneplacito, Opera terza*, Venezia, Stampa del Gardano, appresso Bartolomeo Magni, 1627. VINCENZO SCAPITTA, *Missae quinis, octonisque vocibus [...] Opus tertium*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1629.

⁵ GIRELLI, *ibid.*

⁶ PAOLO AGOSTINI, *Spartitura delle messe del primo libro [...]*, Roma, appresso Giovanni Battista Robletti, 1627.

from the most solemn moments of the mass by lengthy or elaborate settings of these movements⁷. Indeed, throughout the century many masses omit the *Pleni sunt* and the *Osanna* from the *Sanctus*, and set only one or two of the three *Agnus Dei* invocations, most often omitting the «*dona nobis pacem*» altogether. On the other hand, some masses have entire, separate movements for *Benedictus*, *Osanna*, and *Pleni sunt*, as well as complete *Agnus Dei* settings; however, these are generally not Veneto composers. And in 1623, the «more Veneto» takes on a more drastic form – a mass by Ignazio Donati is the first I know of to omit entirely both *Sanctus* and *Agnus Dei*⁸. This will become a characteristic of Bolgonese masses as well in the latter half of the century. Either these texts were recited without music by the celebrant to cover the liturgical necessities, or were sung in Gregorian chant, or were simply substituted by motets or sonatas.

A significant number of masses in these early decades uses high *chiavetti*, though the numbers gradually decline. It seems fairly certain that the use of *chiavetti* implied transposition down a fourth or a fifth. This is clearly specified as early as 1607 in a print by Giulio Belli⁹, and in several prints from the 1610s, 1620s and 1630s. Two works specify optional transposition *without* the use of *chiavetti* by the indication, «as written, or a tone lower»¹⁰. Several works call for *voci pari*, voices in the same range. Both *chiavetti* and *voci pari* usually appear in works written in the conservative style.

In these years, the prevailing notation moves from white notation (mostly *breves* and *semibreves*) to a predominance of black notes, including *semiminims*, *fusae* and even an occasional *semifusa*. This notation marks the modern style, and usually indicates the presence of other modern tendencies, such as repetition of words and phrases and their corresponding musical development, often florid. However, sections in triple meter retain the use of white notation (with black notes indicating *hemiola*) until the last decades of the century.

Works bearing the title *missa concertata* or *missa in concerto* appear for the first time in the middle of the second decade, indicating the presence of clearly contrasting sections for *sol*i and *tutti*. A collection by Stefano Bernardi in 1615 makes the

⁷ JEROME ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon Press, 1984, p. 34.

⁸ IGNAZIO DONATI, *Salmi boscarecci concertati a sei voci [...] con una messa [...] opera nona*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1623.

⁹ GIULIO BELLÌ, *Missarum sacrarumq. cantionum octo vocibus, liber primus*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1607.

¹⁰ «In tuono, ovvero un tuono più basso», in BELLÌ, *Missa brevis*, *ibid.*; GIULIO BELLÌ, *Missa Bevilacqua*, in *Missae sacrae quae cum quatuor, quinque, sex, et octo vocibus continentur [...]*, Venezia, Angelo Gardano, 1608.

distinction, for the first time, between *messe in concerto* and *messe da cappella*¹¹. His concerted masses include sections for one to four solo voices, while the *da cappella* masses have none. Clearly the latter term means the use of full choir without solo voices, almost always with organ. Corresponding to the modern use of solo voices in the *messe concertate* are faster note values, a greater variety of contrasting meters and textures, and sharply profiled rhythmic and melodic motives, in contrast to the more conservative *da cappella* masses.

While early prints use several terms for the organ bass¹², depending on its function, the term *basso continuo* gradually becomes standard usage. By the latter half of the second decade there are few of the older terms used. And the harmonic role of the basso continuo is quite evident now, as the masses incorporate a greater variety of solo parts which need the harmonic support of the true basso continuo.

In many collections containing several masses, only one of them may be in modern style, the others more conservative. Or, in some cases movements in modern style exist with those in *stile antico* within a single work. Furthermore, masses in motet collections are usually more conservative than the motets in that collection. Composers early in the century seem slow to infiltrate the central liturgical event with radical style changes, though by the second decade they are certainly creeping in. Alessandro Grandi's «Messa a quattro voci» from 1610¹³ heralds the new style with its beguiling duet textures, textural contrasts, rapidly moving notes, and poignant suspensions. And Bentivoglio Leva's mass from 1619¹⁴, entitled «Messa Ariosa» contains lengthy vocal melismas throughout, and includes a less ornate substitute setting of the Agnus Dei designated «to make it easy for the singer»¹⁵. Levà was one of the earliest mass composers to bring the intimate monodic style and texture to such a large portion of his mass, clearly intended for soloistic performance by virtuosi. Even elements of the theatrical style begin to show themselves in the mass. From 1619, a mass by Banchieri is cast in a recitative style, most unusual in masses, which he indicates as «musica recitata»¹⁶. Tomaso

11 STEFANO BERNARDI, *Messe a quattro et cinque voci. Libro primo. Opera sesta*. Venezia, Giacomo Vincenti, 1615.

12 E.g. *bassus generalis, basso principale, basso seguente, basso per sonare, organo continuato, gravium partum*.

13 ALESSANDRO GRANDI, *Il primo libro de motetti a due, tre, quattro, cinque & otto voci, con una messa a quattro [...]*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1610.

14 BENTIVOGLIO LEVA, *Messe, et motetti concertati a tre, & a quattro voci [...]*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1619.

15 «[...] per facilitar il cantante».

16 ADRIANO BANCHIERI, *Terza messa corrente in Sacra armonia a quattro voci [...]*, Venezia, Stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni, 1619.

Cecchino's collection of 1624, entitled *Messe ariose*, contains a «Messa in stile recitativo detta la Bella»¹⁷.

Some refrain structures now appear, usually connected with textual refrains in the Osanna, as well as some rare incipient ternary forms in the Kyrie-Christe-Kyrie movements. A favored spot for refrains is established in the Gloria, where the textual parallelisms in the «Qui tollis/Qui sedes» verses and in the «Domine Deus/Domini Fili» verses provide a natural opportunity for musical refrains.

As the older style gradually declines, a new style of polyphony begins to prevail – imitation based on fast-moving motives, rhythmically and melodically distinct, quickly contrasted by chordal/declamatory sections. Imitative duets and terzets abound in a variety of soli combinations. Indeed, variety is the keyword in modern masses, further enhanced by dynamic changes. Such indications, an occasional *p.* for *piano*, make an early appearance in the mass in a print by Lorenzo de' Medici from 1619¹⁸. Amid such variety, a necessary unity is provided by the tendency toward well established tonal centers. The music slips easily in and out of related key areas, changing frequently to temporary tonics but usually returning to a central tonality.

Specific instruments other than organ appear in the mass early in the second decade. Grandi's mass from 1610 calls for additional continuo instruments – «clavicembalo, chitarroni o altro simile stromento»¹⁹. Antonio Burlini's 1612 collection includes parts for unspecified «istrumento acuto, istrumento grave» which double the vocal parts²⁰.

An intriguing collection of masses, sinfonias, canzoni, motets, and litanies by Amante Franzoni from 1613²¹ places instrumental pieces in their intended position during the performance of the mass: an Entrata and Ritornelli at the Introit, a canzona francese at the Epistle, a sinfonia at the Sanctus, another at the Agnus Dei, and one at the end of mass. Instruments are not specified for the Ordinary, though there are trombone parts for the Sancta Maria of the litany.

Independent instrumental music for specified instruments makes its appearance in the mass in 1615 in the Capello mass already mentioned²², and in a collection by

¹⁷ TOMASO CECCHINO, *Il terzo libro delle messe ariose [...] opera 19*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1624.

¹⁸ LORENZO DE' MEDICI, *Missarum octonis vocibus liber primus. Opus IV*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1619.

¹⁹ GRANDI, *op. cit.*

²⁰ ANTONIO BURLINI, *Riviera fiorita di concerti musicali a una, due, tre e quattro voci con una messa [...] opera terza*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1612.

²¹ AMANTE FRANZONI, *Apparato musicale di messa, sinfonie, canzoni, motetti, & letanie della Beata Vergine, opera quinta, libro primo*, Venezia, Ricciardo Amadini, 1613.

²² CAPELLO, *op. cit.*

Antonio Burlini where the title page indicates a violin, though the partbook merely reads «istrumento acuto»²³. A year later, 1616, a mass by Amadio Freddi includes independent sinfonie for violin, cornetto, and continuo. The composer's advice to the reader is as follows: «The cornetto and violin serve not only for the Sinfonie and to give some quiet to the voices so they do not have to sing continuously, but are also useful as Ripieni, as company for the voices and for the relation they have with them»²⁴. Even in the ripieni the instruments do not slavishly double the vocal lines, but play a truly concerted melodic line, shaped to the motives of the vocal parts. Eleven collections containing masses from the second decade include specific instrumental parts; four others indicate unspecified instruments.

As mass movements grew more lengthy, certain text phrases become favored places for pictorial or dramatic treatment – harmonic, melodic, or textural. For example, Andrea Bianchi's 8-voice mass from 1611 indicates that the «Et incarnatus» should be sung «in the manner of an echo»²⁵. The words «Jesu Christe» in the Gloria frequently receive special harmonic coloring in the minor mode, often set chordally in sudden contrast to preceding phrases. Mild forms of chromaticism are often found at «miserere nobis» in the Gloria and at «passus et sepultus est» in the Credo. «Et in terra pax» is a specially favored passage for bass solo, exploiting the downward leap to indicate contrast between heaven and earth. Indeed, the bass voice now begins to expand its range and to increase its virtuosity in these modern works.

Many interesting performance practice indications are found in the prints; I can cite only a few. Pietro Lappi's collection of 8-voice masses from 1608 uses a system of printing capital letters for certain text phrases to indicate the use of solo voices. Also, in his advice to performers he warns the organist that when solo parts are sung, the organist should play as softly as possible so as not to cover with too much noise the «passaggi, accenti, e leggiadria»²⁶ of the singer – perhaps an indication of improvised vocal ornamentation in the mass. Using a similar system as Lappi,

23 ANTONIO BURLINI, *Messa, salmi, et motetti concertati a otto voci [...] opera ottava*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1615.

24 «[...] che 'l Cornetto, & il Violino non solo servono per le Sinfonie, & per dar'alcuna quiete alle voci, onde non havessero à cantare del continuo; ma giovano altresì per Ripieno, per compagnia delle voci, & per la relatione, la quale tengono con esse loro»: AMADIO FREDDI, *Messa, vespro et compieta a cinque voci [...]*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1616. See ANNE SCHNOEBELN, *op. cit.*

25 «[...] a modo di Ecco». ANDREA BIANCHI, *Messa seconda primi toni in Motetti, e messe a otto voci [...]* libro primo, Venezia, Ricciardo Amadino, 1611.

26 «[...] gli organisti [...] debbano sonar voto al possibile per non coprir con il troppo rumor dell'Organo, li passaggi, accenti, & leggiadria del Cantore»: PIETRO LAPPI, *Missarum quae octo, novemque vocibus decantantur*, Venezia, Alessandro Raverio, 1608.

Camillo Cortellini in 1617 printed some text in capital letters to indicate where solo voices should sing. Furthermore, he underlined certain text phrases where three trombones should play to accompany the soloist, substituting trombones for the lower three voices of the second chorus²⁷.

A poignant commentary on performance practice exists in the preface of Valerio Bona's collection of introits from 1611. He speaks of the disorder and monstrosities committed in singing the mass – that introits are frequently omitted and sonatas for organ or other instruments are played instead²⁸.

By the 1620s the *missa concertata* has become a significant presence in printed mass collections. Approximately 21% of the prints contain one or more masses so designated. Masses including optional ripieno choirs also appear in significant numbers now – usually vocal choirs, but some optional instrumental groups appear as well. In some cases the first choir is labelled «concertato» (for soloists) and the second choir «ripieno» – an early usage in the mass of this concerto-like terminology.

Vocal style in these modern masses becomes ever more florid, and even some ornamental trill marks are present²⁹. Melismas in sequential patterns appear now as part of the modern style. As shorter note values prevail, word repetition becomes more frequent. Consequently, as sections grow longer, the need for contrast increases, provided by lively dance rhythms in contrasting triple meter, and by frequent changes in texture from choral passages to elaborate duets and terzets.

Festive or ceremonial masses often specify a large number of instruments. Their music is often quite simple, with many repeated notes in limited range. Varying combinations of violins or cornetti, trumpets, trombones, and in one case flutes are now to be found. Several collections include instrumental canzonas or sonatas. Especially notable is the 1622 Milanuzzi collection «*Armonia sacra*»³⁰ which presents an entire mass service in order, with a five-voice concerted setting of the

²⁷ CAMILLO CORTELLINI, *Messe a quattro, cinque, sei, et otto voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1617.

²⁸ «[...] il disordine, e la mostruosità che nasce nel cantarsi le Messe [...] in più di luoghi tralasciandosi gl'Introiti, e passandola [...] con una sonata d'Organo, o d'altri stromenti, [...]»: VALERIO BONA, *Li dilettevoli introiti della messa a doi chori [...] opera XVIII*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1611.

²⁹ E.g. in SALVATOR DE SANTA MARIA, *Sacrorum concentuum qui singulis, duabus, tribus, quatuor, quinisque vocibus [...] libro primus*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1620.

³⁰ CARLO MILANUZZI, *Armonia sacra di concerti, messa, et canzoni a cinque voci [...] opera sesta*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1622. See ANNE SCHNOEBELEN, *Seventeenth-Century Italian Sacred Music, Vol. 3, Masses by Carlo Milanuzzi, Leandro Gallerano, Alessandro Grandi*, New York and London, Garland Publishing, 1995.

Proper, an instrumental canzona for the Epistle, another for the Post Communion, and a third for the Deo Gratias.

Flexibility is the key in several of these prints. A mass in very modern style from 1624 by Pietro Lappi³¹ in Brescia, includes four different groups: a six-voice choir of soloists accompanied by organ; a second vocal choir marked «ripieni per la cappella», a third choir of cornetti or violins; and a fourth choir of trombones. This arrangement allows the possibility of performance by anywhere from six to eighteen parts, instrumental or vocal, as desired. And, the growing importance of instrumental music in the mass is indicated in a publication by Bartolomeo Montalbano from 1629: «The Sanctus and Agnus are made briefly in order to give place to some motet or Sinfonia»³².

1630-1659: Because of the onset of the plague in 1630, these middle years saw a drastic reduction in the printing of sacred music. Four- and five-voice masses are in the majority (45% and 18% respectively) but the number of few-voice masses is noteworthy: 9% of prints contain masses for two or three voices. At the other end of the spectrum, 13% are written for nine or ten voices, usually as the result of a second optional ripieno chorus.

Masses based on parody technique, cantus firmus, hexachords, or masses including elaborate canons are very few in this period, though they do not disappear entirely. They are usually limited to Roman publications.

On the other hand, the term *missa concertata* is used in about 29% of these prints and the style, so named or not, is by now the favored, almost standard style. This means the ever-increasing presence of solo or soli sections in the mass. In addition to the usual ornate upper voices, in some works the vocal bass line is also very florid, extending its range over a twelfth in very rapid notes. Several concerted masses call for ripieni *a beneplacito*, but in some cases to leave out the ripieno parts would detract from the integrity of the work. 11% call for specific instruments: for example, Giovanni Battista Chinelli's *missa concertata* of 1634 which requires three violins or cornetti, and three sizes of trombones, or bassoon³³. Violoni and trombones now appear in several works as additional continuo instruments.

³¹ PIETRO LAPPI, *Missa Dixit Dominus in Messe secondo libro a 4, 5, e 6 voci, op. 14*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1624.

³² «Il Sanctus, & Agnus si sono fatti brevi per dar luoco à qualche motetto, ò Sinfonia». BARTOLOMEO MONTALBANO, *Missa Quis est istes concertata à 4*, in *Motetti [...] ad 1.2.3.4. & 8. voci [...] et una messa a 4, opera seconda*, Palermo, Giovanni Battista Maringo, 1629.

³³ GIOVANNI BATTISTA CHINELLI, *Messa concertata à 6 voci & 6 instrumenti in Messe a quattro, cinque, e otto voci [...] opera terza*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1634. However, Chinelli is careful to say that the mass can be performed without instruments, omitting the sinfonie.

In the large ceremonial masses with instruments, the beginning words of the Gloria and Credo, normally sung in chant by the celebrant and omitted from printed masses, now sometimes appear in choral settings. Syllabic chordal writing usually dominates these longer-texted movements, though florid solo sections can occasionally be quite extended in these movements. Elaborate Amen sections in both movements appear with increasing frequency.

As a somewhat poignant indication of stylistic changes in the mass, Tarquinio Merula's publication from 1640, *Arpa Davidica*, laments the loss of true counterpoint in sacred music. His title advertises that the music therein is in strict counterpoint, in a manner no longer seen, and thus resounds with unusual sweetness³⁴. Along with dynamic markings, tempo indications begin to appear with some regularity, especially *adagio* and *presto*. For example, a very modern mass by Giovanni Battista Chinelli from 1648 marks all its triple-meter sections *presto*, and includes *forte* and *piano* indications. The work also features a virtuosic vocal style with 16th-note melismas, rapidly changing textures, and independent instrumental *sinfonie*³⁵.

1660-1699: The remaining decades of the century reveal a definite decline in the number of extant mass prints. Venice loses its preeminence as chief publisher of masses to Milano and Bologna in the 1660s, with Bologna dominating in the remainder of the century. Combinations of mass/vespers, and mass/motets are the most numerous formats for printing masses in the 1660s, though in the remaining decades collections of masses alone outnumber the combined formats. In the last four decades 15% of printed masses are named *messe concertate*, 12% are called *missa brevis*, and *messe da cappella* or *messe piene* are designated in 10%. Ripieni, vocal and/or instrumental, are indicated in 11%. Instruments appear in 40% of the collections. As before, violins are the usual instruments, and several masses specify additional continuo instruments: theorbo, violoncello, viola o fagotto, and in one collection, an optional *bassetto*, probably a violoncello, which often plays the upper octave notes of the continuo line³⁶.

Several prints from this period offer unusual stylistic features or performance practices. Of special interest is Cazzati's 1662 publication of *Messe brevi a 8* with violins. A rare use of falsobordone in the mass occurs in his «Messa detta la

³⁴ TARQUINIO MERULA, *Arpa Davidica con artificiosa invention composta, la quale da tre, e quattro voci contrapuntizzata obligata a non più viste maniere con insolita vaghezza risuona. Salmi et messa concertate con alcuni canoni nel fine [...] op. 16*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1640.

³⁵ GIOVANNI BATTISTA CHINELLI, *Missa terza*, in *Il secondo libro delle messe concertate à 3.4. e 5. voci con duoi violini, à beneplacito*, Venezia, Francesco Magni detto Gardano, 1666.

³⁶ ANTONIO MASSAROTTI, *Messa a 5 con violini e bassetto se piaci*, in *Musiche sacre concernanti motetti concertati [...] & una messa a 5 con istromenti*, Venezia, Francesco Magni detto Gardano, 1666.

Fachenetta», where the «Et in spiritum» is the harmonization of a psalm tone³⁷. Falsobordone appears also in two publications by Michel'Angelo Grancino from 1664, printed in the old choirbook format for the Ambrosian rite³⁸. These are works in high Renaissance style with no basso continuo. Several publications reflect a shortage of soprano voices: Alessandro Tonnani's mass for three *voci pari* from 1666 can be sung with or without organ, and is composed for those cappelle musicali «who do not have the convenience of sopranos»³⁹. And Agostino Filipucci's collection of Bolognese masses from 1667 gives directions for singing when there is no soprano: «use the three lower voices and sing the soprano part an octave lower»⁴⁰.

Interest in earlier techniques of mass composition is still found among some Roman composers in this period. Francesco Foggia prints seven parody masses using both motets and madrigals as his models, as well as two «sine nomine» masses and a *battaglia* mass⁴¹. Parody masses by Domenico Dal Pane, for 4, 5, 6 and 8 voices «are extracted from exquisite motets of Palestrina»⁴². And, the last of many reprints of Palestrina masses appears in 1689, those altered by Anerio in 1619, along with a «Messa della Battaglia» by Anerio⁴³. Eleven cantus firmus masses, long missing from mass collections, appear in a single collection for one voice, to be sung with or without organ, by Filippo Malabaila in 1681, all based on chant melodies, six in alto clef, five in bass clef⁴⁴. However, such techniques were not

37 MAURIZIO CAZZATI, *Messe breve à 8 voci, con una concertata a 4. e suoi ripieni a beneplacito & una a otto da capella*. Op. 28, Bologna, Antonio Pisarri, 1662.

38 MICHEL'ANGELO GRANCINI, *Sacri concerti in otto messe a quattro voci [...] opera decimasettima*, Milano, Giovanni Francesco, & fratelli Camagni, 1664; *Sacri concerti espressi in quattro messe a 5, et 6 voci [...] opera decima ottava*, Ibid.

39 ALESSANDRO TONNANI, *Il primo libro de' mottetti a tre, e cinque voci [...] con una messa a tre voci pari, fatta per più facilità delle cappelle, che non hanno comodità di soprano, la quale si può cantare con l'organo, e senza*, Roma, Amadeo Belmonte, 1666.

40 «[...] e se alle volte ti troverai senza soprano, serviti delle tre ultime, cantando il soprano al ottava bassa»: AGOSTINO FILIPUCCI, *Messe a quattro voci da cappella [...] opera seconda*, Bologna, Giacomo Monti, 1667.

41 FRANCESCO FOGGIA, *Octo missae quaternis, quinis, octonis, novenisque vocibus concinendae*, Roma, Giacomo Fci, 1663; *Messe a tre, quattro e cinque voci [...] opera decimaquinta*, Roma, Federico Franzini [Giovanni Angelo Mutij], 1672.

42 DOMENICO DAL PANE, *Messe [...] a quattro cinque sei & otto voci estratti da esquisiti motetti del Palestrina [...] opera quinta*, Roma, per il Mascardi, 1687.

43 GIOVANNI FRANCESCO ANERIO, *Messe a quattro voci del Palestina [sic] cioè di Papa Marcello ridotto à 4 da Gio. Francesco Anerio [...]*, Roma, per il Mascardi, 1689.

44 FILIPPO DI S. GIOVANNI BATTISTA (MALABAILA), *Missae unica voce cum organo, vel sine organo concinendae loco eorum, quae cantu gregorio cantari solent*, 2 v, Roma, per il Mascardi, 1681.

limited to Rome in the last decades of the century. From San Marco in Venice comes the very conservative publication of masses by Natale Monferrato written in *stile antico*, chiavetti, and white notation, in 1677⁴⁵.

In summary, though 17th-century Italian printed masses were somewhat slower to take on the characteristics of secular music than were other liturgical forms, once they did, many composers adopted the modern style with enthusiasm. From 1615 on, many of the new style characteristics appeared with some regularity in the mass. By the 1640s and 50s, the modern concerted style prevailed, including solo voices in virtuosic passages, optional ripieno groups of both voices and instruments, significant instrumental passages that were integral to the work, and flexibility of performing possibilities. At the same time, more modest works, *messe brevi*, *messe piene or da cappella*, continued to be printed for less festive occasions and for smaller cappelle with limited resources. And, there remained pockets of conservatism through the century which held onto the *stile antico* in mass composition.

Two important facts emerge from this survey: first, the wide variety of styles, formats, combinations of musical groups, and musical sources used in the composition of masses. For the price of the printed partbooks, *cappelle musicali* in northern Italy and elsewhere had available a great variety of sacred music in general, and masses in particular, to suit all sizes, talents, and resources. Second, these works come from virtually everywhere in Italy – not just major musical centers but from small towns as well, many well away from the major publishing centers. These composers held positions as organists and *maestri di cappelle*, thus ensuring performance of their works, not just in musically important locations, but in such places as San Giovanni in Persiceto, Lodi, Mazzaferatta, Domodossola, Ardesio, Vigevano and many others. This music, much of it in the modern concertato style, was being performed throughout Italy on a regular basis, in large cities and in small towns, in great churches and in modest parishes, monastic abbeys, and oratories. The sacred repertoire – masses, vespers, motets, concerti ecclesiastici – was heard everywhere by everyone who attended church, and it served as the principal vehicle for disseminating the new styles of the seventeenth century throughout Italy. While many of these new ideas originated in secular music, it was in sacred music that the general populace became acquainted with basso continuo, recitative, monody, virtuoso ornamentation, small concertato groups with ripieni, vocal duets and terzets, varied combinations of voices and instruments, and every one of the myriad features of seventeenth-century music.

⁴⁵ NATALE MONFERRATO, *Missa ad usum cappellarum quattuor & quinque vocibus concinendae [...] opus decimum tertium*, Venezia, Giuseppa Sala, 1677.

DANIELE TORELLI

***I salmi con strumenti obbligati
nella produzione dei maestri di cappella
di area padana***

I SALMI CON STRUMENTI OBBLIGATI NELLA PRODUZIONE DEI MAESTRI DI CAPPELLA DI AREA PADANA

La produzione sacra italiana posteriore agli anni Quaranta del diciassettesimo secolo rimane senz'altro uno dei campi meno frequentati dalla ricerca musicologica. La mia indagine si è concentrata sul genere del salmo e, più particolarmente, su quel repertorio in cui gli strumenti, per la presenza di parti obbligate, assumono un ruolo indispensabile nell'architettura compositiva¹. Il presente contributo intende proporre un *excursus* di tale repertorio, limitato ai compositori attivi in area padana², fino all'inizio degli anni Sessanta, alla riscoperta sia di opere di autori poco noti che di autori decisamente celebri, la cui produzione sacra è sta finora sottovalutata.

Rispetto al motetto ed alla messa, l'intera produzione destinata all'ufficio successiva al 1630 – data carica di conseguenze che spesso assume un ruolo di spartiacque – ha finora sofferto di una minore concentrazione degli studi; le stesse ultime opere di Claudio Monteverdi – personaggio attorno al quale ormai

¹ Un doveroso tributo va a Stephen Bonta, pioniere degli studi sul Seicento italiano: anche questo indirizzo della ricerca fu da lui inaugurato più di dieci anni fa; cfr. STEPHEN BONTA, *L'impiego di strumenti nella musica sacra in Italia (1560-1700)*, in *Tradizione e stile. Atti del II convegno internazionale di studi sul tema La musica sacra in area Lombardo-Padana nella seconda metà del Seicento* (Como settembre 1987), a cura di Alberto Colzani, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1989 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S.-Como, 5), pp. 9-28, saggio poi ampliato nei riferimenti bibliografici in *The Use of Instruments in Sacred Music in Italy 1560-1700*, «Early Music» XVIII (1990), n. 4, pp. 519-536.

² Con questo termine intendo fare riferimento più genericamente alla produzione dei maestri dell'Italia settentrionale. Tuttavia, le regioni estreme ad occidente ed oriente assumono una posizione singolare nell'ambito di questa ricerca; tratterò l'area veneziana più succintamente in considerazione della più fortunata situazione degli studi, mentre il Piemonte si mette in evidenza per il modesto contributo al genere salmodico con strumenti; un prossimo sviluppo dell'indagine non potrà mancare di chiarire le ragioni di questa situazione. Tra i migliori contributi dedicati all'ambiente veneziano post-monteverdiano vanno senz'altro citati i due lavori di JAMES H. MOORE, *Vespers at St. Mark's. Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, Ann Arbor, UMI, 1987, 2 voll. (Studies in musicology, 30), e *The 'Vespero delle Cinque Laudate' and the role of 'Salmi spezzati' at St. Mark's*, «Journal of the American Musicological Society» XXXIV (1981), n. 2, pp. 249-278.

da decenni ruota l'attenzione delle ricerche in campo sacro – hanno attratto l'interesse degli studiosi solo in anni più recenti³. Inoltre, ritengo che un'indagine incentrata sul repertorio con strumenti obbligati sia particolarmente giustificata in quanto esso si pone all'avanguardia del nuovo stile concertato e delle maggiori innovazioni stilistiche. La partecipazione strumentale allarga infatti ampiamente le possibilità del concertato, fatto che costituisce un aspetto di particolare rilevanza proprio nel genere del salmo, in quanto consente di sperimentare nuove soluzioni nell'organizzazione formale di composizioni che devono confrontarsi con testi liturgici spesso molto estesi e poveri di quei concetti che meglio si prestano alla realizzazione musicale degli *affetti*. La tabella 1 ripercorre l'arco evolutivo del repertorio sin dall'inizio del Seicento: il vespro monteverdiano del 1610 apre un elenco relativamente modesto, almeno fino alla fine degli anni Trenta; ho voluto inserire anche raccolte come le *Lamentazioni* di Capello e di Burlini in quanto con esse quasi si esaurisce il contributo degli strumenti obbligati nelle composizioni per l'ufficio⁴, mentre la raccolta – assolutamente romana – di Paolo Tarditi (1620)

³ Cfr. il contributo, aggiornato ai primi anni Novanta, di JEFFREY KURTZMAN, *Monteverdi's sacred music: the state of research*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*. Atti del convegno, Mantova 21-24 ottobre 1993, a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni, Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998 (Accademia Nazionale Virgiliana di scienze, lettere e arti. Miscellanea, 5), pp. 3-30. Solo recentemente sono state pubblicate le edizioni critiche della *Messa a 4 voci e salmi* (1650), a cura di Mariella Sala, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1995 (Institut et monumenta. Serie I, Monumenta, 5 - Claudio Monteverdi, Opera omnia, 18) e della *Selva morale e spirituale*, a cura di Denis Stevens, 2 voll., Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1998 (Claudio Monteverdi, Opera omnia, 18). Nel medesimo convegno mantovano, un'indagine sulla *Selva Morale* presentata da ROBERT KENDRICK, *Monteverdi modello o deviazione? Strutture salmodiche della 'Selva morale' nel contesto dell'Italia settentrionale*, pp. 41-56, apre nuove prospettive di interpretazione dell'opera proprio attraverso il confronto con la produzione dei contemporanei. La situazione degli studi sul finire degli anni Settanta e i campi di ricerca fino ad allora privilegiati si ricavano dalla rassegna bibliografica di WOLFGANG WITZENMANN, *Die italienische Kirchenmusik des Barocks. Ein Bericht über die Literatur aus den Jahren 1945 bis 1974. Teil I: Der Frühbarock*, «Acta Musicologica» XLVIII (1976), n. 1, pp. 77-103, e *Die italienische Kirchenmusik des Barocks. Ein Bericht über die Literatur aus den Jahren 1945 bis 1974. Teil II: Mittel- und Spätbarock*, «Acta Musicologica» L (1978), nn. 1-2, pp. 154-180.

⁴ Tuttavia, mi preme sottolineare che nemmeno le raccolte di Capello, Usper e Donati possono essere poste sullo stesso piano del capolavoro monteverdiano: le indicazioni di due parti di *Cornetto et Violino da brazzo*, *Viola da brazzo*, due parti di *Viola da brazzo et Trombone*, e *Trombone, Contrabasso da gamba et Viola da brazzo* nel *Domine ad Adiuvandam Sex vocibus et sex instrumentis*, e di due violini, tre cornetti e una *Viola da brazzo* nel primo *Magnificat Septem vocibus et sex instrumentis* rimangono del tutto uniche.

ricorda come la presenza di strumenti nelle partiture nell'Italia centro-meridionale sia piuttosto eccezionale in questo periodo, soprattutto nelle fonti a stampa⁵.

Tabella 1: Repertorio anteriore al 1639

1610 – CLAUDIO MONTEVERDI, *Sanctiss. Virgini Missa [...]* *ac Vespere [...]*.

Sex vocibus et sex instrumentis.

1612 – GIO. FRANCESCO CAPELLO, *Lamentationi Benedictus e Miserere [...]*.

Violetta, Viola [Alto], Viola [Tenore], Violone

1613 – ANTONIO BURLINI, *Salmi Intieri che si cantano al Vespro [...]*.

Istrumento grave et acuto

1613 – ERCOLE PORTA, *Vaga Ghirlanda di soavi, & odorati Fiori Musicali [...]*.

A 4. Confitebor di Concerto. Quinta parte per un trombone se piace

1614 – ANTONIO BURLINI, *Lamentationi per la Settimana Santa [...]*.

*Violino (Istrumento acuto)**

1614 – FRANCESCO USPER, *Messa, e Salmi da concertarsi nell'Organo [...]*.

Violino, Viola, Viola [Tenore], Cornetto

1615 – ANTONIO BURLINI, *Messa, Salmi et Motetti Concertati [...]*.

*Violino (Istrumento acuto)**

1616 – AMADIO FREDDI, *Messa, Vespro et Compieta a cinque voci [...]*.

Violino, Cornetto

⁵ Rimango convinto che una più approfondita conoscenza delle tradizioni manoscritte romane – il cui ruolo rimane decisamente rilevante in un contesto di politiche editoriali molto diverso rispetto a quello settentrionale – potrebbe modificare anche sensibilmente l'opinione corrente sull'impiego degli strumenti nella musica sacra delle cappelle dell'Urbe. Ho avuto occasione di affrontare questo argomento in occasione del convegno «L'organo Altemps di Santa Maria in Trastevere e la musica a Roma tra Rinascimento e Barocco» (Roma, 19-20 febbraio 1998) in un contributo dedicato appunto alla stampa di Paolo Tarditi, di prossima pubblicazione nella rivista «Studi Musicali». Nel panorama meridionale del secondo Seicento va ancora citato l'interessante caso di Bonaventura Rubino: questo musicista francescano, bergamasco di Montecchio, è noto quasi esclusivamente per il suo incarico a maestro di cappella del duomo di Palermo; due delle sue opere prevedono l'intervento degli strumenti: *Prima parte del Tesoro Armonico di fra Bonaventura Rubino da Montecchio di Lombardia, Minore conventuale, Accademico Raccaso, e Mastro di Cappella del Domo della felicissima Città di Palermo. Nella quale si contengono Messe Concertate a 3. 4. 5. 6. 7. 8. e 9. Voci, con Sinfonie e senza. Dedicata al Signor Gio. Battista Semino Baron del Grano. Opera Prima*, Palermo, Pietro Scaglione e Santo de Angelo, 1645 e *Salmi varii variamente concertati con sinfonie d'obbligo et a beneplacito [...]* *Opera quinta*, Palermo, Giuseppe Bisagni, 1655; cfr. l'edizione di BONAVENTURA RUBINO, *Vespro dello stellario con sinfonie e altri salmi Salmi varii variamente concertati con sinfonie d'obbligo et a beneplacito, opera quinta (Palermo, 1655)*, a cura di Giuseppe Collisani e Daniele Ficola, Firenze, Olschki, 1996 (Musiche rinascimentali siciliane, 16), oltre all'utile lavoro di MARCELLO EYNARD - RODOBALDO TIBALDI, *Per una bibliografia delle opere a stampa dei musicisti nati o attivi a Bergamo nei secoli XVI-XVIII*, «Bergomum, Bollettino della civica Biblioteca Angelo Mai di Bergamo» LXXI (1996), n. 3, pp. 118-120.

* Il frontespizio dell'opera menziona «una Parte per un Violino», mentre la parte è intestata *Istrumento acuto*.

- 1620 – PAOLO TARDITI, *Psalmi, Magnificat* [...].
Violino Primo Choro, Liuto Primo Choro, Cornetto Secondo Choro, Tiorba Secondo Choro
- 1623 – IGNAZIO DONATI, *Salmi Boscarecci Concertati a sei voci* [...].
Violino over Cornetto, Trombone, violino over cornetto, Trombone over fagotto, Trombone, violino over cornetto
- 1626 – GIOVANNI ROVETTA, *Salmi Concertati a cinque e sei voci* [...].
Violino Primo, Violino Secondo
- 1629 – LEANDRO GALLERANO, *Messa e Salmi concertati* [...].
«Doi Violini & un Chittarone, overo altro stromento»
- 1634 – GIOVANNI BATTISTA FACCINI, *Salmi Concertati* [...].
Credidi con Symfonie de violini
- 1638 – MARCELLO MINOZZI, *Opera Prima, e Libro Primo di Salmi* [...].
Lauda Hierusalem A 3. Canto, Tenor, e Basso, con doi violini
- 1639 – GIOVANNI BATTISTA CHINELLI, *Compieta, Antifone, et Letanie* [...].
Violino Primo, Violino Secondo
- 1639 – TARQUINIO MERULA, *Concerto Decimo Quinto* [...].
Violino Primo, Violino Secondo, Violone
- 1639 – GIOVANNI ROVETTA, *Messa e Salmi Concertati* [...].
Violino Primo, Violino Secondo
- 1639 – ORAZIO TARDITI, *Messe a Quattro, e Cinque voci*. [...].
Laudate Pueri Dominum Concertato con Tre Voci, Doi Violini, e un Chitarrone

Consideriamo ora più in dettaglio gli sviluppi che caratterizzano il genere salmodico nelle edizioni degli ultimi anni Trenta. La raccolta del 1638 di Marcello Minozzi, maestro di cappella del Duomo di Carpi, contiene salmi a tre e a quattro voci, tra i quali troviamo un *Lauda Hierusalem A 3. Canto, Tenor, e Basso con doi violini*: tuttavia, in quest'unica composizione con strumenti, i violini si limitano a realizzare una sinfonia che precede il salmo, ripresa anche dopo il quarto versetto⁶. Ben diversa è la situazione nei salmi di compieta di Giovanni Battista Chinelli pubblicati l'anno successivo⁷, una delle non numerosissime raccolte incentrate sulla liturgia dell'ultima ora diurna⁸. Nella sua opera, il compositore

⁶ *Opera Prima, e Libro Primo di Salmi Musicali a tre, quattro, e cinque Voci, con Sinfonia Et in fine una Letania della Beata Vergine di Marcello Minozzi Maestro di Cappella del Duomo di Carpi. Dedicati alli Molto R.R. P.P. della Congreg.ne dell'Oratorio di S. Filippo, eretta nella medesima Città, Venezia, Alessandro Vincenti, 1638. La stampa comprende anche un Laudate Pueri a 3. del Sig. Galeazzo Sabbatini.*

⁷ *Compieta, Antifone, et Letanie della B. V. M. Concertate, a Doi, Tre, Quatro, e Cinque Voci, con duoi Violini a beneplacito. Di Gio: Battista Chinelli. Opera Sesta. Dedicata all'Ill.mo Signor Francesco Rinuccini, Gentil'huomo Residente del Serenissimo Gran Duca di Toscana appresso la Serenissima Repubblica Veneta, Venezia, Alessandro Vincenti, 1639.*

⁸ Cfr. i due importanti contributi di JEROME ROCHE, *'Musica diversa di Compieta': Compline and its Music in Seventeenth-Century Italy*, «Proceedings of the Royal Musical Association» CIX (1982-

parmense adotta una scrittura concertata di grande varietà in cui i violini hanno un ruolo importante in estesi dialoghi con le voci e in sinfonie introduttive al salmo e alla dossologia⁹; particolarmente interessanti risultano il salmo *Cum invocarem*, costruito su diverse sinfonie, cambi di metro, varietà agogica, oltre all'inno *Te lucis ante terminum*, in cui la sinfonia strumentale realizza una forma strofica¹⁰. La *Messa e Salmi concertati*, opera sesta di Giovanni Rovetta comprende composizioni di maggiore respiro rispetto alla raccolta del 1626¹¹, e gli studi di Roche e Moore hanno già messo in evidenza il ruolo unificatore sul piano formale del *Ritornello* strumentale, in particolare nei salmi dal testo lungo come il *Confitebor* e il *Lauda Ierusalem a 6*¹². Delle ultime due raccolte pubblicate nel 1639, l'*Opera decimaquinta* di Orazio Tarditi contiene un unico salmo – *Laudate Pueri Dominum Concertato con Tre Voci, Doi Violini, e un Chitarrone* – posto dopo tre messe concertate¹³, mentre nel *Concerto decimo quinto* di Tarquinio Merula¹⁴, opera del

1983), pp. 60-79 e JOHN BETTLEY, *L'ultima hora canonica del giorno': Music for the Office of Compline in Northern Italy in the Second Half of the Sixteenth Century*, «Music and Letters» LXXIV (1993), n. 2, pp. 163-214.

⁹ Sono senza violini solamente le quattro antifone mariane e le *Letanie*.

¹⁰ L'interesse per l'impiego di strumenti e per l'organizzazione formale delle composizioni risulta essere sempre presente in questo autore che mi pare ingiusto considerare come periferico: troviamo i tromboni (sei strumenti) nelle *Messe a Quattro, Cinque, e Otto Voci, parte da Capella, & parte da Concerto, con il Basso continuo per l'Organo, con una posta nel fine, Concertata a Sei Voci & Sei Instrumeti, li quali si possono tralasciare, facendosi essa senza le Sinfonie [...]* *Opera Terza* [...]. *Con Privilegio*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1634, mentre i violini realizzano ritornelli con funzione unificante nei brani più lunghi in due dei cicli dell'Ordinario de *Il Secondo Libro delle Messe Concertate a Tre, Quattro, e Cinque Voci, con duoi Violini, a beneplacito. Di Gio: Battista Chinelli. Opera Ottava. Nuovamente stampata. Dedicata all'Ill.mi et Rever.mi Signori Canonici, Capitolo della Cathedrale di Parma. Con Privilegio*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1649. Mi preme, infine, sottolineare la rilevanza del contributo strumentale anche nell'unica composizione con violini – il *Credidi con Symfonie de violini* citato nella tabella 1 – apparso in una raccolta di qualche anno anteriore, i *Salmi Concertati a Tre Quatro Voci. Con Basso Continuo di D. Gio. Battista Faccini. Dedicati al Illustrissimo Sig.r Marchese Giovanni Savorgnano. Novamente Stampati*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1634; i *Salmi* furono «Novamente ristampati» dal medesimo editore ben dieci anni dopo, nel 1644.

¹¹ *Salmi Concertati a cinque e sei Voci et altri con doi Violini, con Motetti a Doi e Tre Voci. Et alcune Canzoni per sonare a tre e quattro Voci con Basso continuo. Di Gio: Rovetta. Opera Prima. Novamente stampati*, Venezia, Gardano - Bartolomeo Magni, 1626. Si conservano esemplari completi solamente della ristampa realizzata dal medesimo editore nel 1641.

¹² Cfr. JEROME ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Oxford, Clarendon, 1984 (Oxford Monographs on Music), p. 137 e MOORE, *Vespers at St. Mark's*, cit., pp. 43-44 e *passim*.

¹³ *Messe a Quattro, e Cinque voci. In Concerto. Con un Laudate in fine Concertato con Tre Voci, Doi Violini, e un Chitarrone. Di Horatio Tarditi Maestro di Capella del Duomo di Forli. Opera Decimaquinta*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1639.

periodo bergamasco, i principali salmi vespertini del *cursus* maschile e femminile seguono due messe con ripieni e strumenti. Solo le due intonazioni del responsorio *Domine ad adiuvandum* e un *Beatus vir a 5. tutto pieno* non comprendono strumenti¹⁵, ma la caratteristica più importante dell'opera è costituita dalla varietà di soluzioni formali adottate nei salmi. Il *Confitebor* si svolge interamente su un basso ostinato ternario, ripetuto per 23 volte fino all'*Amen*: l'intonazione dei versetti, realizzata a voce sola da tutte le parti in successione, comprende diverse *Sinfonie*; nell'esempio 1 propongo le prime 52 battute, con il primo versetto, diviso nei suoi due emistichi tra *Alto* e *Tenore*, incorniciato dalle *Sinfonie* (Es. 1: MERULA 1639, *Confitebor*, bb. 1-55). Il *Beatus vir a 5. tutto pieno* si presenta in una scrittura interamente omofonica per le sole voci senza strumenti e l'unità della composizione è assicurata da un basso ostinato, fondamento di una forma strofica; il basso subisce minime modifiche a livello ritmico per consentire l'intonazione di versetti di diversa lunghezza¹⁶. Il *Laetatus sum a 4. & a 5. doi Violini, Alto, & Tenore. Violone, si placet* è basato invece sulla ripresa del primo verso ogni due versetti, intonati da una o due voci. L'originalità di questa sorprendente opera è rinforzata anche dall'impiego di un secondo coro di ripieno a quattro parti che aumenta il volume vocale raddoppiando oculatamente il coro di concerto¹⁷.

L'inizio del nuovo decennio vede la pubblicazione di ben quattro raccolte che richiedono il concorso di strumenti obbligati. L'edizione del 1640 del *Pegaso Opra Musicale l'Undecima* di Tarquinio Merula è priva di lettera dedicatoria e potrebbe essere verosimilmente la ristampa di una precedente edizione non pervenuta¹⁸.

¹⁴ *Concerto Decimo Quinto, nel quale si contiene Messe, Salmi di più sorti, Concertati in diversi modi, con Instrummenti, e senza. A doi, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto & dodici. Del Cavalier Tarquinio Merula, Accademico Filomuso di Bologna, Maestro di Capella, e Organista del Duomo di Bergamo. Dedicato alli Molto Ill.ri e Rever.mi Signori miei Patroni col.mi li Signori Prelati e Canonici della Chiesa Cathedrale di Bergamo, Venezia, Alessandro Vincenti, 1639; cfr. ROCHE, North Italian Church Music, cit., p. 138 e CHRISTOPHER WILKINSON, The Sacred Music of Tarquinio Merula, Ann Arbor, UMI, [1979], Ph.D. diss., Rutgers University, New Brunswick, 1973, pp. 261-288.*

¹⁵ Sono con strumenti i *Dixit Concertato a 5. a 8 & a 12. si placet. Senza intonazione, Confitebor A 4. & a 5. doi Violini, Alto, Tenore, & Violone si placet, Laudate pueri A 3. a 4. a 5. si placet. Basso & doi Canti, Laetatus sum A 4. & a 5. doi Violini, Alto, & Tenore. Violone, si placet, Nisi Dominus Senza Intonatione. A 5. Canto, Tenore, Basso & doi Violini, Lauda Ierusalem A 9. a 10. a 14. si placet, Magnificat a 5. a 8 & a 12. si placet. Senza intonatione; i violini sono omessi solamente in due semplici intonazioni del responsorio *Domine ad adiuvandum*, a 2. Canto, & Alto e 2. Alto, & Tenore e nel *Beatus vir a 5. tutto pieno*.*

¹⁶ Cfr. WILKINSON, *The Sacred Music*, cit., pp. 267-269.

¹⁷ Da notare che il *Canto Secondo Choro* raddoppia il *Canto Secondo* del *Primo Choro*.

¹⁸ *Pegaso Opra Musicale l'Undecima ove s'odono Salmi Motetti, Suonate, e Letaniae della B. V. a due tre quattro e cinque voci del Cavaliere Tarquinio Merula. Libro Terzo. Dedicato All'Illustrissimo, e Reuerendiss.*

TARQUINIO MERULA, *Pegaso Opra Musicale* XI, 1640:

Fuge fuge a 2. Canti

Cantate Domino a 2. Canti & Basso

Venite venite a 2. Canti & Basso

Omnes omnes sitientes a 2. Tenori

O Salutaris a 2. Tenori parte per l'eccho

Philippe qui videt me a 2. Canto, & Tenore

Gaudeamus omnes a 2. Canto, Violino

Ecce quam bonum a 2. Canti

Canzone la Vesconta a 2. Violino & Violone

Iubilate Deo omnis terra a 3.

Beatus vir qui timet a 3. Doi Canti & Alto sopra alla Romanesca. Si replica undeci volte.

Quam dilecta tabernacula a 4.

Laetentur caeli a 4.

Confitebor tibi Domine a 5. 2. Canti 2. Violini, & Basso sopra alla Chiacona

Laudate pueri a 5. 2. Canti 2. Violini, & Basso

Laetatus sum a 5. 2. Canti 2. Violini, & Basso sopra al Basso di tra tutte. Si replica nove volte fino al fine.

Laetanie concertate a 5. Doi Canti Alto Tenore, & Basso

Questa interessantissima raccolta contiene alcuni motetti a due voci del compositore cremonese, la *Canzone la Vesconta a 2.*, *Violino & Violone*, le *Laetanie concertate A 5.* e quattro salmi: questi non corrispondono ad alcuna struttura liturgica, ma sembrano piuttosto rappresentare un campione di diverse soluzioni formali. Assolutamente prevalente è il ricorso a forme diverse di basso ostinato: il primo salmo, *Beatus vir a 3. Doi Canti & Alto sopra alla Romanesca*, si svolge sulla ripetizione per undici volte – una per versetto – di un medesimo basso. Il *Confitebor a 5.*, *2. Canti 2. Violini, & Basso, sopra alla Ciacona* adotta un espediente diverso per realizzare la coincidenza tra ostinato e lunghezza variabile dei versi: un basso molto breve di due sole battute, ripetuto 85 volte, fornisce una base più malleabile ad una composizione in cui le voci, dapprima contrapposte tra acute e grave, sperimentano poi le più diverse combinazioni, con gli interventi dei violini che aggiungono varietà al dialogo e si incaricano di compiere i rari cambi di tono. Propongo un esempio dal versetto centrale del salmo: (Es. 2: Merula 1640, *Confitebor a 5.*, *2. Canti 2. Violini, & Basso sopra alla Chiacona*, bb. 79-96; la segnatura originale è $\text{C} \ 3/2$). L'ultimo salmo a cinque, *Laetatus sum*, è detto «*sopra al Basso di tra tutte*» e si fonda su un basso più ampio da replicare nove volte, sul quale il compositore riesce a disporre i versetti del salmo – tutti di lunghezza

Monsig. Vescovo d'Imola Ferdinando Millini, Venezia, Alessandro Vincenti, 1640. Cfr. WILKINSON, *The Sacred Music*, cit., pp. 147-148 e 233-254. Ho dedicato a questa raccolta uno studio di prossima pubblicazione nella «Rivista Internazionale di Musica Sacra» e un'edizione critica.

diversa – spesso completando il periodo con incisi dei violini; l'esempio che propongo illustra l'intonazione del versetto «Fiat pax»: la sesta ripetizione dell'ostinato è condivisa dai violini e dal basso solo, le cui figure di crome aggiustano il testo alla struttura di sedici battute¹⁹. (Es. 3: Merula 1640: *Laetatus sum* a 5., 2. *Canti* 2. *Violini, & Basso sopra al Basso di tra tutte*, bb. 81-97; la segnatura originale è $\odot$ 3/2).

Ritorniamo in ambito veneziano per scoprire un'altra edizione poco nota, dedicata alla liturgia di compieta, l'*Opera Quinta* di Nicolò Fontei, sfortunato concorrente di Cavalli per il posto di secondo organista in San Marco²⁰.

NICOLO FONTEI, *Compieta e Letanie*, 1640:

Iube Domine a cinque.

Et averte a cinque.

Cum Invocarem a cinque.

In te Domine a tre doi Tenori, e Basso, con doi Violini

In te Domine a cinque.

Qui habitat a cinque.

Ecce nunc a tre Canto, Tenore, e Basso, con doi Violini

Ecce nunc a cinque

Te lucis a cinque

Nunc dimittis a cinque

Letanie della B. V. a cinque

Alma Redemptoris a tre Alto, Tenore, e Basso.

Ave Regina a tre Canto Tenore e Basso

Regina Caeli a tre doi Canti e Tenore

Salve Regina a tre doi Tenori, e Basso

Confiteor a doi Tenori

Confiteor a Canto solo con doi Violini

Come si può osservare dalla tavola, la raccolta si presenta molto completa sul piano liturgico, comprendendo pure una seconda intonazione con violini dei salmi *In te Domine speravi* (Ps. 70) e *Ecce nunc benedicite* (Ps. 133); tuttavia, la partecipazione strumentale è limitata a brevi passi, soprattutto nel salmo 70, con qualche episodio in dialogo con le voci nell'altro salmo; più interessante, in quest'ultima composizione, è l'uso della quarta corda, in una tessitura grave che

¹⁹ L'edizione critica renderà conto delle interessanti concordanze di questi salmi ed altre composizioni della raccolta con due manoscritti conservati nel fondo musicale dell'abbazia austriaca di Kremsmünster.

²⁰ *Compieta e Letanie della Beata Vergine a Cinque con sue Antifone per ciascun tempo dell'Anno a tre, e con alcuni duplicati Salmi a tre voci con doi Violini, e doi Confiteor. Armonizzata da Nicolò Fontei dedicata all'Illustrissimo, & Reverendissimo Signore Monsignor Domenico Fregosi Abbate di Mureta, e Conte di Fonfredo etc. Opera Quinta, Venezia, Alessandro Vincenti, 1640.*

sottolinea il testo del versetto «In noctibus». Di ben più ampio respiro e del tutto assimilabile alla *Selva* monteverdiana, pubblicata dal medesimo stampatore nel medesimo anno, è la *Messa e Salmi* di Giovanni Antonio Rigatti²¹. Gli studi di Roche hanno già messo in evidenza l'originalità delle soluzioni formali, con salmi su basso ostinato di tetracordo discendente (*Nisi Dominus a 3*)²², o costruiti intorno a un doppio ritornello vocale e strumentale (*Confitebor a 6*)²³. Solo cinque salmi su sedici sono *da Capella* e la scrittura violinistica appare pregevolissima, evidenziando un ruolo essenziale nell'opera della coppia di violini. La complessità della stesura dei salmi concertati traspare anche dall'avviso al lettore stampato nella parte dell'organo; Rigatti si preoccupa di ristabilire l'equilibrio sonoro tra strumenti e voci suggerendo il raddoppio, raccomandando inoltre lo studio accurato della partitura per renderne una lettura *affettuosa*.

«Si avisa il benigno Cantore, che ritrovandosi quantità di voci, & di proportionati Istromenti, si potrà raddoppiare le parti delli Salmi a Cinque voci da Capella, acciò riescano più melodici, & più Armoniosi. Gli altri in Concerto non sarà male di provarli prima, chi si cantino, per aprender il tempo della alteratione, & diminutione della battuta, in conformità di quanto ricerca l'Oratione, procurando di cantar il tutto con maggior affetto, che sij possibile. In tanto Gratoso Cantore mentre ti servi delle mie fatiche, non sdegnarti di gradirle così deboli come sono. N. S. ti benedica».

La compieta del Minore conventuale ravennate Giovanni Antonio Colombi è composta in modo da consentire una semplice ma efficace realizzazione musicale della liturgia²⁴, dove tre sole voci (due tenori e basso), sempre affiancate dai due violini, intonano i salmi principali, l'inno, il cantico, le antifone e le litanie

²¹ *Messa e Salmi parte Concertati a 3. 5. 6. 7. & 8. voci con due Violini, & altri Istromenti a beneplacito & parte a 5. a Capella. Di Gio: Antonio Rigatti all'Augustissimo, & Invittissimo Imperatore Ferdinando III, Venezia, Bartolomeo Magni, 1640.*

²² ROCHE, *North Italian Church Music*, cit., pp. 104-105.

²³ *Op. cit.*, p. 138. Cfr. anche JEROME ROCHE, *Giovanni Antonio Rigatti and the Development of Venetian Church Music in the 1640s*, «Music & Letters» LVII (1976), pp. 256-267: 257-264. È in preparazione presso A-R Editions, Madison, l'edizione critica dell'opera a cura di Linda Maria Koldau, con uno studio che mette a confronto diretto le scelte stilistiche di Rigatti e della *Selva* monteverdiana.

²⁴ *Completerium cum Antiphonis ac Litanis Beatae Mariae Virginis Quinque vocibus concinendis Auctore F. Joanne Antonio Columbo Ravennate Ordinis minorum Conventualium Sancti Francisci musices magistro, nec non in Ecclesia collegiata Sancte Teclae Atheste Organorum Moderatore. Opus Tertium, Venezia, Bartolomeo Magni, 1640.*

mariane²⁵. Tuttavia, l'*Avvertimento dell'Autore* propone moduli esecutivi alternativi nel caso in cui non si abbiano a disposizione gli strumenti: si consiglia dapprima di tralasciare la parte del primo violino, meno essenziale del secondo, oppure «mancando anco il secondo è necessaria la parte di quello che canta, che a questo fine sono state poste le parole» e infatti la parte del secondo violino è notata in chiave di soprano ed è provvista di testo, in modo da potere sostituire una parte vocale acuta a quelle strumentali.

GIO. ANTONIO COLOMBI, *Completerium*, 1640:

Cum invocarem. Basso due Tenori & due Violini o Canto & violino

In te Domine speravi. Basso due Tenori & due Violini o Canto & violino

Qui habitat. Basso due Tenori Alto & Canto

Ecce nunc. Basso due Tenori & due Violini o Canto & violino

Te lucis. Basso due Tenori & due Violini o Canto & violino

Nunc dimittis. Basso due Tenori Canto & violino

Alma Redemptoris. Basso due Tenori & due Violini o Canto & violino

Ave Regina caelorum. Basso due Tenori & due Violini o Canto & violino

Regina caeli. Basso due Tenori & due Violini o Canto & violino

Salve Regina. Basso due Tenori Alto & Canto

Letanie. Basso due Tenori Alto & Canto.

«Avvertimento dell'Autore. Quando vi è necessità de' Violini, si può lasciare il primo, & sonare il Secondo ch'è più necessario del primo, & mancando anco il secondo è necessaria la parte di quello che canta, che a questo fine sono state poste le parole. Avvertendo in oltre, che nel Qui habitat, nella Salve Regina, & Litanie della Beata Virgine sono necessarie tutte le cinque voci».

Nel 1641, il venticinquenne Maurizio Cazzati, maestro di cappella in Sant'Andrea a Mantova, fa il suo esordio nelle stampe pubblicando i *Salmi e Messa a Cinque voci, Opera Prima*²⁶. L'opera di questo musicista che avrebbe contribuito per numerosi decenni allo sviluppo del genere del salmo con strumenti, è particolarmente significativa, in quanto testimonia la definitiva codificazione dell'organico delle cinque voci e due violini come 'standard' del concertato con

²⁵ È interessante la scelta timbrica delle sole voci maschili, adottata forse in considerazione delle realtà conventuali.

²⁶ *Salmi e Messa a Cinque Voci, e doi Violini. Con Letanie della Madonna a quatro e doi Violini. Di Maurilio Cazzati Organista e Maestro di Cappella dell'insigne & Collegiata Chiesa di S. Andrea di Mantova. Dedicati all'Ill.mo et Eccel.mo Sig.r D. Ferrante Gonzaga Duca di Guastalla & Principe di Molfetta Opera Prima*, Venezia, Bartolomeo Magni, 1641. Cfr. ROCHE, *North Italian Church Music*, p. 138.

strumenti a cui faranno riferimento molti autori negli anni successivi²⁷. Cazzati concepisce un ruolo estremamente funzionale per gli strumenti che arricchiscono il *Tutti* e realizzano *Sinfonie*, allargando così le possibilità dell'idioma concertato; un esempio interessante – indicativo anche della varietà ritmica espressa da Cazzati – è il *Dixit Dominus*, dal quale traggio l'esempio 4, con gli ultimi versetti prima della dossologia. (Es. 4: CAZZATI 1641, *Dixit Dominus*, bb. 111-140).

Il *Concerto Decimo Ottavo* di Orazio Tarditi è una raccolta decisamente antologica di *Musiche da Chiesa*, con mottetti, inni, salmi vespertini e di compieta²⁸, ma, tra i salmi con strumenti, troviamo solo due testi del cosiddetto *cursus* mariano (o, più genericamente, per le commemorazioni delle sante): un *Laudate Pueri Dominum Concertato con 3. voci e 2. Violini* per alto, tenore e basso, e un *Lauda Gierusalem Concertato con 3. voci e 2. Violini 2. Soprani e Basso* che già anticipano il brillante stile concertato più ampiamente illustrato nell'opera XXX del 1650. L'ultima opera con strumenti obbligati di Giovanni Rovetta, i *Salmi a tre et quattro voci* del 1642²⁹, rivela una straordinaria integrazione tra voci e strumenti ed è significativo il fatto che gli strumenti rientrano qui nel numero delle voci annunciato nei titoli: i violini, sempre presenti, si caratterizzano per una scrittura molto elaborata nelle figure e nei metri.

GIOVANNI ROVETTA, *Salmi a tre et quattro voci*, 1642:

Dixit I a 6. Canto, Alto, Tenor, e Basso, & due Violini

Confitebor a 5. Alto, Tenor, e Basso, & due Violini

Beatus a 5. Canto, Tenor, e Basso, & due Violini

²⁷ Le più importanti raccolte sono senz'altro quella di ORTENSIO POLIDORI, *Salmi Concertati a tre e cinque di Ortensio Polidori da Camerino Maestro di Capella della Metropoli di Chiati con doi Violini ad libitum & anche con ripieni di Tromboni, o di Viole, o Voci ne' passi, dove si trovarà segnata la dizione Tutti. Libro II, Opera XV*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1641, oltre alle seguenti, che vedremo più dettagliatamente: NICOLO FONTEI, *Messa, e Salmi [...]* *Opera Sesta* (1647), MARCO UCCELLINI, *Salmi [...]* *Concertati [...]* *Opera Sesta [...]* (1654), LORENZO PENNA, *Messa e Salmi Concertati [...]* *Opera Prima [...]* [1656], DOMENICO FRESCHI, *Messa a 5. e Salmi a 3. e 5. [...]* *Opera Prima [...]* (1660); inoltre, più avanti negli anni Sessanta: MAURIZIO CAZZATI, *Messa e Salmi per li defonti [...]* *Opera trigesima prima [...]*, Bologna, Eredi di Evangelista Dozza, 1663 e *Messa e Salmi a cinque voci [...]* *Opera 36 [...]*, Bologna, Marino Silvani, 1665, e AGOSTINO FILIPPUCCHI, *Messa e Salmi per un Vesprio a cinque voci [...]* *Opera prima*, Bologna, Giacomo Monti, 1665.

²⁸ *Concerto il Decimo Ottavo Musiche da Chiesa Motetti a Doi, Tre, Quattro, e Cinque voci doi de quali son concertati con doi Violini. Salmi a Cinque doi Concertati con tre voci e doi Violini, e doi altri a cinque voci sole. Lettanie della Madonna a cinque voci. Di Horatio Tarditi dedicati all'Illustrissimo, e Reverendissimo Monsignor Gallo Vescovo d'Ancona*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1641

²⁹ *Salmi a Tre et Quattro Voci aggiuntovi un Laudate pueri a 2. & Laudate Dominum omnes gentes a voce sola, & nel fine un Kirie, Gloria, & Credo pur a tre voci; Tutto concertato con doi Violini, o altri Instrumenti Alti di Giovanni Rovetta Vice Maestro di Capella della Serenissima Republica. Opera Settima*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1642; cfr. MOORE, *Vespers at St. Mark's*, cit., pp. 44-45 e, nel secondo volume, pp. 199-205, la trascrizione del *Laudate Dominum omnes gente a 3. Alto, et due Violini*.

Laudate pueri Primo a 6. Alto, due Tenori, Basso & due Violini
Laudate Dominum omnes gentes a 6. C. A. T. B. & 2. Violini se piace
Laudate Dominum omnes gentes a 3. Alto, & due Violini
Dixit Secondo a 5. Canto, Alto, Tenor, & due Violini
Laudate pueri Secondo a 4. Canto, e Tenor, & due Violini
Laetatus sum a 5. Canto, Tenore, Basso & due Violini
Nisi Dominus a 6. Due Bassi, due Tenori, & due Violini
Lauda Ierusalem a 5. Basso, due Tenori, & due Violini
Magnificat a 6. Canto, Alto, Tenore, Basso, & due Violini
Kyrie, Gloria, Credo. Canto, Tenor, e Basso, & due Violini

Ritroviamo le *Sinfonie avanti il salmo*, ma anche numerosi *Ritornelli* con funzione strutturale in entrambi i *Laudate pueri* e soprattutto nel *Nisi Dominus a 6.*, con il *Ritornello* ripreso tra ogni verso fino alla dossologia, a sua volta divisa in due sezioni di metro diverso. Ancora nel 1642 vede la luce l'ultima raccolta di *Messa e Salmi* del sacerdote marchigiano Pietro Gamberi (Gambari), che adotta definitivamente il concertato e la coppia di violini³⁰, e, per opera di un ignoto organista di Udine, si inserisce nella tradizione veneta dei *ripieni*³¹.

L'unica raccolta pubblicata nel 1643 testimonia l'approdo da parte di un compositore attivo prima degli anni Venti al salmo con strumenti obbligati: il *Concerto Sacro de' Salmi intieri a due e tre voci* di Carlo Milanuzzi – monaco agostiniano perugino la cui carriera si svolse per la maggior parte in Veneto –

³⁰ *Messe e Salmi a Cinque Concertati con alcuni Salmi a 2. e 3. con Violini, & altri a 4. senza Istrumenti con quatro Hinni. Di D. Pietro Gamberi d'Urbino Maestro di Capella d'Udine. Aggiunti per commodità alle Messe, e Salmi a 5 li Ripieni dal R. D. Girolamo Missio Organista d'Udine. Dedicati all' Ill.mo Sig. Nicolo Sasso. Opera Terza, Venezia, Bartolomeo Magni, 1642.* Non ho potuto consultare l'*unicum* conservato a Wroclaw dell'ultima opera conosciuta di questo autore veramente poco noto, che, nato nel 1591, fu attivo a lungo, fino al 1650, ricoprendo incarichi di rilievo a Ravenna, Urbino, Udine e Fano, pubblicando *Messe e Salmi a Otto, e a Cinque, parte Concertati, & parte Pieni, con un Laudate Dominum a tre, Letanie della B. Vergine, & Ave Regina Coelorum a otto* [...] *Opera Prima, Venezia, Bartolomeo Magni, 1634, e Messe e Salmi a Otto voci* [...] *Opera Seconda, Venezia, Bartolomeo Magni, 1640.*

³¹ Escludendo le opere a otto, prevedono ripieni di strumenti e voci le raccolte *Messa, Vespro et Compieta* di Amadio Freddi (1616), *Salmi Boscarecci* di Ignazio Donati (1623), *Messa e Salmi Concertati* di Leandro Gallerano (1629; il *Secondo Choro* è esclusivamente strumentale, mentre il *Terzo* è di ripieno vocale), *Raccolta terza di Leonardo Simonetti* di Alessandro Grandi (1630). Ritroviamo poi i *ripieni* negli anni Quaranta (il *Concerto Decimo Quinto* di Tarquinio Merula del 1639 ne limita l'impiego alle due messe), nella *Selva Spirituale Armonica* di Paolo Zasa (1640, ma, ancora una volta, soltanto nella messa concertata) e nella *Selva monteverdiana*, oltre che nella ristampa del 1643 della *Messa e Salmi ariosi a tre voci Concertati* (come è noto, la prima edizione è perduta) e *Messa e Salmi a Tre voci, con due Violini, et quattro parti di Ripieno a beneplacito* di Rigatti (1648).

comprende quattro salmi a tre voci e due violini³². Gli interventi strumentali sono concentrati nelle numerose sinfonie e nei brevi passi del *Tutti*, mentre il *Dixit* è connotato da una ricerca di dialogo con le voci: nella parte dell'organo troviamo pure una significativa indicazione *Tecum in risposte*, per il versetto «Tecum principium». L'avviso ai lettori è rivolto a quelle cappelle minori che non sempre disponevano di strumentisti, suggerendo – ma solo se inevitabile – di assegnare le parti obbligate dei violini alla mano destra dell'organo.

CARLO MILANUZZI, *Concerto Sacro de' Salmi intieri*, 1643:

A Due Voci

Domine ad Adiuvandum Canto, o Tenor solo

Dixit Dominus Due Tenori

Confitebor tibi Canto, o Tenore, e Basso

Beatus vir Alto, e Ten. overo Ten. e Basso, alla quarta

Laudate pueri Due Canti o Tenori

Laudate Dominum Due Canti o Tenori

Laetatus sum Canto, o Tenore, e Basso

Lauda Hierusalem Tenore, e Basso

De profundis Alto, e Ten. o Ten. e Basso, alla quarta

Magnificat Due Tenori

A Tre Voci

Dixit Dominus Due Canti, o Ten. e B. con 2. Viol. se piace

Confitebor tibi Alto, Tenore, e Basso

³² *Concerto Sacro de' Salmi intieri a due e tre voci comodi, vaghi, et ariosi da cantarsi in organo. Aggiuntovi due Violini per alcuni di essi Salmi a beneplacito. Di Carlo Milanuzzi Da Santa Natoglia Maestro di Capella, & Organista nella Chiesa Arcipresbiterale di S. Mauro Martire in Noventa di Piave. Libro Secondo Opera Vigesima Prima*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1643. Le parti dei due violini aggiunti (le cui segnature E e F seguono la lettera D del Basso per l'Organo) hanno frontespizio dove il compositore si dichiara maestro di cappella della chiesa di Santo Stefano di Venezia, dove fu già organista: *Violino Primo (Secondo) nel Concerto Sacro de' Salmi. A Due e Tre Voci. Di Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia Maestro di Capella in San Steffano di Venetia. Libro Secondo. In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXIII*. La singolare coincidenza dei titoli delle composizioni menzionate nella *Tavola* con quelle presenti nel *Concerto Sacro di Salmi intieri*, opera XIV del 1627, ristampata nel 1628 e 1636, ha indotto in errore alcuni studiosi che hanno considerato l'edizione del 1643 come una ristampa parziale, con l'aggiunta di violini. Mi pare interessante, infine, citare due edizioni che testimoniano sia la fama del compositore, sia i rapporti tra musicisti di un medesimo ordine regolare: la *Compieta Concertata con l'Antifone della Beata Vergine, e con un Miserere a versetti concertato alla Romana a Cinque Voci. Con il Basso Continuo. Del P. F. Agostino Diruta Perugino Agost[iniano] Maestro di Capella, & Organista della Magnifica Comunità di Asolo Trevisana. Opera Quinta. Nuovamente composta, & data in luce*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1623, comprende un *Sonetto del R. P. Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia in lode dell'Autore*. Nel 1630 Alessandro Vincenti rivolge invece la propria dedica dell'edizione de *Le Fanfalughe a 2. 3. 4. 5. voci del Signor D. Ignatio Donati* (NV 844) al molto Rev. Padre F. Carlo Milanuzzi da Santa Natoglia Baccelliere in Sacra Teologia, e Predicatore Agostiniano. Su Milanuzzi, cfr. ROCHE, *Giovanni Antonio Rigatti*, p. 259, mentre alcune interessanti soluzioni formali nei salmi della raccolta del 1627 sono menzionate in ROCHE, *North Italian Church Music*, cit., pp. 136-137.

Beatus vir Alto, Tenore, e Basso con 2. Viol.
Laudate Dominum Alto, Tenore, e Basso con 2. Viol.
Laudate pueri Alto, Tenore, e Basso con 2. Viol.
Laudate pueri Due Canti, & Alto. Passeggiato.
Laudate pueri Due Tenori, e Basso
Credidi Alto, Tenore, e Basso
Nisi Dominus Alto, Tenore, e Basso
Magnificat Due Canti, o Ten. e Basso.

«A' Cortesissimi S. S. Musici. I Violini, posti in quest'opera sono a beneplacito nel Dixit, ma necessarii, nel Beatus, Laudate Pueri, e Laudate Dominum, quando però non havendo commodità de' Violini, il Virtuoso Organista non volesse far la parte loro con l'Organo, che li farà facile: ovvero con la diligenza de S. S. Cantori insieme trascorrer quelle Note, dove si lege Sinfonia, Ma riusciranno assai meglio, sonandoli come stanno. [...]».

Negli anni successivi vengono pubblicate tre classiche raccolte di *Messa e Salmi* dovute a compositori che l'abitudine storiografica ci indurrebbe a definire come «minori» e, tuttavia, le loro opere rivelano un alto grado di originalità e l'adozione di uno stile musicale decisamente progressivo. Nel 1645, a quattro anni dalla morte dell'autore, Michelangelo Torriani fa pubblicare la *Scielta d'Ariosi Salmi* di Gasparo Casati, già maestro di cappella a Novara³³. La stampa comprende anche un *Magnificat* a 3 voci e 2 violini attribuito a un *Trabattone* che, a mio avviso, deve identificarsi con l'Egidio Trabattone organista di S. Vittore in Borgo di Varese, poi a Seregno, piuttosto che col più giovane Bartolomeo, suo successore nel medesimo incarico; le dediche sottoscritte come *Fra Egidio Trabattone* suggeriscono l'appartenenza al Terz'Ordine francescano e forse a questo fatto si deve la sua presenza nella raccolta curata dal confratello Turriani³⁴: non solo si tratta della prima opera pubblicata postuma di Fra Egidio (†1642), la cui produzione venne stampata quasi esclusivamente a Milano, ma anche dell'unica con strumenti obbligati. L'alto grado di originalità della raccolta di Casati già si intuisce at-

³³ *Scielta d'Ariosi Salmi, con suoi Violini, Vaghi Motetti a 2. 3. 4. voci Raccolta da Fra Michel Angilo Turriani del Terzo ordine di S. Francesco. Organista, & Maestro di Capella nella Colleggiata di Terra forte. Autore Gasparo Casati. Dedicata al Molto Illustre e Reverendissimo Padre Signore Padrone Colmo Maestro Marco Antonio Bottone Bolognese Vicario Generale Apostolico del Terzo Ordine di S. Francesco. Novamente stampata, Venezia, Gardano [Bartolomeo Magni], 1645.*

³⁴ Sono sottoscritte da *Fra Egidio Trabattone* le dediche delle *Messe, Motetti, Magnificat, e Falsibordoni* [...], Milano, Giorgio Rolla, 1625, e della *Messa, e Salmi con le Letanie* [...], Milano, Giorgio Rolla, 1638; inoltre, il rapporto con l'ambiente francescano – senza che mai sia menzionata l'appartenenza all'Ordine di voti maggiori – è suffragata anche dalla presenza di un suo mottetto nella raccolta del Minore conventuale Sisto Reina, *Novelli Fiori Ecclesiastici* [...], Milano, Carlo Camagno, 1648, suo successore in Saronno.

traverso le seppur brevi citazioni inserite in due studi di Roche e Kendrick³⁵, mentre, dal punto di vista del ruolo degli strumenti, si mette particolarmente in evidenza il serrato dialogo con la voce nel *Domine ad adiuvandum*, un'intonazione tutt'altro che minore anche se destinata al solo tenore; nell'intera raccolta la scrittura dei violini è comunque caratterizzata da una notevole varietà sul piano ritmico e delle figurazioni.

GASPARO CASATI, *Scielta d'Ariosi Salmi*, 1645:

Messa a 4. voci e due violini

Domine ad Adiuvandum voce sola [Tenore] e due violini

Dixit a 3. Due Tenori e Basso e due violini

Laudate pueri Dominum a 3. Alto Tenori e Basso e due violini

Beatus vir a 3. Due Tenori e Basso e due violini

Laudate Dominum a 3. Due Tenori e Basso e due violini

Magnificat a 5. voci

Magnificat a 4. voci e due violini [recte: a 3. Voci, TTB, con l'attribuzione Trabatone]

Motetti a 2. 3. 4.

Salve Virga a 2. Alti

Virgo pia fons amoris a 2.

Si quis est indigens a 3.

Beatus vir. a 3. Dialogo

Salve Regina a 3.

L'opera seconda del compositore romagnolo Andrea Mattioli merita di essere citata per essere tra le non numerosissime di questo periodo interamente dedicate agli inni³⁶; in questo repertorio diventa sempre più rilevante la scelta dell'intonazione a voce sola con strumenti e ritengo che non sia casuale il fatto che proprio all'inizio degli anni Quaranta venga ristampata la raccolta di Amadio Freddi, interamente dedicata agli inni con strumenti obbligati³⁷. Anche i testi salmodici

³⁵ Cfr. ROCHE, *Giovanni Antonio Rigatti*, cit., p. 257, dove si menziona il *Laudate pueri* costituito su tre ostinati ripresi nella forma ABCBCA, e, più recentemente, l'articolo di ROBERT KENDRICK, *Sonet vox: tua in auribus meis: Song of Songs Exegesis and the Seventeenth-Century Motet*, «Schütz-Jahrbuch» XVI (1994), n.2, pp. 99-118: 118, che sottolinea le singolari interpretazioni del testo.

³⁶ *Hinni Sacri Concertati a una, due, tre, cinque e sei voci. Con Instrumenti, e senza, come si significa doppo la Tavola*, di Andrea Matthioli Mansionario nella Cathedrale di S. Cassano d'Imola e Maestro di Capella. Opera Seconda. Dedicata all'Eminentissimo, e Reverentissimo, Sig.r Cardinale Carlo Rossetti Vescovo di Faenza, Venezia, Alessandro Vincenti, 1646.

³⁷ Della raccolta – che prevede i due violini e il trombone oppure fagotto – sono sopravvissuti due soli esemplari (München, Bayerische Staatsbibliothek, segnato 4 Mus.pr. 338/1 e Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, 50445 Muz., olim Mus. 323), entrambi incompleti, di un'edizione datata 1642 con il seguente frontespizio: HINNI / NOVI CONCERTATI / A 2. 3. 4. 5. 6. Voci con doi stromenti acuti / & vno graue per le Sinfonie. / DI AMADIO FREDDI / Maestro di Capella Del Duomo di Vicenza. / DEDICATI / Al Molto Illustre & Reuerendissimo Monsignor Gio. Battista / Cappo Bianco. Dottore dell'vna e l'altra legge, / Canonico Penitentiero & Protonotario /

compaiono sempre più frequentemente a voce sola nel corso di questo quarto decennio del Seicento³⁸, e la forma raggiungerà più ampi sviluppi – sui quali mi soffermerò più avanti – nella seconda metà del secolo. Gli *Hinni* di Mattioli sono proposti secondo un modulo esecutivo alternativo più «economico» simile a quello di Milanuzzi (1643) e fanno riferimento alla prassi dell'intonazione degli inni sulla base del metro comune:

«Li sopradetti Hinni si possono cantare con un Violino solo, ovvero anco senza, sonando in suo luogo l'Intendente Organista, quattro botte a suo modo. Quelli Hinni che mancano facilmente si potranno accomodare ad uno dei sopradetti, poichè si è havuto avvertenza di comporre tutti quelli che sono differente di metro».

Ritorniamo in ambiente veneto con una delle più interessanti edizioni per la compieta: i *Salmi diversi di Compieta* di Giovanni Antonio Rigatti che Jerome Roche ha proposto per una destinazione privata³⁹, legata all'incarico presso il patriarca di Venezia⁴⁰.

Apostolico. / Opera IX. Con Priuilegio: [marca del Gardano] / IN VENETIA M DC XXXXII / Appresso Bartolameo Magni, un'edizione datata 1632 (ignorata dal RISM) è invece descritta con precisione da EMIL BOHN, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700 welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Akademischen Instituts für Kirchenmusik und der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden. Ein beitrage zur Geschichte der Musik im XV., XVI., und XVII. Jahrhundert*, Berlin, Albert Cohn, 1883, p. 138. L'edizione del 1642 sembra essere una ristampa (anche in ragione dell'assenza di lettera dedicatoria) mentre mi pare difficile ipotizzare che lo scrupolosissimo Bohn abbia potuto trascrivere erroneamente la data. Per quanto riguarda l'intonazione a voce sola, sono senz'altro da ricordare le notevoli composizioni già presenti ne *Il Primo Libro delle Musiche* di Francesca Caccini, Firenze, Zanobi Pignoni, 1618 (*Te lucis ante terminum e Iesu corona virginum*); su questa interessantissima stampa, cfr. GEORG PREDOTA, *Towards a Reconsideration of the Romanesca: Francesca Caccini's 'Primo libro delle musiche' and Contemporary Monodic Settings in the first Quarter of the Seventeenth Century*, «Recercare» V (1993), pp. 87-113.

³⁸ Contengono salmi a voce sola le succitate raccolte di Rigatti (1640), Rovetta (1642), Casati (1645) e Fontei (1647). Le antifone mariane a voce sola avranno maggiore fortuna solo nell'ambito delle tendenze della seconda metà del secolo, mentre, in questi anni, un solo esempio compare nella raccolta di Simone Vesi del 1646.

³⁹ Cfr. ROCHE, *Giovanni Antonio Rigatti*, cit., p. 259.

⁴⁰ *Salmi Diversi di Compieta in diversi generi di Canto a 1, 2, 3, & 4 voci, parte con Instrumenti, & parte senza, con tutte le Antifone dell'Anno, che si cantano nel fine della Compieta. Di Gio: Antonio Rigatti Maestro di Capella di Monsignor Illustriss. & Reverendiss. Gio: Francesco Morosini Patriarca di Venetia, & Primate di Dalmatia. Et a Sua Sig:ria Illustrissima & Reverendissima dedicati*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1646.

GIOVANNI ANTONIO RIGATTI, *Salmi Diversi di Completa*, 1646:

Iube Domne. Tenor solo.

Noctem quietam. Basso solo, & con doi Violini a beneplacito.

Confiteor. A doi Canto, & Alto.

Con invocarem. A voce sola [Alto], con doi Violini necessarij, & doi Viole [Alto e Basso], a beneplacito.

Con invocarem. A 4. Voci Concertato

In te Domine. A 3. Doi Tenori, o Soprani & Basso.

In te Domine. A doi [Alto e Tenore] con Ritornelli di Violini & di Viole a beneplacito.

Qui habitat. A 4. Concertato.

Ecce nunc. A 4. Concertato.

Ecce nunc. A Voce sola [Tenor, o Canto] con doi Violini. [Di Francesco Lucio da Conegliano Discipulo del Rigatti]

Nunc dimittis. A 4. Concertato.

Nunc dimittis. Voce sola con doi Violini.

In manus tuas. Voce sola Soprano overo Tenore.

Ave Regina Caelorum. A 3. doi Tenori, overo Soprani, & Basso.

Alma redemptoris. Voce sola Soprano, overo Tenore.

Ave Regina Caelorum. Voce sola Soprano, overo Tenore.

Salve Regina. A 5. Voci, Canto, Alto, doi Tenori & Basso.

Regina Caeli. A Voce sola. Tenor o Canto. [un tuon più basso se piace]

La tavola lascia intuire la varietà di un'opera che meriterebbe senz'altro di essere pubblicata integralmente per l'eccezionale livello della scrittura concertata sia vocale che strumentale, di uno dei più brillanti eredi di Claudio Monteverdi. Anche l'*Ecce nunc* di Francesco Lucio da Conegliano Discipulo del Rigatti spicca per l'elaborazione delle parti violinistiche, gettando nuova luce sulla qualità del magistero di Rigatti.

Sono invece veneti d'adozione Simone Vesi e Nicolò Fontei, che consegnano alle stampe due raccolte contraddistinte da una strumentazione decisamente ricca in cui alla coppia di violini si affiancano viole e violette, il fagotto e, in Fontei, i tromboni alto, tenore e basso⁴¹. Nell'opera di Vesi sono senz'altro da menzionare le *Sinfonie* strumentali del *Beatus a 4.*, *Laudate pueri*, e, soprattutto, della *Salve Regina a voce sola* dove, oltre al ricco strumentario delle *Sinfonie*, *Ritornelli* e ai passi in *Tremolo*, spicca il virtuosismo vocale comprendente anche estesi abbellimenti notati per esteso in biscrome. Meno originale è la scrittura strumentale di Fontei,

⁴¹ SIMONE VESI, *Missa et Salmi a 6. voci Concertate & due violini di Simon Vesi da Forlì Cappellano nel Duomo di Padova. Dedicati all'Eminentissimo et Rev.mo Principe il Sig. Cardinale Rossetti Vescovo di Faenza, Venezia, Gardano [Bartolomeo Magni], 1646; NICOLÒ FONTEI, *Messa, e Salmi a Diverse Voci, et Istromenti di Nicolo Fontei da Orciano Maestro di Capella nel Duomo di Verona. Dedicati al Serenissimo Carlo Secondo Duca di Mantova, e Monferrato, ec. Opera Sesta, Venezia, Alessandro Vincenti, 1647.**

limitata ad incisi; l'indicazione *tre Istrumenti* è precisata nelle parti come *Tromboni* [alto, tenore e basso] o *altro Istrumento*⁴².

SIMONE VESI, *Missa et Salmi*, 1646:

Messa a 6 voce, & due violini

Dixit a 6 voce, & due violini

Confitebor a 3. voci [CAT]

Beatus a 4. [ATTB] & 2 violini

Laudate pueri a 4 voce [CICHIAT] & 4 Istrumenti [*Violino Primo e Secondo, Violin o Violetta, Violetta*]

Laudate Dominum a 6 voce & 2 violini

Credidi a 3. voci [MsAT] & 2 violini

Lauda Ierusalem a 3. [ATB] & 2 violini

Magnificat a 6 voce, & 2 violini

Salve Regina a voce sola [Soprano Solo]. Con 6. Istrumenti. [*Violino Primo e Secondo, Violino o violetta, Violetta, Violetta, Fagotto*]

NICOLO FONTEI, *Messa, e Salmi*, 1647:

Messa a 8. Voci, e due Violini con tre Istrumenti se piace.

Domine ad Adiuuandum a 8. Voci, e due Violini con tre Istrumenti se piace.

Dixit Dominus a 8. Voci, e due Violini con tre Istrumenti se piace.

Confitebor a 6. Voci, e due Violini con tre Viole se piace [*Violone, Viola, Viola*].

Beatus vir a 5. Voci, e due Violini

Laudate pueri Voce sola, e due Violini con Fagotto o altro simile Istrumento se piace.

Laudate Dominum a Due Voci

Laetatus sum a 5. pieno

Nisi Dominus a 3. Voci, e due Violini

Lauda Hierusalem a 5. Voci, e due Violini con tre Istrumenti se piace.

Memento Domine a 5. Voci

Credidi a 8. Voci

In convertendo a due Voci

Beati omnes a 4.

Magnificat a 8. Voci, e due Violini con tre Istrumenti.

Magnificat a 6. Voci, e due Violini.

⁴² Le abbreviazioni sono relative alle chiavi delle parti vocali: C: soprano, Ms: mezzosoprano, A: contralto, T: tenore, B: basso. Nel medesimo 1647 viene pubblicata anche l'opera prima di un compositore veneto dalla importante produzione – che ancora attende una maggiore attenzione da parte degli studiosi – quale Natale Monferrato: *Salmi Concertati a Cinque, sei, & otto voci, con violini e senza*. Di D. Nadal Monferrato Vice Maestro di Capella della Serenissima Republica di Venetia. Dedicati Al Molto Ill.re et Ecc.mo Sig.r Francesco Pozzo. Opera Prima. Novamente stampata, Venezia, Stampa del Gardano, 1647. La raccolta comprende otto salmi a cinque e a otto voci senza violini, oltre a quattro salmi e *Magnificat* a otto voci con due violini, ma l'unicum della Biblioteka Uniwersytecka di Wroclaw è purtroppo incompleto; cfr. BOHN, *Bibliographie*, cit., p. 287.

La varietà di strumenti caratterizza anche i pochi salmi che completano le raccolte di messe di Orazio Tarditi, opera vigesima settima⁴³, e, soprattutto, di mottetti del Vesi⁴⁴. In particolare, quest'ultima stampa presenta diversi aspetti di grande interesse; si tratta non solo delle prime composizioni salmodiche intonate a voce sola con strumenti, ma il contributo strumentale nei tre salmi coinvolge un cospicuo numero di strumenti della famiglia del violino⁴⁵:

SIMONE VESI, *Motetti e Salmi a Voce Sola Concertati*, 1648:

Audite gentes. Soprano Con due violini

Omnes gentes. Soprano Con violini

Caeli cives. Soprano Con violini

Spargite flores. Soprano Con violini

Iste Confessor. Soprano Con violini

Ante oculos. Oratio. Soprano Solo

Venite gentes. Alto Con violini

Egredimini. Alto Con violini

Ave Iesu Christe. Basso Con violini

O lumen. Basso Con violini

Salmi Con Istromenti

Laudate Pueri. Soprano Con 6 Istromenti [*Violin primo, Violin o Violetta, Violin Secondo e Violetta, Viola e Viola da braccio*]

Laudate Dominum. Alto Con 6 Istromenti [*Violin primo, Violin o Violetta, Violin Secondo e Violetta, Viola e Fagotto*]

Nisi Dominus. Tenor Con 6 Istromenti [*Violin primo, Violin o Violetta, [Violino Secondo], [Violetta], Viola, Fagotto*]

Letanie a 4. voci

La scrittura sfrutta abilmente le peculiarità timbriche delle diverse taglie degli archi, mentre il fagotto raddoppia il basso e aggiunge il suo colore al *tutti*

⁴³ *Messe a cinque voci Concertate Parte con Istrumenti, e parte senza. Con alcuni Salmi a Tre, a Quattro, e a Cinque Concertati, con Istrumenti, e senza. Di Horatio Tarditi Maestro di Capella del Duomo di Faenza. Opera Vigesima Settima*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1648; l'opera contiene tre messe, un *Magnificat* e i primi tre salmi del vespro nel *cursus* domenicale o maschile: *Dixit Dominus a 4. con 3. Istrumenti. Doi Violini, e Trombone o Tiorba, Confitebor tibi a 3. doi Soprani, e Basso, Beatus vir a 3. Voci e tre Istrumenti*; interessante l'alternativa proposta per il basso dei due salmi con strumenti: il *Trombone o Tiorba* sono evidentemente pensati per contesti esecutivi che richiedono una presenza sonora diametralmente opposta.

⁴⁴ *Motetti e Salmi a Voce Sola Concertati con Istromenti, & in fine le Lettanie della Madonna a 4. di Simon Vesi da Forlì, Maestro di Capella del Illustrissimo e Reverendissimo Sig. Georgio Cornaro Vescovo di Padova Conte di Piove di Sacco &c. & all' Istesso Ill.mo Sig. Dedicati. Opera Seconda*, Venezia, Stampa del Gardano, 1648.

⁴⁵ La stampa prevede tre parti (*Violino Primo, Violino Secondo, Viola & Fagotto*), ciascuna contenente due parti strumentali per i salmi con 6 *Istromenti*.

strumentale. La composizione di maggior valore è certamente il *Laudate Pueri a Canto solo con 6 Istromenti*, in cui si realizza il più raffinato connubio tra voce e strumenti con sinfonie, dialoghi, ritornelli, imitazioni; non è semplice selezionare un breve esempio attraverso il quale illustrare la grande varietà di questo salmo: propongo l'inizio della dossologia, con una *Sinfonia* collocata tra il *tutti* del «Gloria Patri» e il «Sicut erat» solistico (Es. 5: VESI 1648, *Laudate Pueri. Soprano Con 6 Istromenti*, bb. 213-235).

La tecnica del coro di ripieno viene senz'altro perfezionata nella *Messa e Salmi a Tre voci* di Giovanni Antonio Rigatti⁴⁶, dove i cori si distinguono anche per il colore delle parti acute, mentre l'intervento del *Ripieno* nei passi sillabici – riservando tutti i passaggi al *Concerto* – doveva consentire validi effetti sonori e spaziali. È interessante sottolineare che l'esemplare bolognese della stampa comprende una seconda copia dell'*Organo*, stampata da Vincenti con dettagliate indicazioni di *Forte*, *Pian* e *Tutti* con lo scopo di realizzare un continuo sempre adeguato allo spessore vocale.

Tra 1649 e 1650 tre edizioni riservano ai salmi con strumenti uno spazio limitato, ma con risultati di grande interesse; è il caso del compositore 'minore' Orazio Filiberi (Filideri), maestro di cappella a Montagnana⁴⁷, le cui quattro composizioni con violini dell'unica opera nota rivelano una maestria nella scrittura per i violini, sempre coinvolti nello svolgimento del salmo, in dialogo con le voci, nei *tutti* e in ampie sinfonie.

ORAZIO FILIBERI, *Salmi Concertati*, 1649:

Dixit Dominus a 6. Voci, e doi Violini

Confitebor a 4. Canto, Alto, Tenor, e Basso

Beatus vir a 3. Canto, Alto, Tenor

Laudate Pueri a 5 doi Ten. Basso, e doi Violini

Laudate Dominum a 3. doi Soprani, e Basso

Laetatus a 4. Canto, Alto, Tenor, e Basso

Nisi Dominus a 5 doi Ten. Basso, e doi Violini

Lauda Ierusalem a 6. Voci, e doi Violini

Magnificat a 8. Concertato il Primo Choro.

⁴⁶ *Messa e Salmi a Tre voci, con due Violini, et quattro Parti di Ripieno a beneplacito. Di Gio: Antonio Rigatti. Libro Secondo*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1648; va precisato che, mentre le tre voci di concerto sono due *Canti* e *Basso*, le *parti di Ripieno* sono *Canto, Alto, Tenore* e *Basso*. Il solo salmo *Nisi Dominus* non prevede l'intervento della coppia di violini.

⁴⁷ *Salmi Concertati a Tre, Quatro, Cinque Sei, & Otto Voci, con Doi Violini. Di Horatio Filiberi Veronese, Maestro di Capella, nel Domo di Montagnana. Opera Prima. Dedicati alla Magnifica Comunità di Montagnana*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1649.

Lo stesso frontespizio dell'*Opera Terza* (in effetti *Quarta*) di Chiara Cozzolani annuncia la presenza di due soli salmi con violini in una silloge a otto voci⁴⁸; non mi dilungherò su quest'opera ampiamente trattata nella nota monografia di Robert Kendrick, illustrando con precisione gli esiti a cui giunge lo stile concertato della monaca milanese. Nell'organizzazione formale di entrambi i salmi è particolarmente interessante il procedimento di ripresa di porzioni del testo («*Laudate Dominus omnes gentes*» e la dossologia) nel corso della composizione, con funzione di ritornello, a cui si affianca la *Sinfonia* strumentale⁴⁹.

Nel 1650, Biagio Gherardi da Castelleone, maestro di cappella a Verona, pubblica due edizioni per compieta, l'una a otto in due cori, *Compiete Concertate, e non Concertate*, l'altra, concertata, da tre a sei voci, con *alcuni Salmi con Instrumeti*⁵⁰. Quest'ultima raccolta si distingue dalle altre dedicate a compieta finora menzionate per la presenza di numerose intonazioni dei principali salmi e del cantico di Simeone, senza puntare alla completezza liturgica: due composizioni prevedono l'impiego del violino e del *Violone* e lo stile, pur non presentando originalità sensazionali, appare comunque sensibile a tutte le novità del *concertato*. Dal punto di vista strumentale importa evidenziare come la parte del *Violone* sia sempre obbligata e concertata, creando duetti col violino certamente poco usuali in questo repertorio.

BIAGIO GHERARDI, *Compiete Concertate*, 1650:

Cum invocarem a 4. 2 Canti Alto e Basso

In te Domine speravi a 3. alla quarta

In te Domine speravi a 4. Anto Alto Tenore e Basso

In te Domine speravi a 6.

In te Domine speravi a 6. 3 voci [CAT] e 3 Istrumenti [Violino, Violone, continuo]

Qui habitat a 5.

Ecce nunc a 3.

⁴⁸ *Salmi a otto voci Concertati et due Magnificat a otto con un Laudate Pueri a 4. voci & doi Violini, & un Laudate Dominus omnes gentes a voce sola & doi Violini, Motetti, Dialoghi a 2, 3, 4 e cinque voci, di Donna Chiara Margarita Cozzolani Opera Terza [recte: Quarta]. Dedicati all'Ill.mo e Rever.mo Sig.r Patrone Col.mo Monsignor Badoaro Vescovo di Crema, Venezia, Alessandro Vincenti, 1650.*

⁴⁹ Cfr. ROBERT KENDRICK, *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*, Oxford, Clarendon, 1996 (Oxford Monographs on Music), pp. 346-348 e 352.

⁵⁰ *Compiete a Otto Concertate, e non Concertate con le Letanie della Madonna di D. Biagio Gherardi Maestro di Capella nel Duomo di Verona dedicate all'Ill.mi Sig.ri gli Mons.ri Arcip.te, e Canonici dell'Amplissimo e Reverendissimo Capitolo di Verona. Opera Quarta, Venezia, Stampa del Gardano, 1650, e Compiete Concertate a 3. 4. 5. & 6 voci & alcuni Salmi con Instrumeti. Di D. Biagio Gherardi Maestro di Cappella nel Duomo di Verona dedicate alli Molto Ill.mi Sig.ri li Sig. Ii Governatori, e Frattelli della Ven. Compagnia del Santissimo Sacramento d'Ancona. Opera Seconda, Venezia, Stampa del Gardano, 1650. Gherardi mantiene la distinzione tra composizioni *Concertate, e non Concertate* anche nei *Motetti a otto voci* [...] *Opera Quinta*, pubblicati nel medesimo anno.*

Ecce nunc a 3. Due Canti e Basso
Ecce nunc a 4.
Ecce nunc a 4.
Ecce nunc a 6. alla quarta
Nunc dimittis a 3.
Nunc dimittis a 4.
Nunc dimittis a 4. alla 4.
Nunc dimittis a 3. Canto con due violini
Nunc dimittis a 6. 3 voci [CAT] e tre Instrumenti

Nel corso degli anni Cinquanta vengono stampate diverse raccolte composte da musicisti che hanno segnato profondamente il Seicento musicale italiano e la cui produzione sacra rimane decisamente meno nota rispetto a quella strumentale o vocale profana. Nel 1652, il *Terzo Libro delli Salmi* viene a completare il *corpus* vespertino di Tarquinio Merula, maestro a Cremona e nominato Cavaliere dello Speron d'oro⁵¹: qui solo tre salmi prevedono il concorso della coppia di violini, tutti a voce sola (*soprano, canto e basso*). Ancora una volta, l'elaborazione del cremonese si concentra sulle soluzioni formali – aspetto da sempre delicato nel salmo – come nel caso del *Laudate Pueri a 3., Canto con doi Violini*; il brano, in sei quarti fino all'ultimo «amen» della dossologia, trattata come una sorta di libera cadenza, è fondato sulla variazione strofica del primo verso (variazione necessaria per corrispondere alla lunghezza dei diversi versetti) su cui si inserisce una *Sinfonia* con funzione di ritornello, all'occorrenza divisa in due sezioni. L'esempio 6 propone illustra il procedimento, dalla fine del quarto versetto («Excelsus [...] & super coelos gloria eius»), concluso dalla ripresa dell'*incipit* («Laudate pueri»); la sinfonia dei violini copre un intero periodo, mentre la successiva ripresa della sola prima parte consente l'intonazione del nuovo verso («Suscitans a terra») a metà periodo (Es. 6: MERULA 1652, *Laudate Pueri a 3. Canto, con doi Violini*, bb. 47-75; la segnatura originale è **C3**). Ben diverso il *Nisi Dominus*, per *Alto solo*, in cui Merula impiega la medesima segnatura di tempo del semicerchio con il **3** ad indicare genericamente la *trippola*, basandosi tuttavia su un *notenbild* molto più ampio che gli consente un approfondimento sulla varietà ritmica: le prime 33 battute dell'esempio 7 già rivelano una composizione in cui voce e strumenti si alternano, nella ricerca di una raffinata intonazione degli affetti del testo, complice anche un'efficace scelta del tono. (Es. 7: MERULA 1652, *Nisi Dominus a 3. Alto, con doi Violini*, bb. 1-33).

⁵¹ *Il Terzo Libro delli Salmi et Messa Concertati a tre et a quatro con Istromenti & senza del Cavalier Merula Organista, & Maestro di Cappella per la Fabrica nel Duomo di Cremona. Opera XVIII. Dedicata al molto Illustre & Reverendissimo Padre, D. Evangelista Commenduli Generale de Monaci di S. Girolamo, Venezia, Alessandro Vincenti, 1652.*

Anche l'Opera *Trentesima* di Orazio Tarditi è incentrata sul salmo a voce sola con violini, il repertorio che contribuì senz'altro ad affermare la sua fama come sopranista⁵².

ORAZIO TARDITI, *Concerto Musiche varie da Chiesa*, 1650:

Domine ad Adiuvandum Canto solo con violini e Tiorba

Domine ad Adiuvandum Canto solo con Istrumenti

Exultate celestes Canto solo con Istrumenti

Ego sum panis Canto solo con Istrumenti

Deus tuorum militum Canto solo con Istrumenti

Salve Regina Canto solo con Istrumenti

Ave Maris Stella Canto solo con Istrumenti

Pange lingua Canto solo con Istrumenti

Confitebor tibi Canto solo con Istrumenti

Beatus vir Canto solo con Istrumenti [Violino e Violino o Cornetto]

Laudate pueri Canto solo con Istrumenti [Violino e Cornetto o Violino]

Iste Confessor 2 soprani e duoi Violini

Iesu care a due Canti con Istrumenti

Nisi Dominus Canto e Alto

Exultate iusti Canto e Tenore

Non vos me elegistis Canto e Alto

Obaudite vocem laudis Alto e Basso

Iubilare Deo Alto e Basso

Iesu Corona Virginum a due Soprani e Basso con Istr.

Laudate pueri Dominum a due Canti e Basso con Istr.

Nisi Dominus Alto, Tenore e Basso con Istr.

Laudate pueri Dominum a due Tenori e Alto con Istr.

De profundis Canto, Alto e Basso

La scrittura vocale spicca per l'alto virtuosismo che viene a crearsi trasferendo alla voce le figurazioni idiomatiche strumentali per un medesimo linguaggio

⁵² *Concerto Musiche varie da Chiesa. Motetti, Salmi, e Hinni a Una voce Sola, a due e tre, Concertati parte con Violini e Tiorba e parte senza Istrumenti. Opera XXX di Horatio Tarditi Maestro di Cappella del Duomo di Faenza, Venezia, Stampa del Gardano, 1650.* Un salmo a voce sola, *Laudate pueri a Canto solo con Violini*, è contenuto anche nella raccolta di FRANCESCO DELLA PORTA, *Motetti a Due, Tre, Quattro, e Cinque Voci. Con una Messa, & Salmi a 4. 5. si placet. Di Francesco Della Porta Organista, & Maestro Di Capella nella Madonna presso S. Celso, & di Santo Antonio in Milano. Libro Terzo. Opera Quarta. Dedicati all'Illustrissimo e Reverendissimo P. D. D. Attilio Pietra Santa De Conti di Cantù, Venezia, Alessandro Vincenti, 1651*: l'opera dovette godere di una certa diffusione e successo, essando ristampata ad Anversa, presso Phalèse, nel 1654. La forma del salmo a voce sola con violini ebbe comunque una singolare fortuna che andrebbe investigata accuratamente: la portata del fenomeno è testimoniata pure da edizioni quali i *Salmi con una Voce, e doi Violini, e Motetti con, e senza Violini, di Andrea Hofer, Vice-Maestro di Capella dell' Ill.mo, e Rev.mo Monsignore Guidobaldo [...], Salzburg, Katzenbergerin, 1654* (RISM B/II 1654/4).

melodico in cui si fondono strumentalismo e vocalità, giocando sapientemente sull'alternanza dei tempi binari e ternari per sviluppare il più possibile la varietà ritmica. L'esordio del *Confitebor tibi Canto solo con Istrumenti* è significativo di un'intonazione che privilegia decisamente le fioriture di quartine di semicrome piuttosto che la chiara intelligibilità del testo salmodico (Es. 8: TARDITI 1650, *Confitebor tibi Canto solo con Istrumenti*, bb. 1-19). I tre inni a voce sola compresi nella raccolta testimoniano la sempre maggiore fortuna, soprattutto nella seconda metà del Seicento, di un genere a cui mi ripropongo di dedicare una prossima ricerca specifica. Il *Concerto il Trigesimo Terzo* di Tarditi, pubblicato due anni più tardi, comprende solo tre salmi – due dei quali con violini – e la composizione più interessante è senz'altro il *Laudate pueri Canto Solo e doi Violini* con caratteristiche analoghe a quelle dei salmi del 1650⁵³.

La terza grande raccolta vespertina di Maurizio Cazzati, pubblicata nel 1653, durante il suo magistero bergamasco⁵⁴, prevede la coppia di violini per tutti i salmi (con l'unica eccezione di una seconda intonazione del *Confitebor*, a 2. Alto, e Basso) e adotta il procedimento di amplificazione del *tutti* con un coro di *Ripieno*: un ulteriore elemento per arricchire le possibilità del concertato.

MAURIZIO CAZZATI, *Messa e Salmi* [...] *Opera XIV*, 1653:

Messa a 4 con Doi Violini e Ripieni a Beneplacito

Domine a Basso Solo con Doi Violini

Domine ad Aduvandum a 4 con Violini e Ripieni se piace

Dixit Dominus a 4 con Violini e Ripieni se piace

Confitebor a 4 con Violini e Ripieni se piace

Confitebor a 2. Alto, e Basso

Beatus a 4 con Violini e Ripieni se piace

Laudate pueri Dominum a 4 con Violini e Ripieni se piace

⁵³ *Concerto il Trigesimo Terzo Motetti e Salmi a Tre e Quattro Voci parte con Violini e parte senza, con una Messa Concertata a Quattro Voci & un Laudate Pueri a Voce Solo con Doi Violini. Di Horatio Tarditi dedicati al Molto Illustre & Reverendissimo Padre Don Bastiano Benini Abbate dignissimo della Badia degl'Angioli in Fiorenza e Vicario Generale della Provincia Toscana, Venezia, Alessandro Vincenti, 1652; la raccolta comprende anche una messa a quattro voci e tre mottetti (due dei quali con violini), mentre le altre composizioni per l'ufficio sono i salmi *Dixit Dominus a 4. Canto Alto Tenore, & Basso*, e *Credidi a 3. Canto Alto e Basso e doi Violini*, accompagnati da un *Magnificat a 4. Canto Alto Tenore, & Basso*. Ho intrapreso un'indagine monografica incentrata sul camaldolese Orazio Tarditi (nel corso della quale ho potuto precisare, oltre a diversi particolari biografici, la data di nascita e interessanti aspetti sulle sue origini romane), con il più ampio l'obiettivo di fare luce sull'attività musicale nell'ambito monastico italiano seicentesco.*

⁵⁴ *Messa e Salmi a quattro voci. Con Istromenti, & Ripieni a Beneplacito et altri Salmi a 1. 2. 3. con gli Istromenti obligati di Maurio Cazzati Maestro di Cappella nella Chiesa di S. Maria Maggiore di Bergamo. All'ill.mo. et R.mo. Sig.re Mon.r. Giulio Berlendi eletto di Belluno. Opera XIV, Venezia, Alessandro Vincenti, 1653.*

Laudate Dominum a 4 con Violini e Ripieni se piace
Laetatus a Basso Solo, con quattro Istromenti
Nisi Dominus a 3. Alto, Tenor, e Basso con Doi Violini
Lauda Hierusalem a Voce Sola [Canto solo] con Doi Violini
Magnificat a 4 con Violini e Ripieni se piace.

Il trattamento dei due cori – tutt'altro che appiattito su una schematica divisione tra *solì* e *tutti* – appare sin dall'esordio del primo salmo, *Dixit Dominus*: dopo una poderosa intonazione dell'inizio del versetto in accordi omofonici, il secondo emistichio realizza un efficace intensificazione costruita sul coro *di concerto*, gli strumenti ed i *ripieni*, come si può vedere nell'esempio 9 (Es. 9: CAZZATI 1653, *Dixit Dominus a 4 con Violini e Ripieni se piace*, bb. 1-25).

Nel 1653 e 1654, due dei compositori più importanti del Seicento strumentale italiano – Biagio Marini e Marco Uccellini – pubblicano sillogi di salmi con strumenti. Purtroppo, quasi l'intera produzione sacra di Marini ci è giunta incompleta, ad eccezione delle *Lacrimae di Davide* (op. XXI, 1655), mentre dei *Salmi* opera XVIII sono pervenute in *unicum* le sole parti del *Basso* e del *Violino Primo*: reliquie da cui si intuisce uno stile concertato attento alla modernità, senz'altro arricchito dall'esperienza strumentale, con i violini presenti in quasi tutte le composizioni⁵⁵.

BIAGIO MARINI, *Salmi per tutte le Solennità*, 1653:
Domine ad adiuvandum. A 3. Basso e 2 violini
Dixit Dominus. A 5. Basso Alto Ten. e 2 violini
Confitebor tibi. A 3 voci Alto Tenore e Basso
Beatus vir. A 5. Alto, Tenore e Basso con 2 violini
Laudate pueri. A 3 voci. Canto Tenore e Basso
Laudate Dominum. A 3. Canto o Ten. e 2 violini
Laetatus sum. A 5. Tre voci e 2 violini
Nisi Dominus. A 5. Tre voci e 2 violini
Lauda Ierusalem. A 3. Basso e 2 violini
In convertendo. A 3 voci
Credidi. A 5. Tre voci e 2 violini
Beati omnes. A 3. Ten. o Canto e 2 violini. & serve anco per motetto.
Magnificat. A 5. Tre voci e 2 violini.

La scrittura è spesso impegnativa (in particolare nel *Lauda Ierusalem*) e non mancano il ricorso al *ritornello* con ruolo strutturale (*Laetatus sum* o *Nisi Dominus*) e

⁵⁵ *Salmi per tutte le Solennità dell'Anno Concertati nel moderno stile, ad una, due, e tre voci con violini e senza.* Del Cav. Biagio Marini Maestro di Capella delli Cavalieri nell'Accademia della Morte di Ferrara. Libro Primo. Opera XVIII. Consacrata Alla Serenissima Signora Arciduchessa Anna d'Austria nata Principessa di Toscana, Venezia, Stampa del Gardano, Francesco Magni, 1653.

le soluzioni ricercate sul piano ritmico, come nella continua alternanza tra **3/1** e **C** del *Beatus vir* o nella varietà metrica del *Magnificat* (in **C**, **3/1**, **6/4**, **3/2**).

Nel 1654 vengono pubblicati i *Salmi Concertati* del 1654 di Marco Uccellini, unica testimonianza musicale del suo magistero presso la cattedrale di Modena⁵⁶. Ho dedicato a questa raccolta un contributo pubblicato recentemente e l'edizione critica attende di andare in stampa⁵⁷. L'approfondimento personale di questi ultimi anni non ha modificato il mio giudizio sull'*Opera Sesta* uccelliniana che rimane, credo, una delle realizzazioni più felici del concertato con strumenti nell'ambito del repertorio vespertino di area emiliana.

MARCO UCCELLINI, *Salmi Concertati*, 1654:

Domine ad Adiuuandum a 5. con Istrumenti doi Soprani, Alto, Tenor, e Basso.

Dixit a 5 con Istromenti doi Soprani, Alto, Tenor, e Basso.

Dixit a 5 con Istromenti Canto, Alto, doi Tenori e Basso.

Dixit a 4 con Istromenti Canto, Alto, Tenori, e Basso.

Confitebor a 3 doi Soprani, e Basso.

Beatus Vir a 3 Alto, Tenor, e Basso.

Beatus Vir a Canto solo con Istrumenti. Al Sig. Marzio Herculeo Musico Celeberrimo del Sig. Duca di Modana.

Laudate Pueri a 3 con Istrumenti doi Soprani, e Basso.

Laudate Pueri a 3 Alto, Tenor, e Basso. Al Sig. Alfönso Petenari Musico Celeberimo del Sig. Duca di Guastalla.

Laudate Dominum a Basso solo con Istrumenti. Al Sig. Gioseffo Painsi Musico Celeberrimo del Sig. Duca di Modana.

Laudate Dominum a 3 doi Tenori, e Basso.

Nisi Dominus a 3 con Istrumenti Alto, Tenor, e Basso. Al Padre D. Horatio Tarditi.

Magnificat a 5 con Istrumenti Canto, Alto, doi Tenori, e Basso.

Letanie dela B. V. a 5 con Istrumenti Canto, Alto, doi Tenori, e Basso.

⁵⁶ *Salmi a una, a tre, quattro, et a cinque, Concertati parte con Istromenti e parte senza con Letanie della Beata Vergine Concertate a 5. con Istromenti di D. Marco Uccellini Capo dell'Istromentisti del Serenissimo Sig. Duca di Modana et Maestro di Cappella della Chattedrale di detta Citta Opera Sesta Dedicata al Serenissimo Sig. Don Ferrando Terzo Gonzaga Duca di Guastalla, Luzzara, Reggiolo, Principe di Molfetta, Venezia, Alessandro Vincenti, 1654.*

⁵⁷ Cfr. DANIELE TORELLI, *Marco Uccellini da Forlimpopoli Maestro di cappella a Modena: i 'Salmi Concertati' (1654)*, in Marco Uccellini. Atti del convegno «Marco Uccellini da Forlimpopoli e la sua musica» (Forlimpopoli, 1996), a cura di Maria Caraci Vela e Marina Toffetti, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999 (Strumenti della ricerca musicale, 5), pp. 73-96. L'edizione critica è stata utilizzata per la registrazione – di prossima pubblicazione – di una liturgia vespertina del Comune dei Confessori interpretata dall'*Ensemble Aurora* diretto da Enrico Gatti; l'allestimento comprende anche composizioni strumentali *in loco antiphonae* di Uccellini, con un motetto e l'inno tratti dall'opera XXX di Orazio Tarditi (1650), e con un tentativo di ricostruzione della prassi ritmica seicentesca nelle antifone in canto piano.

Quest'unica silloge sacra del forlimpopolese può essere considerata come un'accurata selezione della produzione dei primi anni di attività presso il duomo modenese (Uccellini fu nominato maestro di cappella nel 1647); ritengo che il suo pregio maggiore risieda proprio nell'alto grado di varietà che emerge dalle diverse intonazioni, nella molteplicità delle combinazioni vocali e strumentali: alcuni moduli – soprattutto ritmici – risultano particolarmente cari al compositore, ma tutte le possibilità dello stile concertato vengono esplorate al fine di rendere l'interpretazione dei testi sempre variata e fedele agli *affetti*. Caratteristiche quali il virtuosismo vocale, lo spessore strumentale, l'interesse ritmico e timbrico, l'accurata stesura del continuo, la ricerca nelle soluzioni formali, sono senz'altro comuni a quelle già riscontrate in composizioni di Merula, Cazzati e Tarditi, e tuttavia in Uccellini vengono sviluppate e combinate in un linguaggio estremamente vario. Non possiamo che rimpiangere, dunque, l'assenza di altre opere che documentino il successivo decennio di magistero, protrattosi fino al trasferimento a Parma nel 1665. Propongo, a titolo d'esempio, l'inizio del *Laudate Pueri a 3 con Istrumenti doi Soprani, e Basso* (Es. 10: UCCELLINI 1654, *Laudate Pueri a 3 con Istrumenti doi Soprani, e Basso*, bb. 1-16).

Come nel caso di Cazzati e di alcuni altri compositori, anche l'opera prima di Lorenzo Penna è una raccolta di salmi con strumenti, purtroppo pervenuta incompleta⁵⁸.

LORENZO PENNA, *Messa e Salmi Concertati*, 1656:

Messa a 5 [con duoi Violini ad libitum]. cioè, C. A. con duoi TT. e B.

Domine ad adiuvandum a 5. [con duoi Violini si place] ut supra, & seguitano,

Dixit Dominus

Confitebor tibi Domine

Beatus vir qui timet Dominum

Laudate Pueri Dominum

Laudate Dominum omnes gentes

Laetatus sum

Nisi Dominus [con dedica interna: Alla Molto reverenda Madre Suor Giovanna Vittoria Schiappacazza delicatissimo Soprano in S. Bartolomeo di Casale Monferrato]

Lauda Ierusalem Dominum

Magnificat.

⁵⁸ *Messa e Salmi Concertati a cinque voci, con doi Violini ad libitum. Di Lorenzo Penna da Bologna, Maestro di Capella in S. Illario di Casal Monferrato. Opera Prima. Dedicata all'Illustrissimo & Eccellentissimo Oratio Co. Canossa Marchese di Caliano, e Cavalier del Redentore, [Milano], Carlo Francesco Rolla, [1656]. È sopravvissuto il solo Canto, conservato presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (segnatura BB.111).*

Gli interventi strumentali più rilevanti sono concentrati nelle *sinfonie avanti il salmo* poste in apertura di tutti i brani (ad eccezione della messa e del responsorio) o, sotto forma di brevi interventi, nel corso delle composizioni. Questo tipo di trattamento delle parti strumentali adottato dal compositore consente di venire incontro alle istituzioni prive di violinisti: l'*Avertimento Ai Signori Musici* posto dopo la dedica prescrive «che cantandosi la presente opera senza Violini, devonsi lasciar fuori quelle batute delle Sinfonie, che sono segnate con le linee»; infatti, nella parte del *Canto*, le pause corrispondenti alle sinfonie sono evidenziate con linee collocate sotto il rigo. Mi pare del tutto verosimile immaginare che la coppia di violini fosse disponibile solo occasionalmente in S. Ilario di Casale Monferrato dove Penna, appena uscito dal monastero carmelitano di San Martino in Bologna, aveva assunto la direzione della cappella⁵⁹. Nel medesimo 1656 viene pubblicata anche l'*Opera quarta* di Simone Vesi, che adotta il *Secondo Choro ad libitum*⁶⁰.

Le uniche opere stampate di Francesco Cavalli sono raccolte vespertine: la prima, pubblicata nel 1656, è poderosa, comprendendo una messa, undici salmi, il *Magnificat*, cinque inni, le quattro antifone mariane e sei sonate⁶¹.

FRANCESCO CAVALLI, *Musiche Sacre*, 1656:

Messa a 8. voci, Concertata con due Violini, e Violoncino, Ripieni, et altri Istrumenti, se piace. Cioè Kirie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus.

Dixit, a 8. voci, Concertato similmente come di sopra, con Ripieni, et altri Istrumenti se piace.

Confitebor, a 8. voci, Concertato con due Violini, e Violoncino, senza Ripieni, e senz'altri Istrumenti.

Beatus a 8. Alto, Tenore, e Basso, con Violini e Violoncino.

Laudate pueri, a 5. due soprani A. T. e B. con Violini, e Violoncino.

Laudate Dominum a 8. voci, Concertato con Violini, e Violoncino, Ripieni, et altri Istrumenti se piace.

⁵⁹ In ogni caso, mi pare impossibile condividere ciò che si legge nelle voci dedicate al compositore nel *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, vol. XIV, pp. 351-352, e nel *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, a cura di Alberto Basso, parte II: *Le Biografie*, Torino, UTET, 1985-1989, vol. V, p. 624 – redatte rispettivamente da Joseph-Horst Lederer e Cristina Santarelli – laddove si afferma che lo stile di Penna rammenterebbe quello di alcuni «epigoni di Palestrina».

⁶⁰ *Salmi Concertati a 3. 4. 5. & a 6. con stromenti con il Secondo Choro ad libitum. Di Simon Vesi da Forlì Mastro di Capella di Monsignor Cornaro Vescovo di Padova. Dedicati all'Ill.mo et Rev.mo Monsignor Arcivescovo Theodoli Vescovo di Forlì. Opera Quarta*, Venezia, Francesco Magni, 1656; l'opera prevede la partecipazione di due violini per il responsorio *Domine ad adiuvandum* e tredici salmi vespertini. Nessun esemplare si è conservato nelle biblioteche italiane e, finora, non ho potuto consultare l'unica copia completa della Proske Bibliothek di Regensburg. L'ultima opera di Vesi adotta invece la scrittura a otto parti in due cori: *Salmi a otto ariosi [...] Opera VI. [...]*, Venezia, Francesco Magni, 1663.

⁶¹ *Musiche Sacre Concernenti Messa, e Salmi Concertati con Istromenti Inni, Antifone et Sonate, a due 3. 4. 5. 6. 8. 10. e 12. voci di Francesco Cavalli Organista della Serenissima Repubblica, in S. Marco. Consacrate al Serenissimo Gio. Carlo Cardinal De Medici*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1656.

Laetatus a 3. A. T. B. con due Violini, et tre Viole se piace.
Nisi a 4. C. A. T. e B. con Violini, e Violoncino.
Lauda Hierusalem a 8. voci, Concertato con Violini, Violoncino, Ripieni, et altri Istrumenti, se piace.
Credidi, a 5. due soprani A. T. e B. con Violini, e Violoncino.
In convertendo, Concertato, a 5. voci, due Canti, e due Tenori, Basso, senza Istrumenti.
Domine probasti a 3. C. A. e B. con Violini, Violoncino.
Hymno. Iste Confessor a 2. Soprani con Ritornelli de Violini.
Hymno. Ave maris stella, a 3.
Hymno. Iesu Corona Virginum a 4. C. A. T. e B. con Violini.
Hymno. Exultet orbis a 4. C. A. T. e B. con Violini.
Hymno. Deus tuorum militum a 3. A. T. e B. con Violini.
Magnificat, a 8. voci, Concertato con due Violini, Violoncino, Ripieni, et altri Istrumenti se piace.
Ave Regina a 2. Tenore, e Basso.
Regina Caeli a 3. Alto, Tenore, e Basso.
Salve Regina, a 4. Alto e due Tenori, e Basso, Violoncino, overo Tiorba.
Alma Redemptoris, a 5. due Canti, A. T. e B. Violoncino, overo Tiorba.
Sonata. a 3.
Sonata. a 4.
Sonata. a 6.
Sonata. a 8.
Sonata. a 10.
Sonata. a 12.

L'opera è stata oggetto di alcuni lavori, sebbene manchi ancora uno studio puntuale che collochi le *Musiche Sacre* nel contesto della produzione veneziana⁶². La grandiosità delle composizioni di Cavalli traspare efficacemente nelle parole dell'autore stesso:

«L'autore a chi legge. Lettore. [...] Osserverai, che fra le Parti Alto, Tenore, e Basso del secondo Choro ho inserite le Sinfonie per tre Tromboni, o simili stromenti le quali così ho poste per non moltiplicare in libri separati: avverti però, che quelle si possono anco tralasciare ad arbitrio; ma nel tempo di quelle doveranno tacere le parti che Cantano, come se in luogo di dette Sinfonie fossero notate le Pause: In oltre li detti Tromboni, o altri stromenti, che fossero, doveranno suonare per tutto dove si troverà la parola TUTTI, e cessare dove sarà la parola SOLI. Et in questo stesso modo si possono adoperare qualunque altre parti per far maggiori li ripieni, sempre ciò facendo ottima riuscita. Di più avverti, che la Parte del Violoncino (la quale starà bene appresso li Violini, garreggiando quella

⁶² Cfr. FRANCESCO BUSSI, *La produzione sacra di Cavalli e i suoi rapporti con quella di Monteverdi*, «Rivista Italiana di Musicologia» II (1967), n. 2, pp. 229-254; DENIS ARNOLD, *Cavalli at St. Mark's*, «Early Music» IV (1976), n. 2, pp. 266-274; MOORE, *Vespers at St. Mark's*, cit., pp. 51-55.

insieme con essi) si può adoperare, e tralasciare a piacimento. Nel resto compatisci, e vivi lungamente felice».

La fama di grande compositore di Giovanni Legrenzi trova conferma anche nei *Salmi a Cinque*, opera quinta del 1657⁶³: le cinque parti sono sempre tre voci – in tutte le combinazioni possibili di due canti, due tenori, alto e basso – e due violini, perfettamente integrati nel tessuto concertato, con scelte compositive che spesso ricordano i *Salmi* di Marco Uccellini del 1654, come nel *Ritornello* degli archi del *Laudate pueri*; di chiara ispirazione strumentale è pure la misura di **9/8** del *Laudate Dominum*.

GIOVANNI LEGRENZI, *Salmi a Cinque*, 1657:

Domine ad Adiuvandum A 5. Alto, due Tenori, & due violini

Dixit Dominus A 5. Canto, Tenore, Basso, & due violini

Confitebor A 5. Canto, Alto, Tenore, & due violini

Beatus A 5. Alto, Tenore, Basso, & due violini

Laudate pueri A 5. Canto, Alto, Basso, & due violini

Laudate Dominum A 5. Due Canti, Basso, & due violini

Laetatus sum A 5. Alto, Tenore, Basso, & due violini

Nisi Dominus A 5. Due Tenori, Basso, & due violini

Lauda Ierusalem A 5. Tre Soprani, & due violini

Credidi A 5. Alto, Tenore, Basso, & due violini

In convertendo A 5. Due Soprani, Tenore, & due violini

Beati omnes A 5. Canto, Tenore, Basso, & due violini

Magnificat A 5.

Salvatore Gandino è un compositore sul quale non possediamo praticamente alcuna informazione; senonché, la sua produzione doveva essere piuttosto cospicua, se ci è giunta una stampa numerata come *Opera Settima* (1681). L'*Opera Quinta* è una classica raccolta di *Messa e Salmi*, interamente incentrata, tuttavia, sulla liturgia mariana, apparentemente in ragione della particolare «devotione verso la gran Madre di Dio» della dedicataria, la principessa Enrichetta Adelaide di Savoia⁶⁴.

⁶³ *Salmi a Cinque, tre voci, e due Violini di Giovanni Legrenzi Maestro di Capella dell'Illustrissima Accademia della Spirito Santo in Ferrara. All'Emin.mo et Rev.mo Sig. Cardinal Pio Vescovo di Ferrara. Opera Quinta*, Venezia, Francesco Magni, 1657.

⁶⁴ *Messa e Salmi della B. V. Maria a 4. e 5. voci con due violini parte obligati, & ad libitum. Consecrati alla Serenissima Altezza di Hendrietta Adelaide di Savoia Eletrice del S. R. Imp. e Duchessa di Baviera &c. da D. Salvador Gandino. Opera Quinta*, Venezia, Francesco Magni, 1658. Anche le altre opere sopravvissute, purtroppo tutte incomplete, appartengono al medesimo genere: *Messa e Salmi a tre e quattro voci* [...] *Opera Prima*, Venezia, Francesco Magni, 1653, e *Messa e Salmi a 3. 4. e 5. voci con Rpieni* [...] *Opera Settima*, Venezia, Stampa del Gardano, 1681.

SALVATORE GANDINO, *Messa e Salmi della B. V. Maria*, 1658:

Messa a 5. voci con due violini

Dixit a 5. [CATTB] voci e due violini

Laudate pueri a 4. [CATB] con violini se piace

Laetatus a 4. voci

Nisi Dominus voce sola [Canto] con due violini

Lauda Ierusalem a 4. voci

Magnificat a 5. con violini se piace

Come di consueto, la composizione che mostra la più elaborata scrittura strumentale è il salmo a voce sola, *Nisi Dominus*, ma i violini sono impiegati accuratamente anche nelle composizioni di maggiore respiro come il *Dixit* ed il *Magnificat*.

Completamente ignorato dai dizionari enciclopedici musicali è Domenico Minucci, maestro di cappella della cattedrale di Asolo. Due sole opere, entrambe sacre, si sono conservate in *unicum* presso la Biblioteka Uniwersytecka di Wrocław, la prima delle quali affianca alle voci i violini; da notare la scelta delle tre voci, due tenori e basso, che privilegia quel timbro grave già osservato in ambiente veneto, nel *Completorium* di Giovanni Antonio Colombi (1640)⁶⁵.

Nel 1660 vedono la luce le opere di altri due maestri di cappella veneti, l'uno attivo nel duomo di Vicenza, l'altro in Santa Maria Maggiore a Bergamo. Il primo, Domenico Freschi, noto per la produzione operistica in Venezia, inizia anch'egli la propria carriera con l'opera prima *Messa e Salmi*⁶⁶.

DOMENICO FRESCHI, *Messa a 5. e Salmi a 3. e 5.*, 1660:

Messa a 5. & tre stromenti

Dixit a 5. & tre stromenti

Confitebor a 3. [CATII] & 3 stromenti

⁶⁵ *Il Primo Libro de Salmi a 5. da concertare con tre voci, e due violini di Domenico Minucci Mastro di Cappella nella Cattedrale di Asolo di Trivisana. Dedicati all: A. S. R. di Ferdinando Carlo Ariduca d'Austria, Duca di Borgona, Stiria, Caritia, Carniola, e Wirtemberg, Landgravio d'Alsatia, Conte del Tirolo &c.*, Venezia, Francesco Magni, 1659; la raccolta comprende sette salmi vespertini e il *Magnificat*. Contenuto simile si ritrova anche nella seconda opera, giunta mancante di due parti: *Il Secondo Libro de Salmi a 5. in fuga con una Messa da morto, & altre compositioni del medesimo genere fugato, e veloce di Domenico Minucci Maestro di Musica nella Cattedrale d'Asolo di Trivisana. Dedicati alla Cesarea Maestà di Leopoldo Primo Imperatore*, Venezia, Francesco Magni, 1662; la messa comprende anche il *Credo*. Cfr. BOHN, *Bibliographie*, cit., p. 286.

⁶⁶ DOMENICO FRESCHI, *Messa a 5. e Salmi a 3. e 5., con tre Stromenti. Di P. Domenico Freschi Maestro di Capella della Catedral de Vicenza. Opera Prima. Dedicata all'Ill.mi e Rev.mi Sig.ri Canonici d'essa Catedral*, Venezia, Francesco Magni detto Gardano, 1660. Freschi fu canonico (dal 1650) e cantore nel Duomo di Vicenza; fu nominato maestro di cappella nel dicembre 1656, a scapito del concorrente Carlo Grossi, mantenendo l'incarico fino alla morte (1710).

Beatus a 5. ♪ tre stromenti

Laudate pueri a 3. [CICIB] ♪ 3 stromenti [due Violini e Tiorba o violoncino]

Laudate Dominum a 5. ♪ 3 stromenti

Magnificat a 5. ♪ 3 stromenti

Le composizioni rivelano uno stile concertato prezioso in cui virtuosismo vocale e omofonia sillabica risultano molto equilibrati. Anche le strutture formali sono elaborate e coinvolgono sistematicamente gli strumenti in *Sinfonie* introduttive e *Ritornelli* e *Sinfonie* con funzione strutturale; di grande originalità risulta l'impiego del *Violoncino*, sempre presente con parti distinte e obbligate rispetto al continuo. Merita speciale menzione il *Laudate pueri a 3. ♪ 3 stromenti*: il brano si pone in evidenza per la ripresa dei versetti «Laudate pueri» (in **C**, a basso solo con violini) e «Sit nomen Domini» (con i soli soprani, in **3/2**), secondo una singolare soluzione formale, in particolare nella dossologia, come si rileva nella tabella seguente:

<i>Batt.</i>	<i>Mens.</i>	<i>Testo</i>	<i>Organico</i>
1	C	<i>Sinfonia</i>	2Vl, Vc, Org
10		Laudate pueri ... nomen Domini.	B solo e strumenti
30	3/2	Sit nomen ... usque in saeculum.	CI e CII soli
70	C	A solis ortu ... nomen Domini.	B solo e strumenti
104	3/2	Sit nomen ... usque in saeculum.	CI e CII soli
144	3/2	Excelsus super omnes ... gloria eius.	Tutti e dialogo voci-strumenti
215	C	Quis sicut ... in terra.	CI solo
233	C	Suscitans ... erigens pauperem.	B solo e strumenti
253	C	Ut collocet ... populi sui.	CII solo
269	C	Qui habitare facit sterilem in domo	Tutti, omofonico
277		matrem filiorum laetantem.	CI, CII, B
291	3/2	<i>Sinfonia</i>	2Vl, Vc, Org
301		Gloria Patri ... Spiritui Sancto.	B solo e strumenti
326	C	Laudate pueri ... nomen Domini.	B solo e strumenti
334	3/2	Sit nomen ... usque in saeculum.	CI e CII soli
374	C	Sicut erat in principio e nunc & semper	B solo e risposta strumenti
380-411		nunc & semper ... seculorum Amen.	imitazione e dialogo voci e strumenti

L'esempio 11 propone, appunto, la conclusione del salmo, dimostrando le caratteristiche della scrittura vocale e strumentale. (Es. 11: FRESCHI 1660, *Laudate pueri a 3. e due Violini e Tiorba o Violoncino*, bb. 399-411).

Pietro Andrea Ziani, zio del più noto Marc'Antonio, canonico di San Salvatore ma già attivo nei teatri veneziani sin da *La Guerriera spartana* del 1654, dedica le *Sacrae laudes* all'arciduca Ferdinand Karl del Tirolo, dal quale riceverà numerosi incarichi a Innsbruck e Vienna, trampolino per una fortunata carriera sulle orme di Cavalli. La sua raccolta del 1660 fa parte del ridotto numero di opere dedicate alla liturgia delle ore minori⁶⁷:

PIETRO ANDREA ZIANI, *Sacrae Laudes*, 1660:

Domine ad adiuvandum

Nunc Sancte nobis spiritus

Legem pone

Missa

Dixit Dominus [Del 2. alla terza]

Confitebor cum duobus instrumentis necessarijs

Beatus vir cum duobus instrumentis necessarijs

Laudate pueri cum duobus instrumentis necessarijs

Laudate Dominum

In exitu

Magnificat

Dopo il responsorio *Domine ad adiuvandum*, troviamo infatti l'inno *Nunc Sancte nobis* e il salmo 118 *Legem pone*, suddiviso nelle tre sezioni recitate a Terza nelle domeniche: la messa e i salmi vespertini completano il contenuto. I violini sono previsti per tutti i brani, ma sono obbligatori solamente nel *Confitebor*, con un *Ritornello* il cui basso diventa ostinato nella dossologia, nel *Beatus vir* a canto solo, e nel *Laudate pueri*, con *Ritornello* nella dossologia. Particolarmente interessante appare anche l'avviso *al lettore*:

«Al Lettore. [...] Volevo per maggior commodo cavare gli ripieni & altri stromenti, ma per non aggrandire di più il volume, e per soddisfare al stampatore si sono tralasciati. Sarà però facile, osservando il Basso Continuo dove dice piano e forte, dalle parti medesime raddoppiarli. Gli violini sono ad libitum, fuori che nel Confitebor, Beatus & Laudate pueri,

⁶⁷ *Sacrae Laudes complectens Tertiam, Missam Psalmosque Dominicales quinque vocibus et duobus Instrumentis partim necessarijs et partim ad libitum decantandae. Auctore D. Petro Andrea Ziani Veneto Sanctae Mariae Majoris Bergomi Musices Praefecto. Dicatae ad Serenissimum Ferdinandum Carolum Archiducem Austriae, Com: Tir. &c. Opus Sextum, Venezia, Francesco Magni, 1660. La Quinta parte è sempre un secondo tenore, eccetto nel Laudate pueri, che richiede un secondo soprano.*

faranno però buon effetto da per tutto. Se aggradirai le mie fatiche procurarò quanto prima di dar alla luce qualche altro parto, e sta sano».

Ziani inaugura una prassi semplice e economica per indicare il raddoppio dei *Ripieni* che ritroveremo spesso nelle edizioni degli anni successivi, ma la testimonianza merita una riflessione più approfondita. Sono infatti numerosissime le stampe, anche anteriori, in cui la parte del continuo o del *Basso per l'organo* presenta segni di *piano* o *forte* di difficile interpretazione in quanto non trovano riscontro nelle altre parti; è senz'altro possibile pensare a suggerimenti per la registrazione dell'organo e, tuttavia, credo che alcune situazioni musicali autorizzino anche ad ipotizzare il concorso di rinforzi vocali non esplicitati nei libri parte, di cui si tiene conto tuttavia tra le indicazioni di concertazione⁶⁸.

Ancora nel medesimo 1660, Maurizio Cazzati pubblica due raccolte di salmi, opere XXI e XXIV, l'una a otto voci, l'altra a tre, con violini⁶⁹:

MAURIZIO CAZZATI, *Messa, e Salmi a Tre Voci*, 1660

Messa Concertata a 3 A. T. e B. con Violini, e Ripieni se piace

Domine ad adiuvandum [A 3., A. T. B. con Violini e 4 parti di Ripieni se piace]

Dixit Dominus [A 3 A. T. B. con Violini e 4 parti di Ripieni se piace]

Confitebor [Canto solo overo Tenore con doi Violini]

Beatus vir [A 3 A. T. B. con Violini e 4 parti di Ripieni se piace]

Laudate pueri [A 3 C. A. T. overo A. T. B. sonando alla 4 o 5 Bassa]

Laudate Dominum [A 3 Da Capella con Violini e Ripieni se piace]

In Excitu [A 3 A. T. B. con Violini e 4 parti di Ripieni se piace]

Magnificat [A 3 A. T. B. con Violini e Ripieni se piace]

Oltre ai *ripieni* per le tre voci, la stampa comprende anche una singolare parte di *Canto a beneplacito*: una scelta motivata dal compositore in una nota collocata sotto la *Tavola*:

«L'Autore ai Lettori. Per la scarsezza de Soprani ch'hoggi di si trova, ho composto questa Operetta, quale si può cantare (come ho detto di sopra) Alto, Tenore, e Basso, con la sua quarta parte che è il Soprano, e mancando, si può far senza. Si è posto anco li Violini, con tre altre parti di

⁶⁸ L'introduzione alla citata edizione critica dei *Salmi concertati* di Marco Uccellini documenterà alcuni esempi significativi.

⁶⁹ *Messa, e Salmi a Tre Voci. Alto, Tenor, e Basso. Con Violini, e Ripieni a beneplacito. All'Altezza Reale di Carlo Emanuele Duca di Savoia Principe di Piemonte, Re di Cipro, etc. Opera XXIV. di Maurilio Cazzati Mastro di Capella in S. Petronio di Bologna, & Accademico Eccitato, Bologna, Antonio Pisarri, 1660.*

Ripieno, quali si ponno multiplicare a piacere di chi si degnera valersi di queste mie debolezze. Vivete felici».

Cazzati non ricerca soluzioni formali particolari, optando molto spesso per l'intonazione di porzioni di testo (a volte versetti interi) affidate *a solo* alle diverse voci, cui si alterna il *tutti*. L'attenzione dell'autore si concentra invece su una scrittura vocale molto fiorita, di pregevole virtuosismo, giungendo ad un gradevole equilibrio tra trattamento sillabico e melismatico dei prolissi testi salmodici. Il contributo degli strumenti rimane modesto, sovente limitato ad un ruolo di accompagnamento, con la parte del *Violone o Tiorba* impiegata esclusivamente come raddoppio; il *Confitebor* a voce sola costituisce una notevole eccezione, con elaborate figurazioni dei violini e *Sinfonia* introduttiva. Da segnalare l'uso delle segnature di tempo delle *trippole*, con il cerchio con prolazione perfetta e $3/1$ a misura di breve spesso associato all'indicazione *Presto* (*Domine ad adiuvandam, Confitebor*), mentre è prescritta come *Larga* la medesima unità segnata semplicemente $3/1$ (*Dixit*); il *Beatus vir* è interamente intonato a misura di semicerchio con prolazione perfetta e $3/2$.

Ritengo di potere concludere questa rassegna delle raccolte salmodiche con strumenti con due ultime opere – l'una di area veneta, l'altra emiliana – che mi preme citare perchè composte da compositori la cui ricca produzione rimane ingiustamente ignota. I *Psalmi* del 1662 di Francesco Petrobelli, maestro della cattedrale di Padova⁷⁰, utilizzano un procedimento analogo a quello dell'opera di Ziani, chiarito dall'autore nell'avviso⁷¹:

«L'Autore nel compor l'opera ha avuto intentione che ad alcuni di questi Salmi vi si possi aggonger i ripieni, e perciò per non multiplicar libri gl'ha segnati con la lettera R, che significa ripieno, e con la lettera C, che vuol dir concerto»⁷².

⁷⁰ La produzione di Petrobelli (1618-1695) comprende, oltre a stampe di salmi e sei raccolte di mottetti con e senza strumenti, anche una rilevante parte profana in cui spiccano due libri di *Scherzi amorosi* a due e tre voci (1652 e 1668, quest'ultimo con violini), le *Musiche da Camera a due, tre, e quattro Voci, con Violini* (1673) e l'opera decima, *Cantate a una e due voci* (1676); testimonianze e attribuzioni frammentarie autorizzano ad ipotizzare un suo impegno anche nel genere melodrammatico.

⁷¹ *Psalmi Francisci Petrobelli in Cathedrali Patavina Musices Moderatoris Sacra Caesarea Maiestati Leopoldi I. Imp: Aug.*, Venezia, Francesco Magni, 1662.

⁷² Nell'*Organo*, i *ripieni* sono indicati con *tutti* e *con[certo]*.

La presenza strumentale è rilevante in tutte le composizioni, con valide soluzioni formali legate al *Ritornello* strumentale, specialmente nel *Nisi Dominus* e nel *Beatus vir*, costruito su due diversi ritornelli.

FRANCESCO PETROBELLI, *Psalmi*, 1662:

Dixit Dominus

Confitebor a 3. [ATB]

Beatus vir a 4.

Laudate pueri a 4.

Laudate Dominum [a 3. con ripieni se piace] [CTB]

Laetatus sum a 3. [CTB]

Nisi Dominus a 2. [AT]

Lauda Hierusalem a 3. [CTB]

Magnificat a 4. [con ripieni se piace]

Fra Sisto Reina è compositore dotato di notevole fantasia, testimoniata dai titoli stessi della sua importante opera; nel 1662, anno di pubblicazione dell'*opera ottava*, l'autore ricopre gli incarichi di organista e maestro di cappella a Modena, in S. Bartolomeo e in S. Francesco⁷³.

SISTO REINA, *La Pace de Numeri*, 1662:

Domine ad adiuvandum a 3. due Canti e Basso

Dixit Dominus a 5.

Confitebor a 5.

Confitebor a 3. due Canti e Basso.

Confitebor a 3. due Canti e Alto con quattro violini non essendovi tutti si potrà sonare il primo e il terzo.

Beatus a 5.

Laudate pueri a 5.

Laudate pueri a 2. Canto e Basso con 2 violini

Laudate pueri a 3. con due violini

⁷³ *La Pace de Numeri* pubblicata con l'*Armonia di cinque voci nel Vespro del Signore nelle Laudi della Beatissima Vergine, nel Tantum ergo, e nell'Hinno delle Grazie da Fra Sisto Reina Min. Con. Organista nel Nobilissimo Tempio di S. Bartolomeo, e Maestro di Capella di S. Francesco. Opera Ottava. D. D. D. alla Ser.ma Sig.ra Laura d'Este Duchessa di Modona, Reggio &c. Il Peane Mariano ad Istanza del Sig. D. Marzio Ercole Musico del Serenissimo di Modona d'incerto autore, Venezia, Francesco Magni detto Gardano, 1662. Prima del definitivo trasferimento a Modena, Reina (?-dopo 1664) fu organista e maestro di cappella a S. Maria dei Miracoli di Saronno (1648-1653), in S. Francesco di Milano e di Piacenza (1660-1662). Anche l'ultima raccolta sacra presenta un titolo senz'altro originale: *La Danza delle voci regolata ne Salmi di Terza e di Compieta in un Te deum, nelle Letanie della B. V. a otto voci, altri Salmi a voce sola, a tre, con li suoi Violini, le quattro Antifone di Compieta, a quattro voci e in due Sonate a quattro Violini [...]* Opera IX [...], Venezia, Francesco Magni, 1664. Ancora più singolari sono i titoli delle due interessanti opere profane: *Maryae et Apollinis de Musices principatu certantibus triumphus quartus* (1653) e *Rose de' Concertati Odori colte nel giardino delle Muse cantatrici [...]* Germoglio VI (1656).*

Laudate Dominum a 5.
In exitu a 5.
Magnificat a 5.
Laudate gentes
Puer natus est nobis
Tantum ergo Sacramentum voce sola. con due violini ad libitum
Tantum ergo Sacramentum a due Canti e due violini
Himno delle gratie [Te Deum laudamus] a 5.
Le laude [Litanie] di Maria Vergine a 5.

La raccolta è tuttavia sicuramente più interessante per il concertato vocale che per la scrittura strumentale – presente in tre soli salmi – con l'importante eccezione del *Confitebor a 3. due Canti e Alto con quattro violini non essendovi tutti si potrà sonare il primo e il terzo*, primo salmo a me noto con quattro violini. Con *La Pace de Numeri* inizia anche la fortuna del *Tantum ergo* con violini, sempre più diffuso tra fine Seicento e primo Settecento, spesso a voce sola, secondo una tipologia analoga a quella già citata per l'inno. Dopo la tavola, la stampa comprende un interessante *Avviso*, testimone di una concezione estremamente pratica dell'opera:

«Avviso dell'autore a Signori Musici.

Parrà forse strano a lor Signori la spezzatura di questi Salmi, però si contentino leggerne le ragioni e sia la

Prima perché, oltre il cantarli alla distesa come stanno, si può al fine di ciascun versetto, tacendo il seguente l'altre parti, farlo cantare con altra composizione a voce sola o più.

Seconda per comodità di far cantare il vespro a vicenda con il choro.

Terza per poter far intonare e lasciar il principio di ciascun Salmo.

Tale sarà il modo, con quale se piacerà a S. M. D. io me ne vò servire; mi sarà caro, che riesca grata a lor Signori la mia fatica, & alla loro buona grazia mi raccomando».

Le successive opere pubblicate in questo decennio da Cazzati, Reina, Agostino Filippucci, Carlo Donato Cossoni sono accomunate dall'impiego del coro di *ripieno*, mentre, negli anni successivi, altre parti strumentali destinate espressamente all'*Alto Viola*, *Tenore Viola*, *Viola Basso*, *Viola da brazzo*, *Violoncino*, verranno ad arricchire le sonorità della musica sacra italiana.

Es. 1: MERULA 1639, *Confitebor*, bb. 1-55.

79

Violino Primo

Violino Secondo

Canto Primo

Canto Secondo

Basso

Basso Continuo

Me-mor e-rit in sac-cu-lum tes-ta-men-ti su-i vir-tu-tem o-pe-rum su-o-rum an-nun-ci-

85

VII

VIII

CI

CII

B

Bc

a-bit po-pu-lo su-o.

nun-ci-a-bit po-pu-lo su-o.

90

VII

VIII

CI

CII

B

Bc

Ut det il-

Es. 2: MERULA 1640, *Confitebor a 5.*, 2. Canti 2. Violini, & Basso sopra alla Chiaccona, bb. 79-96; la segnatura originale è $\odot$ 3/2.

79

Violino Primo

Violino Secondo

Canto Primo

Canto Secondo

Basso

Basso Continuo

Me-mor e - rit in sae-cu-lum tes - ta men-ti su - i vir-tu-tem o-pe-rum su-o - rum an-nu-ci-

Me-mor e - rit in sae-cu-lum tes - ta men-ti su - i vir-tu-tem o-pe-rum su-o - rum an-

85

VII

VIII

CI

CII

B

Bc

a bit po - pu-lo su - o.

nun - ci - a - bit po - pu-lo su - o.

90

VII

VIII

CI

CII

B

Bc

Ut det il -

Es. 3: MERULA 1640: *Laetatus sum* a 5., 2. Canti 2. Violini, & Basso sopra al Basso di *tra tutte*, bb. 81-97; la segnatura originale è $\odot$ 3/2.

81

Violino Primo

Violino Secondo

Canto Primo

Canto Secondo

Basso

Basso Continuo

te.

te.

Fi - at pax in vir - tu - te tu - a

98

B

Bc

in vir - tu - te tu - a & a - bun - dan - ti - a & a - bun - dan - ti -

93

Cl

CII

B

Bc

Pro - pter fra -

Pro - pter fra -

a in tur - ri - bus tu - is in tur - ri - bus tu - is

Es. 4: CAZZATI 1641, *Dixit Dominus*, bb. 111-140.

Violino Primo

Violino Secondo

Canto

Alto

Tenore

Quinto

Basso

Basso Continuo

111

Con - quas - sa - bit Con - quas - sa - bit Con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra in

Con - quas - sa - bit Con - quas - sa - bit Con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra in

Con - quas - sa - bit Con - quas - sa - bit Con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra in ter -

Con - quas - sa - bit Con - quas - sa - bit Con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra in

Con - quas - sa - bit Con - quas - sa - bit Con - quas - sa - bit ca - pi - ta in ter - ra in ter -

117

VI I

VI II

C

A

T

Q

B

Bc

ter - ra in ter - ra mul - to - - - rum in ter - ra mul - to - rum

ter - ra in ter - ra mul - to - - - rum in ter - ra mul - to - rum

ra in ter - ra mul - to - - - rum in ter - ra mul - to - rum

ter - ra in ter - ra mul - to - - - rum in ter - ra mul - to - rum

ra in ter - ra mul - to - - - rum in ter - ra mul - to - rum

125

VI I

VI II

B

Bc

de tor - ren -

130

VI I

VI II

C

A

T

Q

B

Bc

de tor-ren - te in vi-a bi - bet prop - te - re - a prop - te - re -

134

VI I

VI II

C

A

T

Q

B

Bc

a ex-al-ta-bit ca - put Glo-ri-a Pa-tri Pa-tri & Fi-li-o ex-al-ta-bit ca - put Glo-ri-a Pa-tri Pa-tri & Fi-li-o ex-al-ta-bit ca - put Glo-ri-a Pa-tri Pa-tri & Fi-li-o ex-al-ta-bit ca - put Glo-ri-a Pa-tri Pa-tri & Fi-li-o

Es. 5: VESI 1648, *Laudate Pueri. Soprano Con 6 Istromenti*, bb. 213-235.

213

Sinfonia

Violino Primo

Violino Secondo

Violin o Violetta

Violetta

Viola

Viola da braccio

Soprano

Glo - ri - a Pa - tri glo - ri - a pa - tri & fi - li - o & spi - ri - tu - i san -

Basso continuo

218

VII

VIII

Vla

Vla

Vla

Vla

S

cto & spi - ri - tu - i san - cto.

Bc

224

VII
VIII
Vla
Vla
Vla
Vla
Bc

228

VII
VIII
Vla
Vla
Vla
Vla
S
Bc

Si - cut e - rat si - cut

233

S
Bc

e - rat in prin - ci - pi - o & nunc & nunc & nunc &

Es. 6: MERULA 1652, *Laudate Pueri a 3. Canto, con doi Violini*, bb. 47-75.

47

Canto

glo ri - a e - lus Lau - da - te lau - da - te

Basso continuo

51

VI I

VI II

C

pu - e - ri lau - da - te

Bc

56

VI I

VI II

C

Bc

61

C

Do - mi - nus De - us nos - ter lau - da - te lau - da - te qui in al - tis qui in al - tis ha - bi -

Bc

66

C

tat & hu - mi - li - a res - pi - cit in Cae - lo & in ter - ra lau - da - te lau - da -

Bc

71

VI I

VI II

C

te Su - sci - tans a ter - ra lau - da -

Bc

Es. 7: MERULA 1652, *Nisi Dominus a 3. Alto, con doi Violini*, bb. 1-33.

Violino Primo

Violino Secondo

Alto

Basso continuo

Ni - si ni - si ni - si ni - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca - ve - rit ae - di - fi - ca - ve -

A

Bc

rit do - mum in - va - num la - bo - ra - ve - runt qui ae - di - fi - cant e - am in va -

A

Bc

num la - bo - ra - ve - runt qui ae - di - fi - cant e - am qui ae - di - fi - cant qui ae - di - fi - cant e -

19

VI I

VI II

A

Bc

am ae - di - fi - cant e - am

26

VI I

VI II

A

Bc

Ni - si ni - si Do - mi - nus Ni - si ni - si

Es. 8: TARDITI 1650, *Confitebor tibi Canto solo con Istrumenti*, bb. 1-19

Violino Primo

Violino Secondo

Trombone

Canto II

Organo

4

C

Org

8

C

Org

12

VI I

VI II

Tbn

C

Org

16

VI I

VI II

Tbn

C

Org

fi - te - bor

Ma - gna o - pe - ra Do - mi - ni

16

VI I

VI II

Vlnr

C

A

T

B

CR

AR

TR

BR

Bc

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1

Es. 10: UCCELLINI 1654, *Laudate Pueri a 3 con Istrumenti doi Soprani, e Basso*, bb. 1-16

Violino I

Violino II

Tiorba o Violone

Basso

Basso continuo

Lau - da - te lau - da - te lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num: lau - da - te lau - da - te lau - da - te no - men

5

VI I

VI II

Tbu

B

Bc

Do - mi - ni. Lau - da - te lau - da - te lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num: lau - da - te no - men Do - mi - ni lau - da - te no - men

9

VI I

VI II

Tbu

C

Q

B

Bc

Sit sit sit sit no - men no - men no - men Do - mi -

Sit sit sit sit no - men no - men no - men Do - mi -

Do - mi - ni.

Es. 11: FRESCHI 1660, *Laudate pueri a 3. e due Violini e Tiorba o Violoncino*, bb. 399-411

399

Vicino Primo

Violino Secondo

Tiorba o Violoncino

Canto Primo

Canto Secondo

Basso

Organo

403

VII

VIII

Vc

Cl

CII

B

Org

407

VII

VIII

Vc

Cl

CII

B

Org

men a - men nunc &

men a - men

A - men a - men nunc & sem - per & in

sem - per & in se - cu - la se - cu - lo rum

nunc & sem - per & in se - cu - la se - cu - lo rum

sac - cu - lae - cu - lo rum nunc &

nunc & sem - per & in se - cu - la se - cu - lo rum a - men a - men a - men.

nunc & sem - per & in se - cu - la se - cu - lo rum a - men a - men a - men.

sem - per & in se - cu - la se - cu - lo rum a - men a - men a - men.

rum sac - cu - lo rum a - men a - men a - men.

DAVID BLAZEY

***The Use of Musical and Textual Elements
of the Litany in Other Seventeenth-
Century Italian Sacred Music Forms***

THE USE OF MUSICAL AND TEXTUAL ELEMENTS OF THE LITANY IN OTHER SEVENTEENTH-CENTURY ITALIAN SACRED MUSIC FORMS

During the first half of the seventeenth century it was a common practice in Italy to include chant-quotations in choral settings of the litany. This is not a particularly surprising phenomenon, for although *cantus firmus* techniques did not play a major role in the musical experiments of the nascent Baroque, nostalgia, learnedness, whim or convention fostered amongst many composers the similar practice of starting their Marian antiphon settings (particularly of the ‘Salve Regina’) with a quotation of the appropriate chant¹. In the cases of both the litany and the Marian antiphons, the chant quoted is directly related to the text set, and is of obvious relevance to its context.

Rather less straightforward is the rationale behind the number of seventeenth-century works other than actual litany settings in which reference is made to the litany in one way or another. Among the pieces discussed below, the following broadly distinct types may be discerned:

1	Works in which one of the parts consists of an ostinato based on the chant formula for the invocations of the saints in the <i>Litaniae Sanctorum</i> .	
	a. Motets or psalms with two parallel texts, the subsidiary text being the ostinato phrase ‘Sancte N., ora pro nobis’	b. Instrumental ‘sonatas’ with a single vocal part singing the litany ostinato, the only text being ‘Sancta Maria, ora pro nobis’
2	Motets which incorporate references to the text of the litany	
3	Motets which incorporate references to both the text and the chant of the litany	
4	The Magnificat antiphon, ‘Sancta Maria succurre miseris’	

¹ Examples of ‘Salve Regina’ settings which open with the chant are those by Amadio Freddi, F1831; Domenico Massenzio, M1318; Oratio Tarditi, T202; Michel’Angelo Grancini, G3404; Giovanni Paolo Colonna, C3465.

Ostinato works based on the litany chant

The seven works that fall into this group are:

- a. Antonio Gualtieri: 'Beatissimus Marcus' (1604)²
- Ignazio Donati: 'Beatus vir [qui inventus est]' (1612)³
- Romano Micheli: 'O quam pulchra es' (1615)⁴
- Tarquinio Merula: 'Credidi propter quod' (1640)⁵
- b. Arcangelo Crotti: 'Sancta Maria' (1608)⁶
- Claudio Monteverdi: 'Sonata sopra sancta Maria ora pro nobis' (1610)⁷
- Amante Franzoni: 'Sancta Maria' (F1813)

There have been several attempts to explain the phenomenon presented by Monteverdi's 'Sonata sopra Sancta Maria' and similar pieces by other composers, as the continuation of a tradition of ostinato motets⁸.

This is undoubtedly the case in some respects, since many of the techniques

² ANTONIO GUALTIERI, *Motecta octonis vocibus [...] liber primus*, Venice, Giacomo Vincenti, 1604 [G4791].

³ IGNAZIO DONATI, *Sacri concentus unis, binis, ternis, quaternis, & quinis vocibus [...]*, Venice, Giacomo Vincenti, 1612 [D3379].

⁴ ROMANO MICHELI, *Musica vagha et artificiosa continente motetti con obblighi, & canoni diversi, tanto per quelli, che si diletano sentire varie curiosita, quanto per quelli, che vorranno professare d'intendere diversi studij della musica [...]*, Venice, Giacomo Vincenti, 1615.

⁵ TARQUINIO MERULA, *Arpa Davidica con artificiosa inventione composta, la quale da tre, e quattro voci contrapuntinꝰata [sic] [...]*, Venice, Alessandro Vincenti, 1640 [M2342]. A discussion and transcription of this piece appear in C. WILKINSON, *The sacred music of Tarquinio Merula*, Ph.D. dissertation, Rutgers University, 1978: Wilkinson does not note that Merula deviates from the strict quotation of the chant.

⁶ ARCANGELO CROTTI, *Il primo libro de' concerti ecclesiastici 1. 2. a 3. a 4. & a 5. parte con voci sole, & parte con voci, & instrumenti*, Venice, Giacomo Vincenti, 1608. This piece is discussed in DENIS ARNOLD, *Notes on two movements of the Monteverdi 'Vespers'*, «Monthly Musical Record» LXXXIV (1954), pp. 59-66 and also in H. A. FRANKLIN, *Musical activity in Ferrara, 1578-1618*, Ph.D. dissertation, Brown University, 1976. The latter includes a complete transcription of the piece.

⁷ CLAUDIO MONTEVERDI, *Sanctissimae Virgini missa senis vocibus ac vesperae pluribus decantandae, cum nonnullis sacris concentibus, ad sacella sive principum cubicula accomodata [...]*, Venice, Ricciardo Amadino, 1610; modern edition, C. MONTEVERDI, *Tutte le opere*, ed. G. F. Malipiero, Asolo, 1926-42; repr. Vienna, 1966-8, vol. xiv, p. 250.

⁸ See for example D. ARNOLD, *op. cit.*; C. ENGELBRECHT, *Eine Sonata con voce von Giovanni Gabrieli*, IMSCR Hamburg 1956, Kassel, 1957, p. 88 and J. G. KURTZMAN, *Some Historical Perspectives on the Monteverdi Vespers*, in *Essays on the Monteverdi Mass and Vespers of 1610*, Houston, 1979, p. 123.

employed in these seventeenth-century pieces are identical to or derived from those employed in earlier models. Although several sixteenth-century ostinato motets have been pointed to as precursors of Monteverdi's sonata, no such piece using the litany chant is known to have appeared before 1604. This in itself is a puzzling fact, since the earliest known example to use a litany ostinato, Antonio Gualtieri's motet for nine voices, 'Beatissimus Marcus', appeared in a collection of eight-part works. Neither the title-page nor the *index motectorum* mentions the fact that the publication contains a motet for more than eight voices, and the additional part, an unlabelled *cantus*, is printed in the *Bassus Secundi Chori* partbook opposite the bass part, with no verbal clarification of the intended method of performance apart from the description *Novem vocum*, which appears at the head of all parts. This situation seems to suggest an assumption on Gualtieri's part that his performers would be sufficiently well acquainted with pieces of this type not to need any further explanation or guidance.

The appropriateness of the litany chant for use as an ostinato in a polyphonic context may originally have been suggested by its inherent characteristics. In a chanted performance of the Litany of the Saints, the same melodic formula is applied to all the successive invocations of the Saints, beginning with the Persons of the Trinity and descending through the extensive hierarchy of the Blessed to the final, collective petition, 'Omnes Sancti et Sanctae Dei, intercedite pro nobis'. Thus, the chanted litany is itself an hypnotically persistent ostinato of melodically identical and textually similar invocations.

There can be little doubt too, that at least in some measure the choice of the litany as an ostinato owed something to a desire for the display of compositional virtuosity: the chant imposes severe restrictions on compositional flexibility, far more than in the equivalent examples from the sixteenth century where the chant or other borrowed melody is usually of considerable length and intervallic variety — for example, the motet 'Emendemus in melius/Memento homo' by Morales has an ostinato of 12 bars which traverses more than an octave in the course of its exposition; on the other hand, the litany ostinato is seldom stretched out over more than four or five bars, includes several repeated pitches and has a total range of a fourth⁹.

⁹ CRISTOBAL DE MORALES, *Emendemus in melius*, modern edition by H. Angles in *Opera Omnia*, Rome, 1952–, vol. xxiv, p. 73 (also HAM, vol i, p. 118).

Treatment of the ostinati

Repetition

In the four polytextual works the extent to which the ostinato melody is repeated in each piece is determined by the length of the primary text and the degree of elaboration of its setting. Thus in Gualtieri's 'Beatissimus Marcus', Donati's 'Beatus vir' and Micheli's 'O quam pulchra es', where individual phrases of the relatively short texts are subject to quite extensive repetition, there are respectively seven, eight and five statements of the ostinato melody; in Merula's 'Credidi propter quod', a setting of a considerably longer (psalm) text in which relatively few phrases are subject to repetition, the ostinato melody is stated 11 times.

In the primarily instrumental movements by Crotti, Monteverdi and Franzoni, where no external textual factors are present to dictate the number of statements of the ostinato melody, this is determined purely by the scale of the abstract formal designs. Thus Crotti's piece has eight statements of the chant melody, Monteverdi's eleven and Franzoni's four.

Pitch

While all these pieces use the same basic melodic shape for their ostinati, as with quotations of the chant in litany settings, the 'leading note' associated with the first syllable of 'nobis' is raised chromatically in certain cases. In only two pieces (Crotti and Merula) is this done consistently. In Monteverdi's sonata, the chromatic inflection is introduced twice; in Donati's 'Beatus vir' it occurs three times, while in Franzoni's 'Sancta Maria' only the third of the four statements is uninflected. Only Gualtieri's 'Beatissimus Marcus' is consistent in maintaining a major second between the last two pitches. Micheli's ostinato does not maintain a constant pitch: each successive statement of the *cantus firmus* moves one degree up the scale, and since only the natural notes of the F major scale are used, two statements end with a semitone and three with a tone between the last two notes. One further deviation occurs in the ostinato in Merula's 'Credidi': instead of repeating the final note of the invocation at the start of the petition, Merula returns to the opening pitch of the invocation. The significance of this 'variant' will be examined below.

Three different techniques are used in exposing successive statements of the chant. The first comprises the consistently literal repetition of the pitches of the initial statement (Crotti, Monteverdi and Merula), the second incorporates upward or downward transposition of the melody by a fifth during the course of the movement (Gualtieri, Donati and Franzoni). The third technique, unique to

Micheli's composition and described above, is not transposition in the true sense, but rather sequence.

Connected with the question of transposition is the relationship of the pitch of the chant to the final of the mode or the tonic of the key. Of the three pieces which do not employ transposition, one (Crotti) has the chant pitched to coincide with its final, G; the other two (Monteverdi and Merula) pitch the chant a fifth above their finals, respectively G and C. Of the three pieces which incorporate transposition one (Gualtieri) has statements on the pitch of the final, G, alternating with statements a fifth higher, while those by Franzoni and Donati oscillate between statements a fifth and a second/ninth above their tonic, F. The first and last of Micheli's *cantus firmus* statements are on the respective levels of tonic and dominant. The implications of these different pitchings and transpositions will emerge when the pieces are examined individually below.

Rhythm

In four of the pieces (Gualtieri, Crotti, Micheli and Merula) each successive statement of the ostinato is rhythmically identical to the first. In addition, the intervening rest between each statement is of a consistent length.

In the case of Monteverdi's 'Sonata sopra Sancta Maria', no two statements of the chant are exactly alike rhythmically and the intervening rests vary greatly in length. In Franzoni's 'Sancta Maria', while the first and last statements have the same rhythm, the third and fourth exhibit minor variations of the same basic shape: the intervening rests are respectively five, nine and two semibreves long. In Donati's 'Beatus vir' the rhythmic integrity of the initial shape is preserved throughout. At one point the rest separating invocation and petition is lengthened from one to three minims, and the sixth statement is presented between the two halves of the fifth (see below). Five of the seven intervening rests are consistent (four semibreves), but the first is slightly longer (five) and the last shorter (three).

Table 1: Treatment of the Ostinati

	<i>Statements</i>	<i>Rhythm</i>	<i>Leading note-Tonic</i>
Gualtieri	7 (I V I V I V I)	regular	all 2
Crotti	8 (all I)	regular	all 1
Monteverdi	11 (all V)	irregular	1 2 2 2 2 2 2 1 2 2 2
Franzoni	4 (V II V V)	irregular	1 1 2 1
Micheli	5 (I II III IV V)	regular	1 2 2 1 2
Donati	8 (V V II V II/V V/II V V)	(regular)	1 2 2 2 1 2 2 1
Merula	11 (all V)	regular	all 1

As Table I demonstrates, although the seven ostinato pieces are built on the same basic compositional technique, each implementation of it is unique. How the ostinati are incorporated into the fabric of the individual pieces will be examined below.

Motets or psalms with two parallel texts

In the case of the four purely vocal, polytextual works, the reasoning behind the inclusion of a litany ostinato is unproblematic. The main text is sung either specifically to honour a particular saint, or in the case of three of the four pieces, it is intended for use in the context of an occasion whose liturgy honours a saint. Thus the litany, conforming to the ostinato form in which it was traditionally chanted, but intensified by the repetition of a single name rather than the customary list, functions as a petition for the intercession of the saint being honoured, and articulates a parallel, or possibly even the chief, purpose of the liturgical commemoration of saints.

Antonio Gualtieri's motet 'Beatissimus Marcus' (Example 1) is scored for nine voices, divided into two four-part choirs (CATB:ATTB) plus the 'neutral' *cantus* with the litany ostinato. This ninth part is printed in the second bass partbook, apparently since this was the only space available. There seems to be no musical reason why the ostinato part should be allied to the second choir: in fact, if the two choral groups are spatially separated, the singer of the easily memorised ostinato part would best have been placed midway between the choirs.

Gualtieri's inclusion of the litany chant is particularly appropriate: the feast of S Mark the Evangelist (25 April) is also known as the Greater Litanies, an occasion on which the processional recitation of the Litany of the Saints is prescribed. Although Gualtieri's motet was not necessarily intended for this, the greatest of the feast days on which the Venetian state honoured its patron, but perhaps for one of the subsidiary feasts¹⁰, the obvious link would not have passed unnoticed. The text of the ninth part, 'Sancte Marce, ora pro nobis', is reiterated as a simultaneous invocation of the saint, against the martyrdom-related text in the two four-part groups. The chant ostinato, consisting of nine semibreves, enters after 17 semibreves, with each statement separated from the next by a rest of ten semibreves.

¹⁰ See J. H. MOORE, *Vespers at St. Mark's: music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta and Francesco Cavalli*, Ann Arbor, 1981. The Venetian liturgical calendar is discussed in Chapter IV, 'The Vespers liturgy of St. Marks'.

Gualtieri's handling of the polychoral medium is effective, and takes advantage of all the various possibilities of combination and contrast. Particularly striking is the way in which the first two statements of the ostinato are introduced. The first statement (on G) enters with the second choir in bar 9, and is given prominence by being the highest sounding part throughout, as is the second statement (on D), which breaks in at bar 19 above a passage sung by the first choir. Thus the pattern of the ostinato is established with the chant occurring in the highest of five voices, so that although it subsequently becomes obscured by rapid exchanges between the choirs and by *tutti* passages in which it is all but submerged, the expectation of hearing it and the fact that its regular rhythm of 'abstract' semibreves contrasts markedly with the rhythmic variety of the other parts, ensures that it is clearly audible at all times.

Ignazio Donati's motet for five voices, 'Beatus vir' (Example 2), has the rubric «Questo motetto serve per ogni festa di Santo o Santa» printed after the title in some of the partbooks. In spite of this, not only is it inappropriate for use on feasts of female saints without some adaptation of the biblical text (Ecclesiasticus xxxi), but its strictly liturgical use is confined to the Common of a Confessor not a Bishop, where it functions as the Little Chapter for First and Second Vespers. No doubt Donati was aware of this when selecting his text, but felt justified in recommending its more general use in the secure knowledge that the violation of liturgical propriety was not a transgression which weighed heavily on the conscience of the average maestro di cappella. He did, however, provide the means for rendering the motet specific to a particular saint, not by tampering with the original text, but by providing a parallel one in the second *cantus* part, «Sancte N. ora pro nobis», in which 'N.' is to be replaced by a saint's name appropriate to the occasion – a provision frequently made in 'general purpose' motets of the time. As would be expected, it is this part which provides the litany chant ostinato. Once the name of the desired saint has been inserted, Donati's motet functions no differently from Gualtieri's. It even has an aspect of 'polychorality' in its employment of Donati's principle of *cantar lontano*: the first soprano and the alto are instructed to sing «in organo al modo ordinario», while the other three voices are required to sing «al primo modo da cantar lontano dal organo». These instructions refer to Donati's 'Dichiaratione del cantar lontano' which is printed as a preface to this collection and provides information and advice to singers who have to sing at a distance from the organ in what is in effect a *cori spezzati* situation using single voices, or pairs of voices rather than four- or five-part choirs. While no specific instructions are given regarding the placing of the 'distant' voices in 'Beatus vir', the music seems to suggest that the tenor and bass should operate as a unit in antiphony to the first soprano and the

alto, and that the second, litany-singing, soprano should operate alone and at a distance from both pairs of voices, from which it is musically and textually independent.

Donati's motet is unique among these polytextual pieces, for it includes a section where the ostinato melody becomes the focus of attention rather than a subsidiary, or even subliminal element. Whereas in the opening section the chant is never heard without at least one other voice singing simultaneously, from bar 30 it provides four brief solo interludes between the entries of the other voices. At this point too, the chant ceases to be a true ostinato since what is presented is one statement of the *cantus firmus* at its transposed pitch interrupted halfway by a statement at the original pitch — in other words, two statements of the first half of the *cantus firmus* followed immediately by two statements of the second half. (Example 3) While one effect of this deviation from the technique of the true ostinato is to reduce its hypnotic effect, more significant is its introduction of an element of surprise, thwarting the expectation of a regular reiteration.

Romano Micheli's 'O quam pulchra es' (Example 4) is one of four motets printed in a collection whose title (*Musica vaga et artificiosa continente motetti con obblighi, & canoni diversi [...]*) makes it clear that the contents are composed in a 'learned' style. In fact, most of its pages are taken up with abstruse untexted canons, on which Burney's comment is still worth noting:

Those who still regard these contrivances with veneration, will find much entertainment in this book; but others, who seek for melody, grace, and modulation, will find in it nothing but toil and pedantry¹¹.

In the case of 'O quam pulchra es', however, Micheli's musical invention transcends the technical preoccupations of the canons in which, according to Burney, «imagination is so manacled . . . that elegant melody is always precluded, and ... harmony rendered so meagre and imperfect»¹².

The piece is presented in choirbook format, with *Canto Primo* and *Tenore* on the left-hand page and *Quinto*, *Canto Secondo* and *Basso* on the right. An inscription above the tenor part explains that «this motet was written in Rome at the request of Sig. Tito, singer at the Holy House of Loreto»¹³. The *Quinto* part, which represents the *obbligo* of the composition (in this case the *cantus firmus*) is printed in two forms, one below the other. The first consists of a stave without clef on which equal semibreves, separated by barlines, outline the shape of the litany

¹¹ CHARLES BURNEY, *History...*, vol. III, p. 520.

¹² C. BURNEY, *loc.cit.*

¹³ «Il presente motetto fu composto in Roma ad instantia del Sig. Tito Cantore nella Santa Casa di Loreto».

chant. Above the stave appears the following legend: «Quinque prudentes Virgines cum Domino ad nuptias & clausa est ianua». The underlay below the stave is as follows:

Sancta Agnes ora pro nobis.
 Sancta Thecla ora pro nobis.
 Sancta Clara ora pro nobis.
 Sancta Marta ora pro nobis.
 Sancta Digna ora pro nobis.

The following appears above the next stave: «Risolutione della Quinta parte con l'obbligo». This second Quinto stave now has a soprano clef and a signature of one flat, but no barlines and no text: instead the part begins with a rest of three semibreves, continues with the same notes printed on the stave above and ends with a repeat sign. In fact, the resolution as given by Micheli is misleading. Obviously the cryptic reference to the parable of the wise and foolish virgins is intended to provide the clue that the *obbligo* should be sung five times, but no indication is given that each successive statement is to be sung one step higher: presumably this would have been discovered by trial and error or by scoring the piece.

From a liturgical point of view, Micheli's motet functions exactly as Donati's does, and neatly complements it in that its primary text is appropriate for feasts covered by the Common of Virgins — the 'prudentes Virgines' reference supporting this further in that the parable is used in the Communion text of the Mass for Virgins, 'Dilexisti'. Although Micheli provides five names in the underlay to the *obbligo*, it appears that only one should be used in practice: apart from their virginity and bisyllabic names, the particular saints listed have nothing in common, and to perform the motet using the invocations as printed would be nonsensical.

The musical idiom of 'O quam pulchra es' is an assured *stile antico*, and although the long notes of the *cantus firmus* limit the freedom of harmonic flux, Micheli's sequential treatment of the litany melody allows more overall variety than would have been possible with simple reiterations at a uniform pitch: while some areas are almost static harmonically, a constant rhythmic flow is ensured by effective use of melisma and 'pseudo polyphonic' tricks such as the close imitations which outline the triads of the closing 'Alleluia' passage.

An interesting and original example of the use of the litany chant in a polytextual context is provided by Tarquinio Merula's 1640 setting of the psalm 'Credidi propter quod' (Vulgate Psalm 115). The psalm is scored for three voices

(CTB) with the litany ostinato assigned to an optional alto part. As in Donati's 'Beatus vir', the text underlay of the ostinato part is 'Sancte N. ora pro nobis'. This method of rendering 'general purpose' motets proper to particular occasions is slightly problematic when applied to psalms, the liturgical use of which was subject to the constraints of the ferial and proper cycles of the Office. Quite apart from its place in the ferial cycle (Monday at Vespers), 'Credidi propter quod' is specified for the Office on Maundy Thursday and Corpus Christi, and also for the Common of Apostles and of Many Martyrs. The provision made for the petitioning of the prayers of only one saint and the fact that the non-ferial use of the psalm is restricted to the male cursus, points most obviously to the most frequently employed proper, namely that of the Common of Apostles, the psalms of which are used not only for the feasts of each of the Apostles, but also for those of several other male saints. That this was its most probable intended context is reinforced by Merula's exclusive use of the masculine vocative, 'Sancte'.

On the surface, the reasons for Merula's inclusion of the litany ostinato are identical to those of Gualtieri, Donati and Micheli, in spite of the fact that he deviates from the strictly literal quotation of the chant adhered to by his predecessors.

Although the alto part of 'Credidi' is described as optional, it controls the unfolding of the musical argument to the extent that its omission would detract much from the interest of the piece. In fact, when the piece is examined in the context of the publication in which it is printed, and particularly in the light of one of the psalms which precedes it, it becomes obvious that the litany chant as used by Merula is directly relevant and even integral to the musical construction of 'Credidi'. The title-page of Merula's *Arpa Davidica* leaves us in no doubt that his intention is to demonstrate his contrapuntal ability, for it is claimed that his pieces are «composed with cunning invention, which with three and four voices, strictly contrapuntal in ways no longer seen, resounds with unusual gracefulness». This is further emphasised in the simile Merula uses to flatter his dedicatee, where the *canto fermo* which pervades the collection is likened to the constant presence in his thoughts of the Bishop of Cremona.

The layout of *Arpa Davidica* follows an unusual pattern for a collection of Vespers and Mass music, for the last three psalms are printed after the Magnificat, rather than before it as was the usual practice, following the order of liturgical performance. What emerges is that these three psalms are out of place purely on account of the special techniques employed in their composition — techniques which ally them more closely to the Mass on a ground bass and the two canons which follow them than to the preceding Vespers. Each of these

three appended psalms has an *obligo* element which goes far beyond the psalm-tone references found in the opening verses of the earlier psalms and Magnificat: 'Laudate Dominum' is combined with the hymn 'Iste Confessor', and 'In convertendo' is conceived around an internal dominant pedal which lasts from beginning to end.

It is the psalm 'Credidi', however, that best illustrates Merula's ingenuity, since a full appreciation of its sheer cleverness depends on the recognition of a subtle and entirely appropriate musical pun. Merula probably had in mind the idea of a composition using the litany chant as an ostinato from the outset. His long association with the *Laudi della Madonna* confraternity at Cremona Cathedral and his own previous inclusion of extensive references to the chant in a setting of the Litany of Loreto (M2341) must have made him acutely aware of the possibilities and limitations of this melodic fragment. It is also quite likely that he knew Donati's 'Beatus vir', since his inclusion of canons at the end of the publication echoes Donati's in 1612. However, the most direct and obvious inspiration for Merula's 'Credidi' setting seems to be one of his own 'pre-Magnificat' psalms in the *Arpa Davidica* collection. In the course of setting the psalm 'Nisi Dominus' to Tone V, Merula appears to have become aware of a felicitous musical coincidence which must have prompted him to set 'Credidi' to the same tone and to take advantage of its characteristic melodic shape. Thus, the opening phrases of both 'Nisi Dominus' and 'Credidi' are presented *quasi intonazione* by solo bass, accompanied by sustained chords in the continuo. Immediately following the 'Credidi' intonation the alto enters, apparently with the completion of the psalm tone: however, three further notes are added and the psalm tone is transmuted into the litany formula (Example 5).

No further reference is made to the psalm tone, and all subsequent statements of the ostinato melody are independent of this ambiguous juxtaposition. In spite of this, Merula retains the altered version of the litany chant throughout the psalm: in fact, as in Micheli's motet, the formula is only printed once, preceded by an instruction to repeat it after each four bar rest until the end is reached.

Although the chant is reiterated at absolutely regular intervals, Merula's inventiveness is such that he effectively avoids monotonously regular cadence points: the combination of regularly recurring chant statements and a free *concertato* setting of psalm verses of varying length results in the complete absence of coincidence between chant and verse beginnings. This is effected by placing the cadential resolutions of the 'essential' parts half a bar before or after the end of the litany phrase.

Merula's choice of pitch level for the ostinato is significant: the basic tonality of the piece is a clear C major, so that the pitching of the chant on G, together

with the retention of the F#s implied by the original, means that every entry of the alto introduces four bars of harmonic contrast, either in the form of smooth modulations to dominant or supertonic, or, more strikingly and six out of 11 times, as boldly juxtaposed false relations in the movement between major triads on F and D.

The strict relationship between textual phrases and musical motives which is maintained within each verse-section, and the clear cadential separation of the verses, produces a succession of self-contained units of varying length, linked only by the common thread of the regularly recurring litany phrase, the form and textual content of which serves as a constant reminder of the liturgical intention behind the singing of the psalm.

In these four polytextual pieces, then, we find the following common factors:

- ◆ a primary text of specific or circumscribed liturgical applicability, sung by all but one of the participating voices;
- ◆ a parallel text comprising a specific or potentially specific invocation of a saint through the medium of an ostinato repetition of the chant formula from the Litany of the Saints, sung by a single voice;
- ◆ a relationship between (a) and (b) which may be explicit (Gualtieri) or implicit (Donati, Micheli and Merula);
- ◆ an absence of Marian allusion or applicability.

Instrumental ‘sonatas’ with a single vocal part

The earliest known example of its type, Arcangelo Crotti’s ‘Sancta Maria’, is scored for soprano voice, two equal treble instruments (cornetti or violins) with trombone and continuo (the latter two parts being identical beyond the first bar)¹⁴.

The piece extends to a total length of 86 quadruple-metre bars, although performance or examination of the score reveals a neat trick by Crotti to halve his compositional effort: halfway through the work, the treble instruments exchange parts and the music of the first half is merely repeated with a slight adjustment to avoid the staggered entries of the original opening, and a four-bar coda is added to effect a final cadence on G.

Following the opening two-bar exposition by the instruments of a typical dactylic canzona motive, the voice sings the eight-bar litany phrase eight times, with each of its identical statements separated from the next by a rest of two

¹⁴ The plural, *tromboni*, is given in the source.

bars, during which the instruments approach a cadence point coinciding with the start of the following 'Sancta Maria' phrase.

This, together with the fact that each statement of the litany phrase starts with the final of the (G-dorian) mode, results in a rather predictable and rigidly symmetrical structure. In Crotti's work we are left in no doubt that the 'sonata' owes its very existence to the presence of the *cantus firmus*, and that its instrumental parts have been fashioned in obeisance to the demands of the pre-existent vocal element. In Monteverdi's 'Sonata sopra Sancta Maria' from the 1610 Vespers exactly the reverse is true. The 11 statements of the *cantus firmus*, none of which corresponds rhythmically to any other, do not appear at anything like regular intervals, and each is of a different length. Eight of the statements incorporate rests: in six of these cases the rests divide the chant into its two natural sectors, but one (the seventh) is divided between 'ora' and 'pro nobis', while the ninth and longest statement includes six irregularly placed rests of unequal length, not only between words, but between syllables, to the extent that only the last two words are preserved intact.

Thus, while Crotti's sonata is built around the *cantus firmus*, Monteverdi's vocal part gives the appearance of having been superimposed on an existing or adapted movement in a manner not unrelated to the reshaping of the *Orfeo* toccata as the opening respond of the Vespers. In fact, internal evidence suggests that at least parts of Monteverdi's sonata may have existed in a purely instrumental form and that exactly the same process of adaptation may have been applied. Firstly, Monteverdi's description of the vocal part as «parte che canta sopra la sonata a 8» may be an open indication of the priority of the instrumental parts in his compositional process. Secondly, the first material in the sonata that appears to have been specifically tailored to suit the chant occurs at the quasi-canonic violin duet that follows the two opening purely instrumental 'strains'. The fact that it was possible to combine the chant with the reprise of the opening material may well have been a fortuitous coincidence, since when the two elements do occur together, despite a considerable amount of rhythmic distortion of the chant melody, parallel fifths still occur between it and the bass. The two opening sections of the sonata, which share the same material (the second section being a triple-metre reworking of the first) have been compared to sixteenth- and seventeenth-century dance pairs¹⁵: additionally, they bear a very close structural resemblance to the *ritornelli* in the Prologue to *Orfeo*, and so perhaps it is not too fanciful to speculate that the opening music of the sonata may originally have

¹⁵ J. G. KURTZMAN, *op. cit.*, p. 87.

functioned as a pair of dances or *ritornelli* in *Arianna*, and that not only one but both of Monteverdi's great Mantuan operas are recalled in the Vespers.

Technical aspects of Monteverdi's sonata have been discussed in detail elsewhere¹⁶, and so it is sufficient to say here that of all the pieces in the genre it is the largest and represents the most impressive *tour de force* of compositional ingenuity. One point which should be noted however, is that Monteverdi's decision to pitch his *cantus firmus* on D rather than on G as Crotti did, means that all the (uninflected) notes of the theme are unambiguously in G major, a factor which contributes in no small way to the overall tonal character of his sonata which contrasts markedly with the distinctly modal flavour of Crotti's, in which the pitch of the *cantus firmus* emphasises the ambivalence of the leading note.

Amante Franzoni's 'Sancta Maria' (Example 6) is scored for soprano voice with four trombones (one tenor and three bass), and with only four statements of the *cantus firmus* is the shortest of the three movements of this type. It is also the only one in which oblique reference is made to the chant in an instrumental part: the tenor trombone outlines the first phrase of the chant at the opening of the movement, filling in the descending third with a passing note.

The piece resembles a typical ensemble canzona of the late sixteenth or early seventeenth century and consists of four sections, the last being a reprise of the first. Each statement of the chant is introduced after the exposition of the instrumental material of each section, its end coinciding with the final cadence of each or overlapping with the start of the next. In the second and third sections the instrumental exposition is further extended in length: the first statement of the chant appears after an initial rest of four semibreves, the second after five and the third after nine, while the final statement appears after only two semibreves since the end of the third and longest section is dovetailed with the recapitulation of the opening. As in Micheli's motet, the general stasis of the harmony while the voice is active is counteracted by continuous passing note activity in the instruments and complemented by a greater emphasis on tonal direction in the intervening passages. Probably the most striking feature of Franzoni's concerto is its unusual sonority, with the voice soaring above the homogeneous texture of the consistently low-pitched trombones.

¹⁶ See especially J. G. KURTZMAN, *op. cit.*, pp. 86-91.

Motets that incorporate references to the text of the litany.

Two examples of this type of piece are presented here:

Sigismondo d'India: 'Sancta Maria ora pro nobis' (1627)¹⁷

Giovanni Rovetta: 'Festivitas est hodie' (R2964).

In neither piece is the chant invoked, but both employ other musical techniques that recall stereotypes of the polyphonic litany.

Sigismondo d'India's 'Sancta Maria ora pro nobis' (Example 7) is a four-part canon (not based on the chant) whose text comprises no more than the literally, and no doubt also figuratively endless repetition of the phrase 'Sancta Maria, ora pro nobis'. The canon appears at the end of d'India's collection, and only the vocal and continuo bass parts are provided. The clue to the resolution of the canon is provided by the notes that appear in the continuo part when the bass voice has rests: the tenor follows the bass at the fourth, the alto at the octave and the canto at the eleventh. The purpose of the piece is obscure: although it may well have been intended purely as a demonstration of canonic skill with the text having been chosen for no reason other than that its Marian theme was likely to attract attention, it is possible that it is related in type to the two pieces found in Gemignano Capilupi's posthumous collection (C910) which provide simple *falsibordoni* underlaid with the same text, accompanied in the second case by the rubric 'in tempo rogationis'. Capilupi's pieces seem to have been intended specifically for processional use, and if this was also the case with d'India's 'Sancta Maria', its setting as a canon was particularly appropriate, since not only is the genre symbolic of the repetitive essence of the litany, but the length of its performance could have been stretched *ad libitum* to cover the duration of any procession.

The elaborately centonised text of Giovanni Rovetta's motet 'Festivitas est hodie' (Example 8) combines elements drawn from the litany, the Magnificat antiphon 'Sancta Maria succurre miseris', and the litany antiphon 'Sub tuum praesidium confugimus', with other borrowed and freely-composed introductory and linking material¹⁸. Following the opening section announcing a feast of the Virgin and an exhortation to invoke her name, from bar 46 the first tenor 'recites'

¹⁷ SIGISMONDO D'INDIA, *Liber primus motectorum quatuor vocibus*, Venice, Alessandro Vincenti, 1627.

¹⁸ For the probable role of this motet in the ceremonies marking the end of the Venetian plague of 1630-31, see J. H. MOORE, *Venezia favorita da Maria: music for the Madonna Nicopeia and Santa Maria della Salute*, JAMS, XXXVII (1984), p. 299f.

the litany antiphon, deviating from a monotone only at the cadential inflection at the end of each phrase. Each of the first three phrases of the antiphon is answered successively by the other two voices singing the first three Marian invocations and petitions of the litany, each to the same music, but with the final petition altered to ‘intercede pro nobis’ and set to appropriately different music.

TI: Sub tuum praesidium confugimus [...]:

TII,B: Sancta Maria, ora pro nobis.

TI: nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus:

TII,B: Sancta Dei Genitrix, ora pro nobis.

TI: sed a periculis cunctis libera nos [...]

Tutti: Sancta Virgo Virginum, intercede pro nobis.

All three voices then combine to sing the final phrase of the Magnificat antiphon ‘Sancta Maria succurre miseris’ (‘Sentiant omnes tuum juvamen ...’). The motet continues with further poetic invocations of the Virgin (not from the Litany of Loreto) and concludes with an ‘Alleluia’.

The section combining the litany and its antiphon is indubitably the most inspired passage in the piece: instead of simply quoting the chant of the litany for the Marian invocations and then setting the antiphon separately, Rovetta produces a dramatic ‘stream of consciousness’ effect by conflating the two texts and vividly recreating the ambience of a litany in performance.

Motets that incorporate references to both the text and the chant of the litany.

The four pieces that conform to this type each include a significant section or sections in which the litany phrase is the principal focus. Like the ostinato motets their texts combine the elements of praise and invocation, but sequentially rather than simultaneously:

G.B. Stefanini:	‘Sancta Maria ora pro nobis’ (S4731)
Gemignano Capilupi:	‘Sancta Maria Virgo’ (C910)

Alessandro Grandi: 'Hic est vere martyr' (1629)¹⁹
 Ortensio Polidori: 'Quis est hic' (1636)²⁰.

That Giovanni Battista Stefanini's double-choir motet 'Sancta Maria ora pro nobis' (Example 9) includes references to the Litany of Loreto comes as no surprise, since according to a note at the head of each part, it was written «for the journey which the *Compagnia del Santissimo Sacramento* of Ancona made to the Holy House [in] the year 1614»²¹. The motet, scored for nine voices (the first choir in four parts, the second in five) opens with a monodic intonation of the litany phrase by the first canto of Choir I. This is immediately followed by a *tutti* harmonisation of the same phrase, now in the second canto of the same choir. The monodic chant returns again three times, always in the voice that first sang it and each time with a new invocation, producing a species of rondo.

Using a variety of polychoral techniques, the intervening sections set a conflation of the Magnificat antiphon and fifth psalm antiphon for the feast of the Most Holy Rosary:

A:	Solo,	litany chant:	Sancta Maria, ora pro nobis.
A1:	Tutti,	eight-part homophony	Sancta Maria, ora pro nobis
B:	Tutti,	polyphonic	Beata es Virgo Maria,
		rapid homophonic exchange	Dei Genitrix
A:	Solo,	litany chant:	Sancta Virgo Virginum, ora
			pro nobis.
C:	Tutti,	rapid homophonic exchange	quae credidisti Domino.
A:	Solo,	litany chant	Mater Christi, ora pro nobis
D:	Tutti,	rapid homophonic exchange	Ecce exaltata es
		eight-part polyphony	super choros Angelorum.

¹⁹ ALESSANDRO GRANDI, *Motetti a una, et due voci con sinfonie di due violini [...] libro terzo*, Venice, Alessandro Vincenti, 1629. This motet is discussed in MAURIZIO PADOAN, *Sulla struttura degli ultimi motetti vocali/strumentali di Alessandro Grandi*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra» VIII (1985), p. 7: although the author does not mention the fact that the litany chant is quoted, he does comment (pp. 48-49) on the motivic integration of the passage in question, which contrasts markedly with the independence of instrumental and vocal thematic material exhibited in the other motets in the collection.

²⁰ ORTENSIO POLIDORI, *Motetti a voce sola, et a doi [...] opera decima terza*, Venice, Bartolomeo Magni, 1636.

²¹ «Per il viaggio che fece la Compagnia del Santissimo Sacramento d'Ancona alla Santa Casa. L'Anno 1614».

A:	Solo,	litany chant	Regina Virginum, intercede pro nobis.
E:	Tutti,	rapid homophonic exchange	intercede pro nobis ad Dominum Deum nostrum,
		eight-part polyphony	Deum nostrum.

It will be noted that the invocation ‘Sancta Dei Genitrix’ is omitted from the sequence of litany quotations, presumably since this is partially present as the form of address used at the end of section B (‘Virgo Maria Dei Genitrix’): in fact, the falling third on the word ‘Genitrix’ in the first canto of Choir I links it sequentially to the litany phrase which follows in the same voice, producing the effect of concatenation of titles commonly employed in settings of litany texts.

Gemignano Capilupi’s eight-part double-choir motet ‘Sancta Maria Virgo, ora pro nobis’ uses the chant as the motive of the opening point of imitation in the first choir. Although the alto and bass parts of the first choir are now lost, it seems probable that all four parts were derived from the chant. Capilupi makes provision for substituting the name of any other appropriate female saint by the usual means of inserting an N below ‘Maria’ (Example 10).

The two remaining pieces of this type are both solo motets addressed to male saints. As its opening phrase suggests, Alessandro Grandi’s ‘Hic est vere martyr’ (Example 11) honours a martyr: S Vincent is specified, but provision is made for any other appropriate name (‘N’). An additional alternative is provided in the text: at one point an exhortation to the men of Bergamo (‘Viri Bergamenses’) may be replaced by one to the faithful in general (‘O vos fideles’).

The first 25 bars of the piece, which is scored for soprano voice and two violins, is built on eight statements of a ground bass of which the fourth and sixth are expanded by the insertion of two extra notes. Above the ground bass, violin *ritornelli* and vocal phrases alternate, the length of each being exactly equal to the length of the ground.

In the section that follows, the bass moves freely, predominantly in ‘walking’ quavers.

Above this, the voice sings the entire litany phrase (‘Sancte Vincenti (N), ora pro nobis’) in minims and crotchets. In contrast to the ‘block’ construction of the opening section, here the violin entries overlap with the end of the expansive vocal phrase, introducing a point of imitation which consists of the invocation phrase of the litany and a transformation of the consequent (petition) phrase, moving in quavers and down a third at the end rather than up a second as the voice does. The voice enters with a second statement of the entire chant while the violins continue their consequent phrase sequentially. Where the strings re-

enter with the invocation phrase, the voice takes up the 'transformed' petition phrase with the text 'defende nos. Alleluia' to become part of the sequential interplay as the violins reach their consequent phrases for the second time. The piece is rounded off with an imitative 'Alleluia' coda rich in suspensions.

Ortensio Polidori's 'Quis est hic' (Example 12) is addressed in the first instance to S Francis, but once again, any suitable saint's name may be inserted at 'N', and Polidori even indicates an appropriate rhythm for a four-syllable name by tying a dotted crotchet to a quaver over the second syllable of 'Franciscus' and 'Francisce'. 'Quis est hic' is for soprano voice and continuo alone and is in a *recitativo arioso* style throughout, with virtuosic semiquaver roulades at cadential approaches.

The invocation phrase of the litany chant first appears at bar 55 in the continuo bass. This is imitated at bar 57 by the voice singing the chant in its entirety and followed by a musically contrasting coloratura repeat of the petition. The voice then repeats the same pattern with the continuo imitating the invocation rather than leading and the cadential roulade is extended to broaden the final cadence of the piece.

The Magnificat Antiphon, 'Sancta Maria succurre miseris'

While many other texts, including some strictly liturgical ones, have syntactic characteristics in common with the litany, one text in particular, the Magnificat antiphon 'Sancta Maria succurre miseris', drew on the musical language of the litany with a greater measure of consistency than any other. It seems that this text, originally proper to the feast of Our Lady of the Snow but subsequently adopted as the Magnificat antiphon for the Common of the Blessed Virgin Mary, was associated in the popular imagination with the Holy House of Loreto, and more particularly with the image of the Virgin enshrined there. The full text of the antiphon is reproduced below:

«Sancta Maria, succurre miseris, juva pusillanimes, refove flebiles, ora pro populo, interveni pro clero, intercede pro devoto femineo sexu; sentiant omnes tuam juvamen, quicumque celebrant tuam sanctam commemorationem [/festivitatem]»²².

(Holy Mary, succour the wretched, strengthen the faint-hearted, comfort the sorrowful, pray for the people, mediate for the clergy, intercede for devout women; may all who celebrate thy holy commemoration [/feastday] receive thine aid.).

²² Either 'commemorationem' or 'festivitatem' was used, depending on the feast.

This is in fact no more than an elaboration of, or trope on the litany phrase, ‘Sancta Maria, ora pro nobis’. Since this relationship would have been obvious to composers regularly involved in the liturgy, it is not surprising that quotations of the litany chant are found in many settings of the textually derivative Magnificat antiphon.

Four examples serve to illustrate a variety of implementations:

Lodovico Viadana: (1602)²³

Adriano Banchieri: (1610)²⁴

Claudio Monteverdi: (1627)²⁵

Guglielmo Lipparino: (L2578)

Lodovico Viadana’s setting of ‘Sancta Maria succurre miseris’ for solo voice uses only the first half of the litany melody to set the opening phrase of the antiphon which is closely imitated in the continuo bass.

In Adriano Banchieri’s setting for two equal voices (Example 13), the first half of the chant is presented in a clearly recognisable but decorated form by the voices in unison. The imitative consequent phrase moves away from the chant, but its initial motive nevertheless seems to be derived from the shape of the litany petition.

With Monteverdi’s setting, the chant melody is of paramount structural significance, since it is used to demarcate the three sections into which the text is divisible, these being respectively, pleas for direct intervention, pleas for intercession, and the closing ‘rider’ clause.

In the first two cases, the invocation ‘Sancta Maria’ is followed by the first petition in each list — respectively ‘succurre miseris’, and ‘ora pro populo’ — and is sung to relatively long note values in a traditional rhythmic form by the second *cantus*, which drops out as the first *cantus* takes up the petitions in a contrasting *stile recitativo*. The third section, a lyrical, predominantly triple metre duet, is similarly introduced by the ‘Sancta Maria’ phrase, this time without any petition, and sung imitatively by both voices.

²³ LODOVICO VIADANA, *Cento concerti ecclesiastici [...] opera duodecima*, Venice, Giacomo Vincenti, 1602; modern edition (Parte prima), ed. C. Gallico, Kassel, Basel, Paris, London, New York, 1964, p. 40.

²⁴ ADRIANO BANCHIERI, *Vezzo di perle musicali [...] opera ventesima terza*, Venice, Ricciardo Amadino, 1610.

²⁵ In JOHANN DONFRID, *Promptuarii musici concentus ecclesiasticos [...] pars tertia*, Strasbourg, P. Ledertz, 1627; modern edition, CLAUDIO MONTEVERDI, *Tutte le opere*, cit., vol. xvi, p. 511.

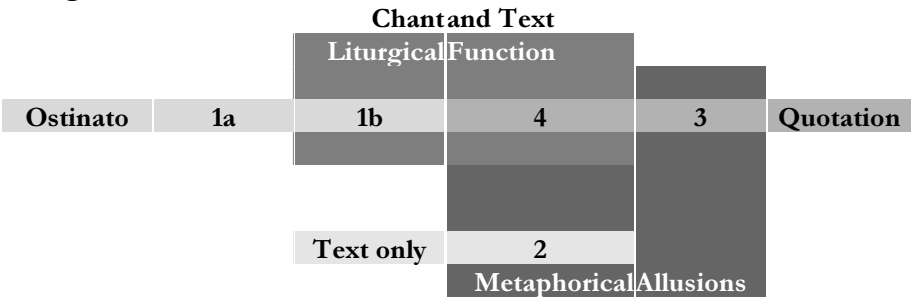
Guglielmo Lipparino’s three-part setting (Example 14) uses the first half of the chant as a pervasively recurring element and a motive derived from the ‘ora pro nobis’ chant phrase for the first petition (‘succurre miseris’). The only complete statement of the chant formula is reserved for the point where the *cantus* sings the closest approximation of the litany text, ‘Sancta Maria, ora pro populo’ (bar 22).

In the last two settings, both Monteverdi and Lipparino point with even greater emphasis to the relationship between the texts of the antiphon and the litany by artificially expanding the antiphon text so that each of its phrases of petition is preceded by the invocation ‘Sancta Maria’.

Seventeen works that make reference to the litany have been examined in the course of this study. Although four more or less distinct types of composition have been identified, they are nevertheless interrelated in several respects (as shown in Figure 1):

- they may have compositional techniques in common (1a and 1b; 3 and 4),
- they may coincide in liturgical function (1b, 4), or
- they may have in common the use of the litany quotation as a form of metaphorical allusion (2, 3 and 4).

Figure 1



All 17 pieces appeared within the first four decades of the seventeenth century – the era of greatest productivity in settings of the litany itself. I have shown elsewhere how the popularity of the litany as a liturgical/musical form was affected by social and political conditions in the early seventeenth century²⁶. It seems that these same conditions played a part in prompting composers to use

²⁶ DAVID BLAZEY, *The litany in seventeenth-century Italy*, Ph.D. dissertation, University of Durham, 1990.

elements of the litany as the basis of other compositions, and that the works in question were probably produced in order to appeal to public taste as much as in response to a technical challenge. The pieces I have discussed represent an almost random sample, inasmuch as they are brought together here as by-products encountered fortuitously during an investigation of settings of litany texts *per se*. I am confident that a systematic examination of early seventeenth-century settings of Marian and other devotional texts will reveal many more compositions in which the invocations and petitions of the litany play a prominent role.

Example 1: Antonio Gualtieri, 'Beatissimus Marcus' (1604)

9
bus,
San - - cte Mar - - ce, o - -
Be - - a - - tis - - si - mus
12
o - - mni - um ge - ne - rum
ra pro no - bis.
15
cru - ci - a - - ti

17

bus ve - - lut au - - rum, ve -

San - - cte

20

lut au rum quod - dam pro - ba -

Mar - - ce, o - - ra pro - - no - -

ad in - fi -

23

tus

bis.

ni - tam il - lam lu - cem e - - vo - la - - vit, e -

Example 2: Ignazio Donati, 'Beatus vir' (1612)

The musical score is written for five parts: C (Cantus), C/A (Cantus/Altus), T/B (Tenor/Bass), and BC (Basso Continuo). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'Be - a - tus vir, San - cte N., be - a - tus vir, ra pro no - - bis.'

The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system, starting at measure 4, includes the lyrics 'vir, San - cte N., be - a - tus vir,'. The third system, starting at measure 8, includes the lyrics 'ra pro no - - bis.'

11

San - cte N., o - ra pro

15

no - - bis.

18

San - - cte N., o - ra pro

Example 3: Ignazio Donati, 'Beatus vir' (1612)

Example 4: Romano Micheli, 'O quam pulchra es' (1615)

C

C

A

T

T

San - - cta N.,

O quam pul - chra es et ca - - -

O - - ra pro no - bis.

sta, o quam pul - chra es et ca - - sta Be - a - ta Vir -

O - - quam pul - chra es et ca -

pul - chra es et ca - sta Be - a - ta Vir -

4

8

San - - cta N., o - - ra pro

go pro - pte - re - a, pro - pte - re - a de - co - rum in - du -

sta Be - a - ta Vir - go pro - pte - re - a de - co - rum in -

go pro - pte - re - a, pro - pte - re - a de - co - rum in - du -

go pro - pte - re - a, pro - pte - re - a de - co - - - rum

12

no - - bis. San - -

it te Do - mi - nus. Tra - he nos post te et

du - it te Do - - mi - nus. Tra - he nos post te et

it te Do - - - mi - nus. Tra - he nos post te, tra - he nos,

in - du - it te Do - mi - nus. Tra - he nos post te, tra - her nos,

15

cta N., o - - ra pro

in - ter - ce - de pro no - bis, et in - ter - ce - de pro no - -

in - ter - ce - de, et in - ter - ce - - - de pro no -

tra - he nos post te et in - ter - ce - de pro no - -

tra - he nos post te et in - ter - ce - de pro no - -

18

no - bis., San - - cta N.,

bis ad Do - mi - num Je - sum Chri - - - stum qui

bis ad Do - mi - num Je - sum Chri - - stum, Je - sum Chri -

bis ad Do - mi - num Je - sum Chri - - - stum qui

bis ad Do - mi - num Je - sum Chri - - - - -

Example 5: Tarquinio Merula, 'Credidi propter quod' (1640)

Litaniae Sanctorum

Psalm Tone V

San - cte N., o - ra pro no - bis.

Cre - di - di pro-pter quod lo - cu - tus sum

Ni - si Do-mi-nus...

Example 6: Amante Franzoni, 'Sancta Maria' (1613)

Voce sola

San - cta Ma - ri - a,

Trombone tenore

Trombone basso I

Trombone basso II

Trombone basso III

Partitura

5

o - ra pro no - - bis,

10

San - cta Ma - ri - a, o - ra pro no - - bis.

15

San -

Example 7: Sigismondo d'India, 'Sancta Maria, ora pro nobis' (1627)

C

A

T

B

BC

San - cta Ma - ri - - a,

San - cta Ma - ri - - a, o -

San - cta Ma - ri - - a, o - - -

San - cta Ma - ri - - a, o - - - ra

6

o - - - ra pro no - bis, o - ra pro

- - - ra pro no - bis, o - ra pro no -

ra pro no - bis, o - ra pro no - bis. San - cta

pro no - bis, o - ra pro no - bis. San - cta Ma -

11

no - bis. San - cta Ma - ri - - a, o - -

bis. San - cta Ma - ri - - a, o - - - ra

Ma - ri - - a, o - - ra pro no - -

ri - a, o - - ra pro no - - bis,

Example 8: Giovanni Rovetta, 'Festivitas est hodie' (1638)

The musical score is written for four voices (T1, T2, B, BC) and a basso continuo. The lyrics are in Latin. The score is divided into three systems, with measures 5, 10, and 15 marked at the beginning of each system.

System 1 (Measures 1-4):

T1: Fe - sti - vi - tas, fe - sti - vi - tas est ho - di -

T2: Fe - sti - vi - tas, fe - sti - vi - tas est ho - di -

B: Fe - sti - vi - tas, fe - sti - vi - tas est ho - di -

BC: (Basso Continuo line)

System 2 (Measures 5-8):

5 e San - ctae Ma - ri - ae Vir - gi - nis quae su - a vi - ta in - cli -

5 e San - ctae Ma - ri - ae Vir - gi - nis quae su - a vi - ta in - cli -

5 e San - ctae Ma - ri - ae, Ma - ri - ae Vir - gi - nis quae su - a vi - ta in - cli -

5 (Basso Continuo line)

System 3 (Measures 9-12):

10 ta cun - ctis il - lu - strat ec - cle - si - as.

10 ta cun - ctis il - lu - strat ec - cle - si - as.

10 ta cun - ctis il - lu - strat, il - lu - strat ec - cle - si - as.

10 (Basso Continuo line)

15

Musical score for measures 15-20. The melody is in G major, 4/4 time. The lyrics are: Ve - ni - te gen - tes, cur - ri - te, cur - ri - te, cur - ri - te po - pu - li.

21

Musical score for measures 21-26. The melody continues with the lyrics: o po - pu - li, o po - pu - li, in - vo - ca - te,

27

Musical score for measures 27-32. The melody continues with the lyrics: in - vo - ca - te, in - vo - ca - te Ma - ri - - am, o

33

Musical score for measures 33-38. The melody continues with the lyrics: po - pu - li, o po - pu - li, in - vo - ca - te Ma - ri -

39

Musical score for measures 39-41. The melody continues with the lyrics: am. Can - ta - - - - - te

42

Musical score for measures 42-47. The melody continues with the lyrics: e - i, psal - - li - te me - - cum et di - ci - te:

Example 9: G.B. Steffanini, 'Sancta Maria, ora pro nobis' (1618)

San - cta Ma - ri - a, o - ra pro no - bis. San - cta Ma - ri - a,

San - cta Ma - ri - a,

San - cta Ma - ri - a,

San - cta Ma - ri - a,

San - cta Ma - ri - a,

San - cta Ma - ri - a, o -

San - cta Ma - ri - a, o -

San - cta Ma - ri - a,

7

o - ra pro no - bis. Be - a - ta es Vir - go Ma - ri -

o - ra pro no - bis. Be - -

o - ra pro no - bis.

o - - ra pro no - bis. Be - - a - - ta - es Vir - go Ma -

o - ra pro no - bis.

o - ra pro no - bis.

- ra pro no - bis.

ra pro no - bis, pro no - bis.

o - ra pro no - bis.

o - ra pro no - bis.

Example 11: Alessandro Grandi, 'Hic est vere martyr' (1629)

The musical score is written for four parts: Violin 1, Violin 2, Voice, and Bass (BC). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (26, 30, and 34).
System 1 (measures 26-29): Violin 1 and Violin 2 have rests. The Voice part sings "San - - cte Vin - cen - ti, o - ra pro no - bis," with a "N." below "Vin". The BC part provides a rhythmic accompaniment.
System 2 (measures 30-33): Violin 1 and Violin 2 play a melodic line. The Voice part continues with "San - - cte Vin - cen - - ti, o - -" with a "N." below "Vin". The BC part continues the accompaniment.
System 3 (measures 34-37): Violin 1 and Violin 2 play a melodic line. The Voice part continues with "ra pro no - bis, de - fen - de nos. Al - le - lu - ia,". The BC part continues the accompaniment.

Violin 1

Violin 2

Voice

San - - cte Vin - cen - ti, o - ra pro no - bis,

N.

BC

30

San - - cte Vin - cen - - ti, o - -

N.

34

ra pro no - bis, de - fen - de nos. Al - le - lu - ia,

38

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

42

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

47

ia, al-le-lu-ia

Example 10: Gemignano Capilupi, 'Sancta Maria Virgo' (1621)

San - cta Ma - ri - a Vir - go, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.

Example 12: Ortensio Polidori, 'Quis est hic' (1636)

om - nis ec - cle - si - am san - cto - rum. San - cte Fran - N.

ci - sce, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.

San - cte Fran - ci - sce, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.

no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis.

Example 13: Adriano Banchieri, 'Sancta Maria succurre miseris' (1610)

San - cta Ma - ri - - a, suc - cur - - re mi - se - ris,

San - cta Ma - ri - - a, suc - cur - - re mi - se - ris,

San - cta Ma - ri - - a, suc - cur - - re mi - se - ris, ju - va

San - cta Ma - ri - - a, suc - cur - - re mi - se - ris,

Example 14: Guglielmo Lipparino, 'Sancta Maria succurre miseris' (1635)

The musical score is written for four voices: C (Cantus), T (Tenor), B (Bass), and BC (Bass Continuo). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Latin, and the music is a setting of the Litany of the Most Holy Virgin Mary.

First System:

- C:** San - cta Ma - ri - - a sug-cur-re mi - se-ris, sug-cur-re
- T:** Suo-cur-re mi - se - ris, suo-cur-re mi - se - ris, San - cta Ma -
- B:** San - cta Ma - ri - - a
- BC:** (Bass Continuo line)

Second System (Measures 5-8):

- C:** mi - se-ris, sug-cur-re mi - se-ris, San - cta Ma - ri - - a
- T:** ri - a sug-cur-re-mi - se ris, sug-cur-re mi - se -
- B:** sug-cur-re mi - se-ris, sug-cur-re mi - se-ris, sug-cur-re
- BC:** (Bass Continuo line)

Third System (Measures 9-12):

- C:** sug-cur-re mi - se - ris, San - cta Ma - ri - a, San - cta Ma - ri - a iu - va iu - va pu - sil -
- T:** ris. San - cta Ma - ri - a, San - cta Ma - ri - a
- B:** mi - se-ris. San - cta Ma - ri - a, San - cta Ma - ri - a iu - va iu - va pu - sil -
- BC:** (Bass Continuo line)

14

la - ni-mes, San - cta Ma-ri - a iu-va, iu-va pu-sil-la - ni -

San - cta Ma-ri - a iu-va, iu-va pu-sil-la - - ni -

la - ni - mes, iu-va, iu-va pu-sil-la - ni-mes, San -

18

mes, iu-va, iu-va pu-sil-la - ni-mes, re - - fo-ve fle - bi - les,

mes, re - - fo-ve fle - bi - les, o - ra, o -

- cta Ma-ri - - a re - - fo-ve fle - bi - les,

22

San - - cta Ma-ri - a o - ra pro po - pu-lo,

ra pro po-pu-lo, in - ter - ve -

o - ra, o - ra pro po - pu-lo, San - cta Ma-ri - a,

ANTONIO LOVATO

***Il canto delle laude a Padova
nel secolo XVII. Ragioni di una tradizione***

IL CANTO DELLE LAUDE A PADOVA NEL SECOLO XVII RAGIONI DI UNA TRADIZIONE

Il repertorio

Nel 1624 il vescovo di Padova Marco II Cornaro fece ristampare e allegare alle *Constitutiones* sinodali la *Dottrina christiana breve* e la *Copiosa dichiarazione della dottrina christiana* (1598) di Roberto Bellarmino, in uso nella diocesi almeno dal 1602¹. La *Dottrina christiana breve* contiene un'appendice di quindici «lodi», dieci delle quali in notazione mensurale. Sono canti monodici, sillabici, che procedono per gradi congiunti nell'ambito di un'ottava, utilizzando frasi melodiche ripetute²:

- 1 *Piaccia a Dio che andiam al cielo*
- 2 *O Maria degna d'onore*
- 3 *Gesù, Gesù, Gesù / Ognun chiami Gesù*
- 4 *Vergine degna d'ogni laude e onore*
- 5 *Risguarda anima mia nei rami d'oro*
- 6 *Se io pensassi ai piaceri del paradiso*
- 7 *Leviamo i nostri cuori*
- 8 *Disposto ho di seguirti*
- 9 *Oggi lieto e giocondo*
- 10 *Gesù mio, Gesù mio / Che sei tu et che son io*
- 11 *O Gesù mio redentore*
- 12 *L'unico figlio dell'eterno padre*
- 13 *Giù per la mala via / Il peccator ne va*
- 14 *Cor maligno e pien d'inganno*
- 15 *Spirito Santo amore / Consolatore interno*

¹ *Constitutiones et decreta illustrissimi et reverendissimi domini domini Marci Cornelii patavini episcopi comitisque sacensis, in septima dioecesis Sinodo promulgata die 17 et 18 aprilis 1624*, Patavii, apud Imp. Episcop., s. a. [ma, 1624]. Dopo le *Constitutiones* segue la *Dottrina christiana breve composta per ordine di nostro signor papa Clemente ottavo dall'illustrissimo e reverendissimo Roberto Bellarmino della Compagnia di Giesù cardinal di santa Chiesa [...] Stampata per ordine dell'illustrissimo e reverendissimo monsignor Marco Cornaro vescovo di Padoa [sic], per uso di questa città e diocesi*, Padova, Stamperia episcopale, 1624.

² *Dottrina christiana* cit., pp. 205-218: «Modo di recitare la dottrina in canto» e «Lodi spirituali».

Alcuni di questi testi sono attribuiti ad autori del Quattrocento, quali Feo Belcari (3, 6, 13)³, Bianco da Siena (5), Leonardo Giustinian (8, 15) e Castellano Castellani (14)⁴. Altri (7, 9, 10) figuravano già in precedenti raccolte del Cinquecento, ad esempio nel *Libro primo delle laudi spirituali* (1563) di Serafino Razzi. I rimanenti (1, 2, 4, 11 e 12) rinviano direttamente ai repertori degli oratoriani e dei gesuiti del tardo sec. XVI.

Per quanto riguarda le melodie, quattro intonazioni (2, 5, 7, 13) sono estranee sia ai repertori medievali e rinascimentali, già considerati dai principali studiosi del genere laudistico⁵, sia a quelli dei secoli XVII-XVIII⁶. Le intonazioni 1, 3, 4, 6, 8 e 15 sono invece testimoniate anche in altre fonti, mentre per i testi rimanenti (9, 10, 11, 12, 14) è indicata la pratica del «cantasi come»⁷.

³ La lauda n. 13, *Giù per la mala via*, è stata infondatamente attribuita anche a Girolamo Savonarola: cfr. GIULIO CATTIN, *Le poesie del Savonarola nelle fonti musicali*, «Quadrivium», XII (1971), pp. 269-270.

⁴ Per i testi della silloge laudistica padovana, la loro fortuna musicale e la relativa bibliografia cfr. ANTONIO LOVATO, *Il Barbarigo e l'insegnamento della musica sacra a Padova*, in *Gregorio Barbarigo patrizio veneto vescovo e cardinale nella tarda controriforma (1625-1697)*, Atti del convegno di studi Padova 7-10 novembre 1996, a cura di Liliana Billanovich - Pierantonio Gios, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1999 (San Gregorio Barbarigo - Fonti e ricerche, III/1-2), pp. 553-613: 579-585 e appendice con trascrizione delle intonazioni.

⁵ Cfr., in particolare: PIERO DAMILANO, *Fonti musicali della lauda polifonica intorno alla metà del sec. XV*, «Collectanea historiae musicae», III (1963), pp. 59-90; FABIO CARBONI - AGOSTINO ZIINO, *Laudi musicali del XVI secolo: il manoscritto Ferrajoli 84 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, «Cultura neolatina», XXXIII (1973), pp. 273-329; GIULIO CATTIN, *Musiche per le laude di Castellano Castellani*, «Rivista italiana di musicologia», XII (1977), pp. 183-230; ID., *I «cantasi come» in una stampa di laude della Biblioteca Riccardiana (Ed. r. 196)*, «Quadrivium», XIX (1978), pp. 5-52; FRANCESCO LUISI, *Laudario giustiniano. Edizione comparata con note critiche del ritrovato laudario ms. 40 (ex Biblioteca dei padri somaschi della Salute di Venezia) attribuito a Leonardo Giustinian*, 2 voll., Venezia, Fondazione Levi, 1983; GIANCARLO ROSTIROLLA, *La musica sacra a Roma al tempo del Baronio: l'oratorio e la produzione laudistica in ambiente romano*, in *Baronio e l'arte*, Atti del convegno internazionale di studi Sora 10-13 ottobre 1984, a cura di Romeo De Maio - Agostino Borromeo - Luigi Gulia - Georg Lutz - Aldo Mazzacane, Sora, Centro di studi sorani «Vincenzo Patriarca», 1985 (Fonti e studi baroniani, 2), pp. 572-771; ID., *Aspetti di vita musicale religiosa nella chiesa e negli oratori dei padri filippini e gesuiti a Napoli a cavaliere tra Cinque e Seicento con particolare riguardo alla tradizione laudistica*, in *La musica a Napoli durante il Seicento*, Atti del convegno internazionale di studi Napoli 11-14 aprile 1985, a cura di Domenico Antonio D'Alessandro e Agostino Ziino, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, pp. 643-704; ID., *Laudi e canti religiosi per l'esercizio spirituale della dottrina cristiana al tempo di Roberto Bellarmino*, in *Bellarmino e la Controriforma*, Atti del simposio internazionale di studi Sora 15-18 ottobre 1986, a cura di Romeo De Maio - Agostino Borromeo - Luigi Gulia - Georg Lutz - Aldo Mazzacane, Sora, Centro di studi sorani «Vincenzo Patriarca», 1990 (Fonti e studi baroniani, 3), pp. 661-850.

⁶ Cfr. LOVATO, *Il Barbarigo* cit., pp. 596-610.

⁷ *Ibid.*

Queste laude, compresa la loro traduzione in lingua «cimbra» predisposta per le comunità dell'altopiano di Asiago⁸, rimasero in uso nella diocesi di Padova, assieme alla *Dottrina christiana* del Bellarmino, fino all'episcopato di Giuseppe Callegari (1883-1906), praticamente fino all'introduzione del catechismo di Pio X. Tra il XVII e il XIX secolo, a Padova ne risultano pubblicate almeno dodici edizioni, generalmente senza intonazione alcuna, poiché le laude continuarono ad essere eseguite secondo la prassi del «cantasi come» o del travestimento spirituale.

La persistenza dei testi è stata forse favorita dal fatto che essi furono oggetto di ripetute intonazioni polifoniche da due a quattro voci, generalmente in stile omoritmico, ma anche sotto forma di madrigali e canzonette spirituali, come testimoniano varie raccolte a stampa. Ad esempio, *Spirito Santo amore*, intonato perfino dal Palestrina, figura nel primo libro di laude del Petrucci (1508); altri brani compaiono nelle antologie di Serafino Razzi e in quelle della Congregazione dell'Oratorio di Roma (1563-1600), mentre gran parte dei testi era già presente nelle edizioni a più voci stampate per le scuole della dottrina cristiana da Angelo Gardano (1580) e da Vincenzo Sabbio (1583)⁹. Ancora più estesa è la tradizione monodica dei medesimi testi devozionali, che durante i secoli XVI-XVII sono entrati in un vasto repertorio, divenuto comune a molte regioni d'Italia attraverso i libretti della dottrina cristiana, dove essi sono presenti con diverse intonazioni o con l'indicazione «cantasi come»¹⁰. Così sarà anche per altre laude, riprese dalla tradizione quattrocentesca o dalle raccolte dei padri dell'Oratorio e dei gesuiti, che in seguito la diocesi di Padova aggiungerà al nucleo iniziale di quindici canti:

- 16 *Dammi un bel cuor, Signore*
- 17 *Ogni giorno tu mi di'*
- 18 *Gesù clemente e pio*
- 19 *Lodiamo tutti Dio*
- 20 *Il confessor sacro*
- 21 *Ogni fedel cristiano*
- 22 *Senso non t'amo più*

⁸ Cfr. *Christlike unt Korze Dottrina compönert dort orden Unzorx Heren Bābest Clement VIII von den Illustriss. unt Rev. Roberto Bellarmino von den Comp. dez Giesu, Card. der H. Kirken [...]* Gbestampart dort orden dez Illustriss. unt Rever. Monsig. Mark Cornar Bischoff von Padobe, Vicenza, Hans Peter Zanini, 1602. I testimoni di questa edizione sono stati studiati da WOLFGANG MEID, *Der erste zimbrische Katechismus CHRISTLIKE UNT KORZE DOTTRINA. Die zimbrische Version aus dem Jahre 1602 der DOTTRINA CHRISTIANA BREVE des Kardinals Bellarmin in kritischer Ausgabe. Einleitung, italienischer und zimbrischer Text, Übersetzung, Kommentar, Reproduktionen*, Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft, 1985.

⁹ Cfr. appendice I, B.

¹⁰ Cfr. appendice I, C-E.

23 *Questo mondo lascia andare*

24 *In voi credo, in voi spero*¹¹.

La fortuna delle intonazioni non è però sufficiente a spiegare il progressivo e stabile radicamento nel territorio di questi canti, che nella diocesi di Padova risultano utilizzati per circa tre secoli. Un processo di tale durata richiede delle ragioni specifiche, da ricercarsi negli indirizzi pastorali e pedagogici perseguiti dalla Chiesa locale lungo i secoli XVII-XIX, chiarendo in quale misura Padova abbia assimilato i metodi educativi dei padri dell'Oratorio e dei gesuiti.

San Gregorio Barbarigo

I primi risultati raggiunti attraverso l'analisi dei canti laudistici rimasti in uso a Padova per tanto tempo sono stati presentati, unitamente alla trascrizione delle intonazioni musicali, al convegno di studi dedicato a Gregorio Barbarigo nel 1996¹². Fu l'occasione per discutere anche le possibili relazioni tra scelte pastorali e repertori devozionali: una questione sulla quale si deve ora ritornare proprio alla luce degli esiti complessivi di quel convegno, che aiutano a chiarire i motivi e le condizioni per le quali, in particolare durante l'episcopato del cardinale Barbarigo (1664-1697), la pratica laudistica nella diocesi di Padova è uscita dai limiti di un fenomeno apparentemente occasionale e circoscritto, configurandosi quale elemento sistematico della catechesi e dell'educazione dei fedeli. Diversi indizi confermano che una precisa strategia del Barbarigo, orientata anche all'utilizzo di modelli tipici della spiritualità filippina e gesuitica, ha favorito la diffusione in diocesi di un repertorio, il cui nucleo iniziale, già proposto dal vescovo Marco II Cornaro (1595-1624), era destinato a consolidarsi e ad ampliarsi nel tempo.

Le indagini sulla formazione spirituale e sull'opera pedagogica di san Gregorio Barbarigo permettono di stabilire con maggiore sicurezza in quale misura

¹¹ Queste laude compaiono nelle edizioni padovane dei secoli XVII-XIX prive di melodia, mentre sono presenti in altre antologie con intonazioni monodiche e polifoniche, oppure con l'indicazione «cantasi come»: cfr. appendice II. Dei testi 22, 23 e 24, presenti sia nelle raccolte laudistiche sia nelle appendici dei catechismi, non ho finora identificato alcuna intonazione. La circostanza ricorrente, per cui spesso ci sono pervenuti i testi senza intonazioni, può dipendere da varie ragioni, per esempio dal fatto che le melodie delle laude erano generalmente raccolte in fondo ai libretti del catechismo, dopo i testi, in un fascicolo a parte che poteva circolare anche separatamente. Si segnala, infine, che tra Sette e Ottocento entrarono nel repertorio laudistico padovano anche i seguenti canti: 25 *Correte mortali*, 26 *Vanità di vanità*, 27 *O pane del ciel*, 28 *Lodate Maria*, 29 *Gesù mio con dure funi*, 30 *Tu scendi dalle stelle, o re del cielo*, per i quali cfr. appendice III.

¹² Cfr. gli atti del convegno in *Gregorio Barbarigo patrizio veneto* cit.

quell'operazione abbia risposto alle intenzioni riformistiche del vescovo e quale sia stato il contributo dei suoi collaboratori, specialmente del sacerdote oratoriano Giovanni Maria Chiericato, alla diffusione della pratica laudistica nella diocesi di Padova. Al riguardo, sono significative le testimonianze relative ai soggiorni romani del Barbarigo¹³, durante i quali egli frequentò le istituzioni educative della Compagnia di Gesù, della Congregazione della Missione e della Congregazione dell'Oratorio. Non si trattò di rapporti soltanto formali, perché in quegli ambienti il Barbarigo andava cercando indicazioni per definire i criteri e gli strumenti mirati alla formazione del clero diocesano e all'istruzione religiosa dei fedeli.

I contatti con i gesuiti furono utili in relazione al progetto pedagogico-culturale elaborato dal Barbarigo per l'educazione dei ragazzi e, soprattutto, degli alunni del suo seminario. Le linee portanti di quel sistema risultano dalle *Institutionum epitome* e dalla *Ratio studiorum*, pensata per disciplinare la preparazione scolastica e l'educazione dei futuri sacerdoti¹⁴. La frequentazione dei padri gesuiti,

¹³ Sono documentati i seguenti viaggi e soggiorni romani di Gregorio Barbarigo:

- marzo 1656-settembre 1657, su invito di Alessandro VII che lo nominò poi alla sede vescovile di Bergamo: cfr. PIERANTONIO GIOS, *L'itinerario biografico di Gregorio Barbarigo dal contesto familiare all'episcopato. Lettere ai familiari (1655-1657)*, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1996 (San Gregorio Barbarigo - Fonti e ricerche, II);
- aprile-agosto 1660, per ricevere il berretto cardinalizio: cfr. PIERANTONIO GIOS, *La promozione di Gregorio Barbarigo al cardinalato. Una lettura introspettiva*, «Studia patavina», XLII (1995), pp. 253-277; DANIELE MONTANARI, *Gregorio Barbarigo a Bergamo (1657-1664). Prassi di governo e missione pastorale*, Milano, Glossa, 1997 (Studi e memorie del seminario di Bergamo, 2), p. 16;
- 1663, per la visita *ad limina* in concomitanza con la chiamata di papa Alessandro VII: cfr. LILIANA BILLANOVICH, *Le «relationes ad limina» di Gregorio Barbarigo*, in *Studi di storia religiosa padovana dal medioevo ai nostri giorni. Miscellanea in onore di mons. Ireneo Daniele*, a cura di Francesco G.B. Trolese, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1997 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XXV), p. 206;
- 1667, 1670 e 1676, per le visite *ad limina* e in occasione dei conclavi che videro l'elezione rispettivamente di Clemente IX, Clemente X e Innocenzo XI, il quale lo trattene a Roma fino al 1680 con importanti incarichi: cfr. SILVIO TRAMONTIN, *L'attività diplomatica di san Gregorio Barbarigo a Roma nel 1679*, «Studi veneziani», XI (1969) pp. 441-482;
- 1689 e 1691, per visite *ad limina* e la partecipazione ai conclavi dai quali risultarono eletti Alessandro VIII e Innocenzo XII: cfr. BILLANOVICH, *Le «relationes ad limina»* cit., p. 206, e ANTONIO MENNITI IPPOLITO, *La curia romana al tempo di Gregorio Barbarigo*, in *Gregorio Barbarigo patrizio veneto* cit., p. 145.

¹⁴ Cfr. CLAUDIO BELLINATI, *La pedagogia del card. Gregorio Barbarigo vescovo di Padova (1664-1697). Contributo alla storia della Riforma cattolica in Padova*, Padova, Antoniana, 1982, pp. 35-87; UGO BALDINI, *L'influenza del cursus gesuitico nella strutturazione dei corsi superiori del seminario padovano negli anni del Barbarigo. Note preliminari e di metodo*, «Ricerche di storia sociale e religiosa», n.s., XXV (1996), pp. 15-26; PIER LUIGI GIOVANNUCCI, *I rapporti epistolari di Gregorio Barbarigo con la Compagnia di Gesù*, *ibid.*, pp. 45-61.

in particolare i rapporti con Paolo Segneri, aiutano a comprendere anche l'origine e gli scopi delle rappresentazioni teatrali (le «accademie») introdotte nel seminario patavino da Gregorio Barbarigo, e che prevedevano la compilazione di testi recitati dagli studenti¹⁵. Le rappresentazioni ufficiali erano due all'anno, in seguito arricchite da concerti strumentali, ma erano previste anche gare mensili, durante l'attività scolastica. Esse dovevano assicurare ai futuri predicatori una solida preparazione retorica e umanistica, in funzione del compito educativo dei fedeli¹⁶.

Suggerimenti pertinenti alla formazione dei suoi preti furono offerti al Barbarigo dalla Congregazione della Missione, che indicava nella messa e nel breviario i riferimenti fondamentali della vita sacerdotale¹⁷. I contatti con la casa della Missione furono assidui durante il soggiorno romano del 1663, quando il Barbarigo frequentò Michelangelo Ricci, Giovanni Bona e il cardinale Pallavicino, sostenitori della necessità che i sacerdoti sapessero unire la tensione spirituale agli interessi culturali, coniugando la ricerca storica con il rigore dello studio. Questa esigenza fu sempre presente nel vescovo di Padova che, durante il soggiorno romano del 1670, partecipò anche alle riunioni della Conferenza dei concili del Ciampini, dove si dibatteva dell'applicazione del metodo scientifico alla storia ecclesiastica e alla disciplina liturgica, di cui si auspicava una maggiore sobrietà.

L'attenzione per il rinnovamento pastorale in atto nel Seicento derivava dall'esigenza del Barbarigo di progettare la figura del parroco «evangelizzatore delle campagne». Secondo una visione a forte connotazione spirituale, divenuto vescovo di Padova egli definì gli aspetti organizzativi delle strutture diocesane, privilegiando la formazione del clero nella prospettiva della cura d'anime¹⁸. Il

¹⁵ Cfr. SANDRA OLIVIERI SECCHI, *Uno strumento educativo: il teatro fra accademie e rappresentazioni*, in *Gregorio Barbarigo patrizio veneto* cit., pp. 745-795. Per i rapporti con il Segneri, cfr. ANTONIO NIERO, *Lettere del p. Paolo Segneri a s. Gregorio Barbarigo*, «Studia patavina», IX (1962), pp. 517-524, e GAETANO GRECO, *Vescovo e principe in Italia alla fine del Seicento: le lettere del card. Gregorio Barbarigo al granduca Cosimo III di Toscana*, in *Gregorio Barbarigo patrizio veneto* cit., pp. 943-946.

¹⁶ Per l'importanza del teatro nei collegi dei gesuiti cfr. *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, a cura di Myriam Chiabò - Federico Doglio, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale - Torre d'Orfeo, 1994. Per le accademie scolastiche nel seminario di Padova cfr. OLIVIERI SECCHI, *Uno strumento educativo* cit., ma anche SEBASTIANO SERENA, *San Gregorio Barbarigo e la vita spirituale e culturale nel suo seminario di Padova. Lettere e saggi editi dagli amici in memoria*, 2 voll., Padova, Antenore, 1963 (Miscellanea erudita, XII), pp. 53-54 (*Regulae academiæ*), 343, 348, 353-357 (documenti II, III), 442, 505, 542-550.

¹⁷ Cfr. ANNA BURLINI CALAPAJ, *Formazione del clero, liturgia e pastorale dei sacramenti nell'episcopato di Gregorio Barbarigo*, in *Gregorio Barbarigo patrizio veneto* cit., pp. 484-552.

¹⁸ Cfr. LILIANA BILLANOVICH, *Fra centro e periferia. Vicari foranei e governo diocesano di Gregorio Barbarigo vescovo di Padova (1664-1697)*, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1993 (San Gregorio Barbarigo - Fonti e ricerche, I); ID., *L'episcopato padovano (1664-1697): indirizzi, riforme, governo*, in *Gregorio Barbarigo patrizio veneto* cit., pp. 395-481.

prete che il Barbarigo aveva in mente doveva impegnarsi nell'educazione del popolo, avvalendosi dell'istruzione religiosa. Il vescovo, dunque, riorganizzò le scuole di dottrina cristiana e, giudicando necessario che i fedeli raggiungessero un più alto livello di formazione, nel 1666 istituì una classe di catechismo anche per gli adulti. Nell'ambito di questa azione aveva la propria ragion d'essere il canto delle laude, una pratica alla quale il Barbarigo riservava attenzione, soprattutto nelle visite pastorali, in quanto strumento di elevazione spirituale.

Convinto, però, che i fedeli potessero essere strappati all'ignoranza con l'uso dell'intelligenza più che delle emozioni e degli affetti, il Barbarigo contrastò ogni forma di devozione che non fosse ancorata alla fede. Questa esigenza, rivolta ad assicurare ai fedeli un'istruzione religiosa basata sull'insegnamento della dottrina e sulla cura della religiosità, trovò uno stimolo efficace nelle iniziative della Congregazione dell'Oratorio, che proponeva una cultura di tipo popolare come strumento di riscatto dall'ignoranza.

Fin dalle origini della Congregazione, i padri dell'Oratorio avevano ideato un preciso sistema educativo, in seguito indicato da numerosi vescovi ai propri sacerdoti come modello per coltivare la fede del popolo nella semplicità evangelica. Si trattava di esercizi spirituali che alle celebrazioni liturgiche univano attività assistenziali e didattiche (la predicazione, la direzione spirituale e l'oratorio pubblico), durante le quali era previsto il canto di laude. Anche i filippini erano attenti alla dottrina cristiana, per il cui insegnamento proponevano preghiere semplici, dialoghi tra maestro e fanciulli, recite di litanie e giaculatorie, il canto di laude all'inizio, tra un esercizio e l'altro e alla fine delle lezioni di catechismo.

Il canto delle laude divenne una caratteristica degli oratoriani, con i quali Gregorio Barbarigo ebbe rapporti piuttosto assidui. Essi avrebbero avuto origine fin dall'incontro con il legato papale Fabio Chigi (il futuro Alessandro VII) al congresso di Münster, dove il Barbarigo rimase dal 1643 al 1648.¹⁹ In quel periodo il nunzio pontificio introdusse il Barbarigo alla conoscenza della *Filotea* di Francesco di Sales, un religioso che aveva formato il proprio «umanesimo devoto» frequentando esponenti della prima generazione dell'Oratorio, quali il Baronio, Giovenale Ancina, Tommaso Bozzio e Pietro Consolini.²⁰

¹⁹ Cfr. GIOS, *L'itinerario biografico* cit., pp. 25-43.

²⁰ Cfr. MARIA TERESA BONADONNA RUSSO, *Gregorio Barbarigo e la spiritualità oratoriana: influenze e rapporti*, in *Gregorio Barbarigo patrizio veneto* cit., pp. 315-338; LILIANA BILLANOVICH VITALE, *Per uno studio delle visite pastorali del Barbarigo. II: Gli atti delle visite dal 1672 al 1697*, in *Contributi per la storia della Chiesa padovana nell'età moderna e contemporanea*, 2, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 1984 (Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana, XIV), p. 48; RENATO ZIRONDA, *Il clero di Thiene attraverso le visite pastorali di Gregorio Barbarigo*, in *Gregorio Barbarigo patrizio veneto* cit., pp. 822, 838-839.

Ritornato a Venezia, il Barbarigo approfondì la conoscenza della spiritualità filippina avvicinando, nel 1653, il mistico milanese Giacomo Casolo²¹. In seguito, durante il soggiorno romano degli anni 1656-1657, i contatti con i padri dell'Oratorio, favoriti dallo spirituale veneziano Anton Francesco Farsetti, gli permisero di incontrare Francesco Marchesi e Mariano Sozzini, che pare avesse conosciuto già nel 1650 e dal quale sarebbe stato introdotto alle attività di assistenza spirituale e materiale dei meno abbienti²². A Roma il Barbarigo conobbe anche Odorico Rainaldi, un punto di riferimento per lui nella definizione dei programmi scolastici, nella preparazione degli insegnanti per il seminario di Padova e degli educatori per l'istruzione del popolo²³.

Le relazioni con esponenti della Congregazione dell'Oratorio non si limitarono agli ambienti romani. Il Barbarigo, infatti, frequentò gli oratoriani di Brescia Giovanni Andrea Cadei e Giuseppe Franzini, mentre, dopo avere avuto come padre spirituale negli anni 1658-1669 il gesuita milanese Giovanni Maria Visconti, scelse poi quali propri confessori gli oratoriani Francesco Breda, parroco di S. Tomaso Becket a Padova dal 1658 al 1678, e Giovanni Maria Monterosso padre della stessa Congregazione²⁴. Inoltre, durante gli anni dell'episcopato padovano egli stesso entrò tra i fratelli dell'Oratorio ed ebbe come stretti collaboratori il vicentino Giuseppe Musoco, preposito della Congregazione dell'Oratorio di Trento, e Giovanni Maria Chiericato, prete dell'Oratorio di Padova dal 1655²⁵.

²¹ Cfr. PIERANTONIO GIOS, *Gregorio Barbarigo e gli «spirituali»*, «Ricerche di storia sociale e religiosa», n.s., XXIII (1994), pp. 7-35.

²² Da questa esperienza sarebbero maturate alcune delle successive iniziative del Barbarigo, il quale progettò anche l'istituzione di un «conservatorio per le ragazze raminghe per le strade», mentre si adoperò per assicurare ospitalità a ebrei e scismatici orientali. Si deve, inoltre, ricordare che Francesco Marchesi fu anche prefetto della musica alla Chiesa Nuova e che Mariano Sozzini venne ripetutamente chiamato a risolvere questioni relative alle esecuzioni musicali dell'Oratorio: cfr. ARNALDO MORELLI, *Il tempio armonico. Musica nell'oratorio dei filippini in Roma (1575-1705)*, «Analecta musicologica», XXVII (1991), pp. 48, 60, 125, 129, 183, 184, 185, 201.

²³ Cfr. BONADONNA RUSSO, *Barbarigo e la spiritualità oratoriana* cit., pp. 327-328. Il Barbarigo intendeva ricorrere al Rainaldi anche per indicare i suoi testi di storia, che continuavano l'opera del Baronio, agli alunni del seminario di Padova: cfr. SERENA, *S. Gregorio Barbarigo* cit., pp. 395-399, 412-414; BURLINI CALAPAJ, *Formazione del clero* cit., p. 503.

²⁴ Cfr. GUIDO BELTRAME, *Storia e arte in S. Tomaso M.*, Padova, Antoniana, 1966, pp. 121-122, 174; CLAUDIO BELLINATI - EZIO BOLIS, *Gregorio Barbarigo ai suoi sacerdoti*, Padova, Gregoriana, 1997, p. 225.

²⁵ Cfr. GUIDO BELTRAME, *Giovanni Chiericato oratoriano padovano ministro e biografo di s. Gregorio Barbarigo. Preti e fedeli di s. Gregorio*, Padova, Erredici, 1976, pp. 14-15, 24.

Giovanni Maria Chiericato

La figura e l'opera di Giovanni Maria Chiericato sono importanti per capire come le devozioni dei filippini, i loro esercizi spirituali e il canto delle laude abbiano inciso nelle scelte pastorali di Gregorio Barbarigo. Il Chiericato, infatti, ha saputo unire gli obblighi derivanti dall'appartenenza alla famiglia oratoriana con le incombenze affidategli dal Barbarigo, di cui fu auditore generale, prefetto della Congregazione della disciplina ecclesiastica del clero, segretario delle Congregazioni dei parroci di città e dei vicari foranei, suppromotore della fede, succollettore delle decime e, infine, vicario generale. Egli, dunque, fu molto vicino al proprio vescovo, che accompagnò nei viaggi a Roma del 1667, 1670 e 1676²⁶.

Del viaggio compiuto nel 1667, in occasione del conclave seguito alla morte di Alessandro VII, il Chiericato ha steso un diario molto puntuale²⁷. Il resoconto riguarda con insistenza le pratiche e i canti devozionali eseguiti nelle chiese romane lungo un periodo che va dal 3 giugno al 17 ottobre 1667: la trasferta iniziò il 24 maggio, mentre il rientro a Padova avvenne il 22 ottobre. La permanenza a Roma, dunque, si protrasse oltre quattro mesi, durante i quali il Chiericato frequentò varie istituzioni religiose, in particolare quella dell'Oratorio.

La registrazione quasi quotidiana della sua partecipazione agli esercizi spirituali promossi dai padri dell'Oratorio documenta un aspetto pertinente alla vita religiosa della Roma barocca, nella cui economia il canto delle laude in volgare svolgeva una funzione specifica. Nello stesso tempo, il diario sembra scandire l'apprendistato attraverso il quale il Chiericato studiò le forme costitutive di determinate pratiche devozionali e ne approfondì lo spirito educativo.

Gli elementi tipici di quegli esercizi compaiono fin dai primi appunti relativi al viaggio di andata, allorché il 30 maggio 1667 il Chiericato annotava che nella chiesa dei filippini a Fano i padri

la sera nell'oratorio fanno l'oratione mentale e la disciplina conforme all'instituto. La festa fanno il sermone la mattina nell'oratorio e dopo il Vespro ne fanno un altro in chiesa; poi vanno alla spiaggia del mare, ove si canta in musica a imitatione di Roma e fanno un altro sermone²⁸.

²⁶ Per notizie sulla vita e gli scritti del Chiericato, la sua attività di prete oratoriano e gli incarichi ricevuti dal Barbarigo, cfr. BELTRAME, *Giovanni Chiericato* cit.

²⁷ Modena, Biblioteca Estense, ms. γ.D.6.20 (= Campori 280): [GIOVANNI CHIERICATO], *Viaggio di Roma dell'eminentissimo signor cardinale Barbarigo e sua corte nella morte di Alessandro settimo* (in seguito = *Viaggio*).

²⁸ *Ibid.*, c. 4r.

Il richiamo alla prassi dell'istituzione romana riguarda sia la funzione serale dei giorni feriali, che includeva la preghiera individuale («orazione mentale») e la mortificazione corporale («disciplina»), ed era riservata ai padri dell'Oratorio come gli esercizi della domenica mattina, sia l'oratorio vespertino («ricreatione») della domenica pomeriggio che comprendeva la recita di sermoni alternata al canto di laude in volgare²⁹. Più dettagliata è l'informazione di domenica 5 giugno, quando a Roma il Chiericato partecipò agli esercizi dell'Oratorio previsti per i giorni festivi, compresa la visita agli infermi in ospedali della città.

Dipoi mi accompagnai con il padre prefetto dell'Oratorio, il quale, seguito da molti laici, tutti persone nobili e civili, andò all'hospitale di San Spirito per servire, come costumano, agl'infermi. Giunti nell'hospitale, erano ivi molti altri fratelli dell'Oratorio e tutti, deponendo il mantello, cinsero un bianco grembiale; e, data l'acqua alle mani a tutti gl'infermi, portarono i serventi dell'hospitale le vivande, sopra le quali dal suo capellano si fece la benedittione e poi tutti i fratelli dell'Oratorio col padre prefetto, prendendo le scudelle, cominciarono portare il cibo al letto a gl'infermi, aiutandoli a dirizzarsi, assistendoli e consolandoli con tanta carità che non potei trattenere le lagrime di tenerezza, vedendo tanta gioventù nobile e tanti signori di conditione ad impiegarsi in quell'esercitio di pietà christiana. Sin tanto che gl'infermi mangiano, si suona l'organo nell'hospitale per loro maggiore ricreatione; dipoi, a spese dell'Oratorio, diedero a tutti gl'infermi un melo melangolo, alcune poche vissole e confetti; il che finito, resero le gratie al Signore e, detto un *Pater et Ave*, tutti si lavarono le mani e, ripigliati i mantelli, andarono tutti all'oratorio che è nella casa della Congregazione [...]

Qui congregati che furono, il padre prefetto recitò le litanie della santissima Vergine, dopo andò in cathedra e fece un devoto sermone; e questo finito, recitarono alcune altre preci e poi cavarono i bollettini, cioè il nome d'alcuni che dovevano quella settimana andare a visitare gl'hospitali; e così diedero fine all'oratorio e tutti andarono in chiesa, dove

²⁹ Per un'informazione più completa circa la natura e il funzionamento delle pratiche devozionali organizzate dai padri dell'Oratorio, che, nei giorni feriali, comprendevano anche gli esercizi spirituali del dopo pranzo, cfr. GUIDO PASQUETTI, *L'oratorio musicale in Italia*, Firenze, Le Monnier, 1906, pp. 59-79; DOMENICO ALALEONA, *Storia dell'oratorio musicale in Italia*, Milano, Fratelli Bocca, 1945, pp. 19-31; CARLO GASBARRI, *L'oratorio filippino (1552-1952)*, Roma, Istituto di studi romani, 1957; ID., *L'oratorio romano dal Cinquecento al Novecento*, Roma, 1962; HOWARD E. SMITHER, *A History of the Oratorio. I: The Oratorio in the Baroque Era. Italy Vienna Paris*, University of North Carolina Press, 1977 (trad. it., Milano, Jaka Book, 1986), pp. 56-63. Per una puntuale documentazione sulla musica e sui musicisti dell'Oratorio cfr. MORELLI, *Il tempio armonico* cit.

si cantava la Messa solennemente in musica, assistendo gli padri nel choro, che è anteriore all'altare, con le loro cotte a modo di collegiati insieme.

Dopo il pranzo ritornai subito alla chiesa di S. Filippo e trovai che in essa vi facevano la dottrina christiana alli figlioli e, questa finita, principiarono il Vespro in musica, stando pure i padri con le cotte in choro; e dopo il Vespro subito il padre Arringo andò su la cathedra, che è nel pilastro di melo nel corpo della chiesa *in cornu Evangelii*, e fece un divoto sermone che durò circa un'ora. Finito il sermone, tutti gl'huomini si aviarono verso Sant'Onofrio, che è sopra un monticello dietro l'hospitale di S. Spirito; si ascende alla cima, dove è una chiesa et un convento de frati; si passa per il convento e si va in un orto, per il quale caminandosi un poco si trova la facciata del monte tutta ombrosa, che guarda verso Roma, et ivi sono molte scalinate, dove siedono le persone; e nel primo piano a basso vi è un capitello di pietra, dove siedono i padri dell'Oratorio, e a mano sinistra vi è un organo portatile con le sue tele tirate, dietro le quali stanno li cantori che cominciarono un bel concerto di canzonetta volgare spirituale. Finita la canzonetta, si levò in piedi un figlioletto di otto anni in circa e fece un breve sermoncino in lode della santissima Trinità, essendo hoggi la sua festa, ma con molto garbo e vivezza di spirito; dopo li cantori ripigliarono il canto e, fermatisi, levò in piedi un padre dell'Oratorio col suo mantello e capello, e fece un fruttuoso sermone lungo un quarto d'ora; dipoi, ripigliata fu la musica da cantori d'un'altra canzoncina spirituale; quale pure finita, si levò in piedi un altro padre e fece un altro moralissimo ragionamento per un quarto d'ora e, dato il segno, tacque e all'ora i musici cantarono *Laudate Dominum omnes gentes* etc. e così finì la ricreatione e funzione; e tutto l'auditorio si mosse per partire, quale io volli numerare, essendo nel sito superiore, e ritrovai che passavano ottocento persone e tutte nobili e civili, vestite riccamente, laici et ecclesiastici di varie conditioni; e questa andata a S. Onofrio mi dissero farsi ogni festa, principiando da Pasqua sino alla festa di S. Pietro e poi, dopo S. Pietro, per essere il caldo grande, vanno a S. Eustachio sino a novembre e da novembre a Pasqua fanno le bellissime musiche in casa nell'oratorio³⁰.

Il resoconto testimonia come, a più di un secolo ormai dalla loro istituzione, gli esercizi spirituali, la pratica dell'oratorio e delle devozioni con il canto delle laude continuassero ad essere gli elementi portanti del progetto educativo dei padri filippini, di cui erano parte integrante gli impegni assistenziali con i relativi

³⁰ *Viaggio* cit., cc. 7v-8v.

momenti musicali. Il Chiericato manifesta particolare attenzione per il fenomeno, del quale si interessa fino agli ultimi giorni del suo soggiorno romano, tanto che il 2 ottobre sarà nuovamente presente all'ospedale di Santo Spirito, dove

l'organista tasteggiava dolcemente, facendo belle e diverse suonate per rallegrare quei poveri afflitti, mentre che mangiano³¹.

La partecipazione risulta assidua alla recita dei sermoni, un intrattenimento edificante riguardo al quale egli mette in evidenza la stretta connessione con il canto delle laude, come nella funzione celebrata il 6 giugno alla Chiesa Nuova.

Dopo pranzo ritornai a San Filippo per sentire li quattro sermoni che fanno li padri ogni giorno in quella chiesa [...] Terminato il [quarto] sermone al suono delle 21 hora, subito li musici cantorono in chiesa un bellissimo moteto volgare; poi un padre invitò a dire tre *Pater et Ave* et si partì ogn'uno. Io andai di sopra a riverire il padre Odorico Rinaldi, col quale hebbi lungo discorso circa lo stato della veneranda Congregatione di Padova, e verso il tardi me ne ritornai a casa³².

Il canto di un «moteto volgare» si riferisce, evidentemente, alle composizioni laudistiche di carattere dotto, esemplate su forme metriche ricercate e intonazioni musicali complesse, eseguite da musicisti di professione per un pubblico culturalmente elevato. La stessa consuetudine di articolare gli esercizi spirituali in funzione della diversa estrazione sociale dei partecipanti rientrava nelle finalità degli oratoriani e il Chiericato ne dà un'esplicita conferma il 7 giugno.

Dopo pranzo andai alla chiesa di S. Filippo ad ascoltare i sermoni [...] Dopo li sermoni e la solita musica, parlai pure col padre Manti, vecchio venerando della Congregatione, circa le cose di Padova, il quale mi rispose a punto conforme li sensi del padre Odorico. Et essendomi tratenuto sino alle 23 hore, sonarono all'oratione mentale nell'oratorio; onde entrai anch'io con gl'altri. Nel principio dell'oratione v'erano da venticinque persone, ma andavano venendo; siché al recitare le litanie eravamo più di duecento e quasi tutti gentil huomini, abbatì e altre persone civili. E qui osservai che dopo l'ultima oratione del libretto, cioè avanti di dire li cinque

³¹ *Ibid.*, c. 41r.

³² *Ibid.*, cc. 9r-9v. Olderico Rainaldi è quel padre filippino al quale si è spesso rivolto il Barbarigo per avere indicazioni sulla scelta degli insegnanti e dei sussidi didattici ritenuti necessari per gli alunni del seminario di Padova: cfr. nota 23.

Pater noster, recitano l'antifona *Sub tuum praesidium* con l'oratione *Defende* per la medesima Congregazione³³.

Il 15 agosto, invece, recatosi alla chiesa di S. Filippo nonostante fosse indisposto da alcuni giorni, osservò che

verso la sera si diede ingresso nell'oratorio anco alle donne, essendo questo giorno festivo di quell'oratorio; e si cantò una dolcissima musica volgare e dopo fece il sermoncino un fanciullo tanto picciolo [...] Si ripigliò poi la musica e, dopo di essa, il padre rettore del Collegio Romano fece un eruditissimo sermone in lode della santissima Vergine e con nuova musica dopo si diede fine³⁴.

Stando al resoconto del 29 giugno, l'interesse per i sermoni, accompagnati dal commento musicale in volgare, sembra il motivo principale per cui il Chiericato frequentava i raduni a Sant'Onofrio.

Dopo pranso andai alla musica a S. Filippo e poi a Santo Onofrio, dove li padri dell'Oratorio si congregarono al solito, e si fecero li tre sermoni: il primo dal figliolino, li altri due dalli padri con le musiche consuete e vi era grandissimo concorso di persone³⁵.

Il Chiericato sfruttava le riunioni alla Chiesa Nuova anche per discutere di questioni relative alle attività dei filippini e alla formulazione pratica delle loro devozioni. Con la mente rivolta a Padova, in questo come in passi successivi egli osserva i modelli di spiritualità e pietà popolare praticati a Roma in rapporto alla realtà delle parrocchie e della Congregazione dell'Oratorio della sua città. Gli interessa verificare la coerenza dei momenti devozionali rispetto alle pratiche liturgiche, come se dovessero svolgere una funzione propedeutica. L'esigenza è posta in evidenza il giorno 8 giugno, vigilia della festa del *Corpus Domini*.

³³ *Ibid.*, cc. 9v-10r. L'analisi dei testi e delle musiche delle più importanti raccolte di laude filippine rileva la presenza di vari atteggiamenti stilistici, dovuti alle diverse destinazioni sociali del materiale musicale e testuale. Questo aspetto, ad esempio, era alquanto marcato già nelle *Nuove laudi ariose della beatissima Vergine scelte da diversi autori a quattro voci per il reverendo d. Giovanni Arascione piemontese da Cairo prete secolare*, Roma, Nicolò Mutii, 1600, che si presentano come un'antologia di forme, linguaggi e maniere della musica tardorinascimentale, coerenti con la varietà e la molteplicità degli incontri oratoriani e dei ceti sociali che vi partecipavano.

³⁴ *Viaggio* cit., c. 30v.

³⁵ *Ibid.*, cc. 19v-20r.

Non ostante la pioggia, andai a S. Filippo, dove cantarono Vespro solenne per la prossima solennità del Corpo di Christo, e dopo fecero i padri due soli sermoni [...] Dopo recitai il mio Ufficio e aspettai le ventitre hore; et entrai nell'oratorio all'oratione mentale, quale finita si fece la disciplina, essendovi gran numero di secolari e religiosi, con gran divotione³⁶.

La medesima prospettiva ritorna anche il 15 luglio:

entrai nella Chiesa Nova alla Vallicella, dove recitai il mio Ufficio, sino che venne l'hora dell'oratione mentale nell'oratorio, quale finita si fece la disciplina in gran numero de laici persone nobili e civili³⁷.

Il giorno dopo la festività del *Corpus Domini*, il Chiericato ascoltò il «Vespro in musica» nella chiesa del Gesù³⁸. Le occasioni per assistere a celebrazioni liturgiche in altre chiese di Roma furono frequenti, ma ogni volta egli raggiungeva poi la chiesa della Vallicella per assistere alle devozioni pomeridiane o serali; come il 12 giugno, dopo essere stato ospite dei padri della Misericordia a Montecitorio.

Dopo pranzo si cantò Vespro nel loro oratorio e, ringraziati i padri, partimmo e andammo a sentire il sermone a S. Filippo³⁹.

Una simile opportunità si presentò anche domenica 24 luglio.

Andai a celebrare la santa Messa in S. Ignatio al Collegio Romano; e dopo pranzo andai alla dottrina christiana nel Giesù; e dopo il Vespro a Santo Eustachio a sentire le musiche e sermoni delli padri dell'Oratorio⁴⁰.

³⁶ *Ibid.*, c. 10r.

³⁷ *Ibid.*, c. 23v.

³⁸ *Ibid.*, c. 10v.

³⁹ *Ibid.*, c. 12r. La visita a Montecitorio fu favorita da Cosimo Galilei, nipote di Galileo, segretario del Barbarigo dal 1658 al 1663 e quindi membro della Congregazione della Missione: cfr. ANTONIO FAVARO, *Amici e corrispondenti di Galileo*, a cura di Paolo Galluzzi, I-III, Firenze, Libr. editrice Salimbeni, 1983. Sui rapporti tra Cosimo e il Barbarigo cfr. CLAUDIO BELLINATI, *Gregorio Barbarigo, Cosimo Galilei e il «Dialogo sopra i due massimi sistemi» nel seminario di Padova (cod. 352)*, in *Galileo Galilei e Padova. Libertà di indagine e principio di autorità*, Atti del convegno e del simposio novembre 1982- gennaio 1983, Padova, Studia patavina, 1982 (Convegni e simposi di Studia patavina, n. 12), pp. 221-234.

⁴⁰ *Viaggio cit.*, c. 25r.

Durante l'estate, le consuete passeggiate a Sant'Onofrio venivano sospese e sostituite da incontri meno defaticanti in qualche chiesa del centro cittadino, preferibilmente in quella di Sant'Eustachio, che il Chiericato frequentò in modo assiduo⁴¹. La prima annotazione è del 17 luglio.

Dopo pranso andai alla chiesa di San Filippo, dove udii il sermone di padre Cesare Mazzeo, che era cavaliere di Malta [...] Di là andai con li padri alla chiesa di S. Eustachio appresso la dogana, dove si raguna il popolo dopo la festa di S. Pietro in vece del monte S. Onofrio; e qui fecero i padri li soliti essercitii, cioè la musica volgare, il sermone d'un fanciullo e due sermoni dalli padri⁴².

Di successivi incontri a Sant'Eustachio troviamo memoria, oltre che il 26 dello stesso mese e il 21 agosto,

la sera andai a S. Eustachio a sentire i sermoni de padri dell'oratorio⁴³,

anche il 4 settembre.

Dopo pranso andai a S. Eustachio a sentire gl'esercitii delli padri dell'Oratorio, cioè le musiche volgari e li sermoni, ascoltati da grandissimo concorso di popolo⁴⁴.

La ripetuta puntualizzazione circa l'esecuzione di «musiche volgari» dimostra che il canto della lauda era inteso dal Chiericato come elemento costitutivo e caratterizzante dei pii esercizi. Già la memoria riferita al 10 agosto, d'altronde, evidenzia in modo significativo come egli attribuisse alla musica un ruolo insostituibile in ambito liturgico come in quello devozionale.

⁴¹ Per gli esercizi a Sant'Eustachio e, poi, a Sant'Agnese in Piazza Navona, cfr. PASQUETTI, *L'oratorio musicale* cit., pp. 59-66; ALALEONA, *Storia dell'oratorio musicale* cit., pp. 26-28.

⁴² *Viaggio*, c. 24r. Il padre filippino Cesare Mazzei fu l'autore dei libretti per gli oratori *Adamo et Eva* e *I Macabei*: cfr. ALALEONA, *Storia dell'oratorio musicale* cit., pp. 303-312; ARNALDO MORELLI, *Il Teatro spirituale ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento*, «Rivista italiana di musicologia», XXI (1986), pp. 97-98. Fu anche revisore di testi, prefetto della musica e, nel 1650, fu incaricato, assieme al padre Mariano Sozzini già noto al Barbarigo (vedi nota n. 22), di porre rimedio alle incongruenze sorte nella pratica dell'oratorio «a causa del gran concorso e della lunghezza della musica»: cfr. MORELLI, *Il tempio armonico* cit., pp. 45, 48, 78, 79, 125, 130, 170, 173, 185, 201.

⁴³ *Viaggio* cit., cc. 25v, 31r.

⁴⁴ *Ibid.*, c. 34v.

All'ora di Vespro andai nel Giesù, ove si cantava in musica, quale finita andai a Sant'Eustachio a sentire i sermoni de i padri dell'Oratorio. Ragionò prima il padre Giuseppe Mansi circa l'allegrezza con cui s. Lorenzo sopportò il martirio del fuoco [...] Dopo lui, coll'intermedio della musica volgare, parlò il padre Mariano Socini preposito sopra quelle parole dell'oratione dell'Officio *Da nobis quaesumus Domine vitiorum nostrorum flammam extinguere* [...] Terminati gli esercitii, m'accompagnai col medesimo padre Socino e lo servii sino alla Chiesa Nova dove, fatta oratione, andai solo alla chiesa di S. Lorenzo in Damaso, nella quale si faceva una grandissima musica e vi era un apparato ricchissimo. Di là poi mi portai ancora alla chiesa di S. Lorenzo in Lucina, dove stanno i chierici minori, et in essa pure si cantavano i divini ufficii con musica eccellentissima⁴⁵.

Il Chiericato puntualizza la tipologia dei generi musicali utilizzati nel contesto devozionale, distinguendo quelli propri delle celebrazioni liturgiche, che venivano eseguiti da professionisti e di cui specifica le forme. Egli era interessato anche alle esecuzioni di musica d'arte, in particolare a quelle che avvenivano nelle istituzioni dei gesuiti, come il Collegio Germanico dove fu presente domenica 19 giugno.

Dopo pranso andai a sentire la musica all'Apollinare [...] e in questa chiesa si fa musica eccellentissima⁴⁶.

Era assiduo anche alla chiesa del Gesù, dove i giorni 28, 29 e 30 luglio

dopo pranso li padri gesuiti cantarono un Vespro solennissimo per la festa di s. Ignazio glorioso⁴⁷.

In quella chiesa egli celebrò la messa il 31 successivo con «una solennissima musica a quattro chori»⁴⁸. Il riferimento alla prassi poliorale è ripreso il 7 agosto.

Dopo pranso andai a S. Andrea della Valle, dove si faceva una gran musica a quattro chori per la festa del beato Caetano [...] Poi andai a S. Ignatio, dove pure si faceva bellissima musica per essere l'ottava del santo⁴⁹.

⁴⁵ *Ibid.*, cc. 28v-29r.

⁴⁶ *Ibid.*, c. 14r.

⁴⁷ *Ibid.*, c. 25v.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, cc. 27v-28r: cfr. nota 42.

E così pure il 7 settembre.

Dopo Vespro andai alla Chiesa Nuova nella Vallicella, dove li padri dell'Oratorio havevano fatto l'apparato solenne per la festa del titolo della chiesa; e si faceva musica esquisitissima a quattro chori, sedendo i padri con le cotte nella capella maggiore *more senatorio*⁵⁰.

Le esecuzioni policorali erano una prerogativa della musica liturgica a Roma, in particolare nella basilica di S. Pietro, dove il Chiericato fu accompagnato più volte dal sacerdote Santo Casati, «devotissimo di s. Filippo e musico della capella del papa». Un'occasione fu quella dell'incoronazione di Clemente IX, il 26 giugno.

Finita l'adoratione, il papa principiò la Messa sopra il trono, cantando i musici a canto figurato, ma senza organo e senza instrumenti; però con tanta varietà e molteplicità di voci così buone e bene aggiustate, che rapivano i cuori con la loro melodia⁵¹.

Queste note relative alla policoralità e al canto «a cappella» testimoniano il punto di vista di un osservatore esterno, che proveniva dall'Italia del nord dove si componevano musiche strutturate per soli, coro e orchestra anche in ambito liturgico. Egli appare affascinato dalla grandiosità delle masse sonore e dalla ricchezza di colori musicali che, invece, si potevano ascoltare nella basilica di S. Pietro dove, come nelle altre grandi basiliche romane, si continuava a cantare a quattro cori e sedici voci, accompagnate da strumenti di ripieno e dal basso continuo⁵². Quelli erano gli anni più fecondi della policoralità romana, per merito soprattutto di Orazio Benevoli, allora direttore della Cappella Giulia, il quale, pur impiegando organici monumentali, specialmente nelle sue messe mirò alla piena indipendenza delle voci, utilizzando quattro cori reali sia nei passi omofonici, dagli imponenti effetti sonori, sia nelle sezioni solistiche in stile da concerto⁵³.

⁵⁰ *Ibid.*, c. 35r.

⁵¹ *Ibid.*, cc. 16r-v.

⁵² Al riguardo, cfr. le varie osservazioni raccolte in *La policoralità in Italia nei secoli XVI e XVII. Testi della giornata internazionale di studi (Messina, 27 dicembre 1980)*, a cura di Giuseppe Donato, Roma, Torre d'Orfeo, 1987 (Miscellanea musicologica, 3).

⁵³ Per le caratteristiche della policoralità nella musica liturgica di Orazio Benevoli cfr., in particolare, il contributo di WOLFGANG WITZENMANN, *Marazzoli, Carissimi, Benevoli e la musica sacra romana del Seicento*, in *La scuola policorale romana del Sei-Settecento*, Atti del convegno internazionale di studi in memoria di Laurence Feininger Trento - Castello del Buonconsiglio Biblioteca clesiana 4-5 ottobre 1996, a cura di Francesco Luisi, Danilo Curti e Marco Gozzi, Trento, Provincia autonoma di Trento, 1997, pp. 65-80.

Nonostante l'attenzione per la musica d'arte, l'interesse prevalente del Chiericato rimase rivolto alle pratiche devozionali della spiritualità romana, come la visita alle sette chiese. Egli effettuò il pellegrinaggio il 27 giugno, con la guida di Cosimo Galilei, e il 14 ottobre assieme al Barbarigo⁵⁴. La descrizione del 27 giugno elenca le devozioni svolte lungo il tragitto con il canto di laude e litanie.

Partimmo al numero di nove verso S. Pietro, a lume di candella, et il signor Galilei ci dava il punto della meditatione [...] Partiti da S. Pietro andammo a S. Paolo fuori delle mura, essendovi tre grosse miglia, e da S. Paolo per la campagna a S. Sebastiano, dove principiava l'alba del giorno; e quivi cantammo le litanie et altre laudi spirituali⁵⁵.

Visitata la chiesa «del Domine quo vadis», la compagnia si diresse alla basilica di S. Giovanni in Laterano.

Quivi dicessimo la santa Messa [...] Dipoi facessimo le scale sante [...] et vi è grandissima indulgenza a farle [...] Di qua poi partimmo e andamo in Santa Croce in Ierusalem, dove fatta la meditatione e presa la statione, essendo il sole assai alto passando le 14 hore, si determinò di fermarci nella vigna de' principi Orsini⁵⁶.

Dopo la sosta pomeridiana, ci fu la recita del Vespro e quindi

andassimo a S. Lorenzo e di là a Santa Maria Maggiore, dove terminassimo le nostre devotioni e ritornassimo consolati a Montecitorio⁵⁷.

Un'annotazione del primo ottobre, infine, è riferita alle quaranta ore, un'altra pratica devozionale di origine romana, poi trapiantata in molte realtà periferiche. A Padova era diventata una tradizione solenne fin dai primi anni del Seicento, anche per la concomitante esecuzione di veri e propri concerti spirituali⁵⁸.

⁵⁴ *Viaggio* cit., cc. 17v-18r, 49v.

⁵⁵ *Ibid.*, c. 17v.

⁵⁶ *Ibid.*, c. 18r.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Cfr. ANTONIO LOVATO, *La musica sacra nell'attività pastorale del vescovo di Padova Marco Corner (1557-1625)*, «Studia patavina», XXXIV (1987), pp. 32-34. Sulla pratica delle quaranta ore a Padova intervenne anche il Barbarigo nel 1689: cfr. *Lettere pastorali editti et decreti publicati in diversi tempi dall'eminentissimo et reverendissimo sig. Gregorio cardinale Barbarigo vescovo di Padova*, Padova, Stamperia del seminario, 1690, pp. 455-457.

Andai alla Chiesa Nuova a celebrare la santa Messa [...] Dipoi venni al Giesù, dove si faceva musica per la festa del beato Francesco Borgia e per l'esposizione delle quarant'hore contingente in tal giorno a tal chiesa, conforme alla pagina stampata di ordine del papa per i bisogni della christianità e della guerra contro il Turco⁵⁹.

Osservazioni conclusive

Le annotazioni del Chiericato non sono soltanto indice del suo interesse per le pratiche dell'Oratorio o dell'esigenza di mutuare dalla Congregazione romana modelli e strumenti utili per la gestione della casa padovana dei filippini, alla quale egli apparteneva. Gli scritti più significativi del Chiericato, infatti, dalle *Discordiae forenses* alle *Decisiones quaesitorum et casuum conscientiae* fino alle *Decisiones sacramentales*, erano destinati a tradurre le direttive pastorali del Barbarigo in norme di comportamento per il clero padovano⁶⁰. Sono opere che si distinguono per la concretezza e rispondono alla necessità di indicare soluzioni pratiche per le più disparate questioni che riguardavano la realtà ecclesiastica locale. Allo stesso modo, il diario contiene elementi di esperienze vissute sotto il profilo religioso, mettendo insieme un notevole materiale che poteva essere verificato poi sul piano operativo, anche in base alle necessità della Chiesa padovana. La casistica raccolta nel diario del Chiericato, quindi, si combinava agevolmente con gli obiettivi di Gregorio Barbarigo, che pure aveva sfruttato i ripetuti viaggi romani per acquisire ogni elemento utile al suo progetto di riorganizzazione della Chiesa padovana.

Quel programma di riforma, avviato dal Barbarigo e proseguito dai suoi successori, fu possibile attraverso un lungo processo di inquadramento delle strutture diocesane, che fece delle parrocchie uno strumento di formazione del singolo e delle masse⁶¹. È sufficiente leggere le direttive che Gregorio Barbarigo dedicò all'insegnamento della dottrina per capire come egli intendesse attuare la cristianizzazione dei fedeli attraverso l'educazione affidata al «parroco istruito», unico responsabile della trasmissione del messaggio religioso⁶². Per raggiungere lo

⁵⁹ *Viaggio* cit., c. 40v.

⁶⁰ Cfr. le indicazioni relative alle opere e alle principali edizioni in BELTRAME, *Giovanni Chiericato* cit., pp. 41-44.

⁶¹ Più in generale cfr.: ADRIANO PROSPERI, *Intellettuali e Chiesa all'inizio dell'età moderna*, in *Storia d'Italia. Annali. 4: Intellettuali e potere*, a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1981, pp. 159-252; ALBANO BIONDI, *Aspetti della cultura cattolica post-tridentina. Religione e controllo sociale*, *ibid.*, pp. 253-302; ROBERTO RUSCONI, *Predicatori e predicazione (secoli IX-XVIII)*, *ibid.*, pp. 998-1009.

⁶² Cfr. *Lettere pastorali* cit., pp. 15-16, 65-67, 78-79, 83-85, 169, 177-214.

scopo, il Barbarigo attuò uno stretto controllo sull'operato del clero, suddividendo la città in «sestieri» e la diocesi in «vicarie»; fece un uso sistematico delle visite pastorali, organizzò in modo capillare l'insegnamento e obbligò i parroci a redigere periodiche relazioni sullo «stato delle anime»⁶³. Gli stessi testi di istruzione erano sottoposti al suo controllo, per evitare esperienze devozionali di tipo individuale o riti non conformi al modello che il vescovo intendeva proporre.

In un tale contesto non sarebbe corretto circoscrivere il canto delle laude a Padova nel secolo XVII, e nei successivi, alla dimensione di un residuo arcaizzante, tenuto in vita soltanto per ragioni prescrittive e, pertanto, di scarso rilievo per la storia della musica. In realtà ci troviamo di fronte ad uno degli elementi costitutivi di una più ampia visione, che identificava l'educazione del popolo dei credenti con la formazione religiosa e si prefiggeva l'arduo compito di fare apprendere gli elementi fondamentali della fede e della concezione cristiana della vita a masse di illetterati. Il livello minimo di conoscenza, pertanto, non poteva essere favorito che dal ricorso a strumenti utili a esercitare la memoria e a colpire la fantasia, come la descrizione delle immagini sacre, la predicazione, la pratica delle missioni, i commenti in volgare e, appunto, il canto di laude e canzoncine devote, che divennero parte integrante dei brevi sommari del catechismo di Pio V, il cui insegnamento, previsto almeno nelle domeniche e nei giorni festivi, fu affidato alle Compagnie della dottrina cristiana che lo praticarono con metodo uniforme.

Considerando il contenuto dei testi delle laude, si nota che la scelta non può essere stata casuale, poiché essi rappresentano, in larga misura, un'esposizione programmatica delle principali verità di fede e dei sacramenti mediante forme essenziali e dirette di linguaggio⁶⁴. Semplicità e immediatezza contraddistinguono anche le intonazioni, che sarebbe improprio ridurre al ruolo di scarso elemento decorativo dei testi, trattandosi di melodie che, per essere destinate all'esecuzione di tutti i fedeli, costituivano anche la prima forma di educazione organizzata al canto corale per un popolo musicalmente analfabeta e perlopiù legato a una tradizione folklorica, di trasmissione orale.

In questa funzione consiste il reale significato delle intonazioni laudistiche in uso a Padova nel sec. XVII, sempre che si accetti di entrare in un'ottica un po' inusuale rispetto alla storia della musica, che preferisce procedere per generi, stili, forme e criteri estetici, estrapolando spesso il prodotto musicale dal più ampio contesto culturale. La natura di questi canti, invece, è inscindibile dalla

⁶³ Sulla nuova figura di parroco modellata dalla Chiesa post-tridentina cfr. LUCIANO ALLEGRA, *Il parroco: un mediatore fra alta e bassa cultura*, in *Storia d'Italia. Annali* cit., pp. 895-947.

⁶⁴ Per l'edizione dei testi cfr. le pubblicazioni a stampa e la bibliografia indicate in LOVATO, *Il Barbarigo patrizio veneto* cit., appendice.

dimensione antropologica e sociale che ne ha favorito lo sviluppo. La prima ragione del loro impiego, infatti, sta in quel grande sforzo portato avanti anche dal cardinale Gregorio Barbarigo per impostare i rapporti con la realtà diocesana attraverso nuove strutture ecclesiastiche e un nuovo clero, allo scopo di costituire la Chiesa come punto di riferimento principale, se non esclusivo, della vita associativa specialmente delle parrocchie. L'obiettivo era il controllo dei credenti che, però, poteva realizzarsi solo attraverso il controllo dell'istruzione e, quindi, adeguando progressivamente gli strumenti operativi al livello culturale del basso clero e del popolo. Da qui la funzione strategica della letteratura edificante e delle immagini commentate, la cura delle tecniche persuasive nella predicazione, la ricerca della dimensione collettiva del sacro, la partecipazione dei fedeli alle pratiche religiose (non ancora alla liturgia!) e al canto corale.

Le conseguenze sono rilevanti anche per la storia della musica, perché si deve prendere atto che nella cultura post-tridentina le laude hanno svolto la stessa funzione riconosciuta ai testi letterari, poetici e drammatici, e alle opere d'arte concepite per il mondo della devozione e della religiosità popolare. Le melodie delle laude, infatti, non esaurivano il proprio significato nell'ambito del sacro, rientrando nel novero di quei «saperi minimi» che erano alla base di un progetto di istruzione di massa intrapreso per la prima volta in Italia nel secolo XVII. Certo, la finalità di quell'insegnamento era rivolta alla cattolicizzazione delle popolazioni rurali, ma tutta l'operazione si reggeva sul preventivo apprendimento dei rudimenti della grammatica e del canto, non più delegato alla gestione autonoma di iniziative private, ma assunto responsabilmente in proprio da un'organizzazione ad elevata vocazione sociale, sia pure di matrice ecclesiastica.⁶⁵

Stando alle informazioni disponibili, è verosimile che la cultura della lauda documentata a Padova rifletta un fenomeno più generale, che ha interessato tutta l'Italia, sebbene in misura diversa da regione a regione, e che ha avuto precedenti importanti nella Milano di S. Carlo Borromeo, a Como per iniziativa del vescovo Filippo Archinto e in altre diocesi. Se le cose stanno così, ci troviamo di fronte ad una civiltà musicale che costituisce una parte integrante della nostra storia in epoca moderna. Per completare questo capitolo, però, occorre prima censire i repertori laudistici diffusi in Italia nei secoli XVII-XIX, andando oltre le raccolte a stampa già conosciute, fino all'esplorazione delle edizioni di catechismi sparse lungo tutta la penisola.

⁶⁵ Altri aspetti della questione, soprattutto per quanto riguarda la situazione italiana nel suo complesso, sono discussi in GIAN PAOLO BREZZI, *Strategie educative e istituzioni scolastiche della Controriforma*, in *Letteratura italiana. I: Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 899-920.

APPENDICE

I

A - Incipit delle laude pubblicate a Padova nel 1624

- 1 *Piaccia a Dio che andiam al cielo*
- 2 *O Maria degna d'onore*
- 3 *Gesù, Gesù, Gesù / Ognun chiami Gesù*
- 4 *Vergine degna d'ogni laude e onore*
- 5 *Risguarda anima mia nei rami d'oro*
- 6 *Se io pensassi ai piaceri del paradiso*
- 7 *Leviamo i nostri cuori*
- 8 *Disposto ho di seguirti*
- 9 *Oggi lieto e giocondo*
- 10 *Gesù mio, Gesù mio / Che sei tu et che son io*
- 11 *O Gesù mio redentore*
- 12 *L'unico figlio dell'eterno padre*
- 13 *Giù per la mala via / Il peccator ne va*
- 14 *Cor maligno e pien d'inganno*
- 15 *Spirito Santo amore / Consolatore interno*

B - Intonazioni polifoniche delle laude pubblicate a Padova nel 1624 presenti in altre antologie

I - *Laude libro primo*, Venezia, Ottaviano Petrucci, 1508 (rist. anastatica, Venezia, Fondazione Levi, 2001): 15 (a 4 voci, di Innocenzo Dammone)

II - *Libro primo delle laudi spirituali da diversi eccel. e divoti autori, antichi e moderni composte. Le quali si usano cantare in Firenze nelle chiese doppo il vespro o la compieta a consolatione e trattenimento de' divoti servi di Dio. Con la propria musica e modo di cantare ciascuna laude, come si è usato da gli antichi e si usa in Firenze. Raccolti dal r. p. fra Serafino Razzi fiorentino dell'ordine de' frati predicatori, a contemplatione delle monache et altre devote persone*, Venezia, Francesco Rampazetto, 1563 (rist. anastatica, Bologna, Forni, 1969): 3 (a 2 voci), 7 (a 4 voci, testo di Serafino Razzi), 14 (a 3 voci)

III - GIOVANNI ANIMUCCIA, *Iesus Maria. Il primo libro delle laudi [...]* composte per consolatione et a requisitione di molte persone, spirituali et devote, tanto religiosi quanto secolari, Roma, Valerio Dorico, 1563: 3 (a 4 voci), 8 (a 4 voci), 13 (a 2/3 voci), 14 (a 4 voci)

IV - *Modo per insegnar la dottrina christiana. Composto per il dottore Ledesma, della Compagnia di Gesù*, Roma, haeredi d'Antonio Blado, 1573: 3 (a 4 voci)

V - *Il terzo libro delle laudi spirituali stampate ad instantia delli reverendi padri della Congregatione dello Oratorio*, Roma, heredi di Antonio Blado, 1577: 8 (a 3 voci), 12 (a 3 voci, di Francisco Soto), 13 (a 3 voci)

VI - *Lode e canzoni spirituali accomodate a tutte le feste et domeniche del'anno, come in fine la tavola dimostra per cantar insieme con la dottrina christiana*, Torino, heredi Bevilacqua, 1579: 3 (a 4 voci, tre intonazioni), 4 (a 4 voci), 8 e 11 (a 4 voci, tre intonazioni)

VII - *Li canti, o arie conforme alle lodi spirituali stampate, per cantare insieme con la dottrina christiana. Et chi non volesse cantarle a più voci, si serva del canto solo*, Torino, heredi del Bevilacqua, 1579: 3 (a 4 voci, tre intonazioni), 4 (a 4 voci), 8 e 15 (a 4 voci, tre intonazioni)

VIII - *Lodi spirituali novamente composte et date in luce ad instantia della venerabile Congregatione dell'Humiltà, per comune utilità delle scole della dottrina christiana*, Venezia, Angelo Gardano, 1580: 1-11 e 13 (a 4 voci)

IX - GIORGIO BORGIA, *Canzoni spirituali [...] il primo libro a tre, quattro et cinque voci*, Torino, heredi del Bevilacqua, 1580: 6 (a 3 voci)

X - GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA, *Il primo libro de' madrigali a cinque voci*, Venezia, Angelo Gardano, 1581 (cfr. anche rist., Venezia, Angelo Gardano, 1604): 15 (a 5 voci)

XI - *Lodi spirituali poste in musica da diversi eccellenti compositori, cantate nel duomo di Brescia per tramezzo nella disputa generale della dottrina christiana fatta l'anno 1583*, Brescia, Vincenzo Sabbio, 1583: 1, 6, 7 e 11 (a 8 voci, di Costanzo Antegnati), 2 (a 8 voci, di Anonimo), 3, 8 e 9 (a 8 voci, di Lelio Bertani), 4 (a 4 voci, di Anonimo), 5 (a 8 voci, di Marsilio Rosa), 10 (a 4 voci, di Germano Pallavicino)

XII - *Il primo libro delle laudi spirituali a tre voci. Stampata ad instanza delli reverendi padri della Congregatione dell'Oratorio*, Roma, Alessandro Gardano, 1583 (rist., Roma, Angelo Gardano, 1585): 8, 12 e 13 (a 3 voci)

XIII - *Lodi devote per cantarsi ne le scole de la dottrina christiana*, Torino, Gio. Battista Ratteri, 1584: 3 (a 4 voci), 4 (a 4 voci, due intonazioni), 15 (a 4 voci)

XIV - *Libro delle laudi spirituali, dove in uno sono compresi i tre libri già stampati. E ridutta la musica a più brevità e facilità [...] e con l'aggiunta de molte laudi nuove che si canteranno nel modo che dentro si mostra*, Roma, Alessandro Gardano & Francesco Coattino, 1589 (rist. anastatica, Bologna, A.M.I.S., 1978): 8 e 13 (a 3 voci)

XV - *Lodi devote per uso della dottrina christiana*, Genova, Girolamo Bartoli, 1589: 3 (a 4 voci), 4 e 15 (a 4 voci, due intonazioni)

XVI - *Lodi devote per uso della dottrina christiana. Stampate d'ordine et commissione del molto illust. et reverendiss. monsig. Filippo Archinto vescovo di Como et conte etc. per uso della sua città et diocese*, Como, Hieronimo Frova, 1596 (rist., Como, 1600): 3, 4 e 15 (a 4 voci, due intonazioni)

XVII - *Tempio harmonico della Beatissima Vergine N.S. fabricatoli per opra del r. p. Giovenale Ancina prete*

della Congregazione dell'Oratorio, Roma, Nicolò Mutii, 1599: 12 (a 3 voci, di Francisco Soto)

XVIII - ALESSANDRO AGLIONE, *Canzonette spirituali a tre voci*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1599: 1-3 (a 3 voci)

XIX - *Lodi e canzonette spirituali raccolte da diversi autori et ordinate secondo le varie maniere de' versi*, Napoli, Tarquinio Longo, 1608: 8 (a 3 voci)

XX - VINCENZO SIMILI, *Canzonette a tre voci [...] libro primo*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1610: 5 (a 3 voci)

XXI - GIOVANNI BATTISTA STRATA, *Arie di musica [...] a una, due, tre e quattro voci, sopra le lodi spirituali*, Genova, Giuseppe Pavoni, 1610: 2 (a 3 voci)

XXII - *Laudi spirituali raccolte da' diversi autori. Stampate ad istanza de' fratelli delle Congregazioni de i padri dell'Oratorio di Napoli*, Napoli, Lazaro Scoriggio, 1614: 8 (a 2 voci)

XXIII - *Lodi devote per uso della dottrina christiana. Stampate d'ordine et commissione del molto illustre et reverendiss. monsignor Filippo Archinto vescovo di Como et conte etc. Per uso della sua città et diocese*, Como, Gio. Angelo Turato, 1621 (rist. anastatica, Como, A.M.I.S., 1984): 3 e 12 (a 4 voci), 8 e 15 (a 4 voci, due intonazioni)

XXIV - *Lodi devote per uso della dottrina christiana, stampate d'ordine et commissione dell'illustriss. & reverendiss. monsig. Filippo Archinto vescovo di Como et conte etc. Per uso della sua città et diocese*, Como, Nicolò Caprani, [s.a., ma 1661]: 12 (a 4 voci)

XXV - *Arie per cantare le lodi del primo libro alle quali anco si potranno ridurre quelle del secondo e del terzo*, s.d. e n.e. [ma, prima metà sec. XVII]: 3, 12 e 13 (a 3 voci)

C - Stesse intonazioni monodiche delle laude pubblicate a Padova nel 1624 presenti in altre antologie

IV : 3, 11; **VI**: 3; **XIII**: 3

XXVI - *Lodi e canzoni spirituali per cantar insieme con la dottrina christiana*, Milano, Pacifico Pontio, 1576: 3

XXVII - *Lodi e canzoni spirituali accomodate a tutte le feste et domeniche dell'anno*, Torino, heredi del Bevilacqua, 1580: 3

XXVIII - *Lodi e canzoni spirituali con l'arie in musica*, Verona, Francesco dalle Donne, 1603: 1, 3, 6, 8

XXIX - *Lodi devote per cantarsi nelle schole della dottrina christiana*, Torino, Gio. Vincenzo et Gio. Francesco ff. de Cavalleris, 1604: 8

XXX - *Lodi et canzoni spirituali con l'arie in musica da cantarsi per i fanciulli della dottrina christiana*, Brescia, figliuoli di Vincenzo Sabbio, 1605: 1, 3, 6, 8

D - Differenti intonazioni monodiche delle laude pubblicate a Padova nel 1624 presenti in altre antologie

VI: 3 (due intonazioni), 4, 8 (tre intonazioni), 15 (due intonazioni); **XIX:** 3, 12, 13, 14; **XXVI:** 4, 8, 15; **XXVII:** 4, 8, 11, 15; **XXVIII:** 11; **XXX:** 1, 2, 3 (due intonazioni), 4, 5 (due intonazioni), 6-9, 11, 15

XXXI - SERAFINO RAZZI, *Quarto libro delle laudi*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palat. 173: 9

XXXII - *Dottrina christiana composta per il r. p. Ledesma della Compagnia del Gesù. Alla quale nuovamente vi sono aggiunte molt'altre lodi spirituali, che nell'altre non erano, divise in tre parti, con l'aria che si cantano*, Napoli, Gio. Iacomo Carlino e Antonio Pace, 1598 (rist., Tarquinio Longo, 1603): 3, 12, 13 (2 intonazioni), 14

XXXIII - *Corona di sacre canzoni o laude spirituali di più devoti autori, di novo date in luce, corrette et accresciute da Matteo Coferati sacerdote fiorentino. Con l'aggiunta delle loro arie in musica, per renderne più facile il canto*, Firenze, [Gio. Francesco Barbetti], 1675 (cfr. anche le edizioni del 1689 e del 1710): 3, 4, 7, 8, 11

E - Laude pubblicate a Padova nel 1624 presenti in altre antologie con l'indicazione «cantasi come»

II: 3, 9; **IV:** 1, 11; **VI:** 6, 7, 9, 10; **XIII:** 7, 8, 9, 12; **XIV:** 12; **XV:** 7, 8, 9, 12; **XVI:** 5-9, 12; **XIX:** 8, 15; **XXIII:** 4-9; **XXIV:** 6-9; **XXVI:** 5, 6, 7, 9-11; **XXVII:** 6-10; **XXX:** 8, 10, 13

XXXIV - *Laudi e canzoni spirituali con ariette facili e dilettevoli. In Fiorenza e con nuova scelta e musica*, Roma, Ignatio de' Lazzari, 1654: 7-9.

II

A - Incipit delle laude aggiunte in edizioni padovane successive a quella del 1624

- 16 *Dammi un bel cuor, Signore*
- 17 *Ogni giorno tu mi di'*
- 18 *Gesù clemente e pio*
- 19 *Lodiamo tutti Dio*
- 20 *Il confessor sacrato*
- 21 *Ogni fedel cristiano*
- 22 *Senso non t'amo più*
- 23 *Questo mondo lascia andare*
- 24 *In voi credo, in voi spero*

B - Laude aggiunte in edizioni padovane successive a quella del 1624 presenti in altre antologie con intonazioni monodiche e/o polifoniche, oppure con l'indicazione «cantasi come»

II: 17 (a 2 voci, testo di Castellano Castellani), 18 (cantasi come, testo di Nicolò Fabroni detto il Sordino); **III:** 17 (a 4 voci); **V:** 18 (a 3 voci); **VI:** 17-21 (cantasi come); **VIII:** 18 (a 4 voci); **IX:** 18 e 19 (a 8 voci, di Lelio Bertani); **X:** 18 (a 3 voci); **XI:** 18 e 21 (cantasi come); **XII:** 17 (a 4 voci), 18 (a 3 voci); **XIV:** 16, 17 e 18 (cantasi come); **XXI:** 18 e 21 (a 3 voci); **XXVI:** 18-20 (cantasi come); **XXVIII:** 19 e 20 (cantasi come); **XXIX:** 21 (cantasi come); **XXX:** 18 e 19 (cantasi come); **XXXI:** 17 (cantasi come); **XXXII:** 17

XXXV - GIOVANNI ANIMUCCIA, *Il secondo libro delle laudi dove si contengono mottetti, salmi et altre diverse cose spirituali vulgari et latine*, Roma, per gli heredi di Antonio Blado, 1570: 16 (a 3/4 voci, tre intonazioni), 17 (a 4 voci)

XXXVI - *Il terzo libro delle laudi spirituali a tre e a quattro voci. Stampata ad istanza delli reverendi padri della Congregatione dell'Oratorio*, Roma, Alessandro Gardano, 1588: 16 (a 3 voci)

XXXVII - DOMENICO MANZOLO, *Canzonette [...] a una e due voci con alcune spirituali da cantarsi nel chitarone, arpicordo et altri stromenti*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1623: 17

III

A - Incipit di altre laude pubblicate a Padova nei secoli XVII-XIX

- 25 *Correte mortali*
- 26 *Vanità di vanità*
- 27 *O pane del ciel*
- 28 *Lodate Maria*
- 29 *Gesù mio con dure funi*
- 30 *Tu scendi dalle stelle, o re del cielo*

B - Laude pubblicate a Padova nei secoli XVII-XIX presenti in altre antologie

XXXIII: 25, 26

XXXVIII - G. BATTISTA FASOLO, *Arie spirituali morali e indifferenti composte e parole e musica [...] concertate per ogni voce a due et a tre*, Palermo, Giuseppe Bisagni, 1659: 27

XXXIX - *Laude spirituali poste in musica da Stefano Corti sacerdote fiorentino per uso delle Congregazioni di S. Filippo Neri*, Firenze, G. Manni, 1703: 28

XL - ALFONSO MARIA DE LIGUORI, *Opere complete*. I: *Opere spirituali*, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1831; *Canzoniere alfonsiano*, a cura di Oreste Gregorio, Tip. Cantieri, Angri, 1933; *Canzoniere spirituale*, in *Bibliotheca Alphonsiana IntraText*, a cura di Salvatore Brugnoro, CSSR - Eulogos, 2001²: 29, 30

REINMAR EMANS

***La cappella ducale di San Marco
in Venezia, punto di partenza
per la carriera internazionale dei cantanti***

LA CAPPELLA DUCALE DI SAN MARCO IN VENEZIA, PUNTO DI PARTENZA PER LA CARRIERA INTERNAZIONALE DEI CANTANTI

L'organizzazione della musica sacra rendeva necessario, per l'ordinato svolgimento della musica da chiesa, attribuire particolare importanza ad abili cantanti. Rispetto a loro gli strumentisti svolgevano un ruolo alquanto secondario (o, per lo meno, non di primo piano), un ruolo che fra l'altro si rispecchiava in modo evidente anche nelle remunerazioni. Nel 1647 Paolo Hainlein, musicista di Norimberga, ricapitolava questa situazione dopo un viaggio in Italia: «Was die Musici anlangt, sein die besten künstler vocalisten, dann man alda fast nur allein darauff spendirt [...]»¹. Lo stipendio iniziale dei cantanti a San Marco durante il XVII secolo corrispondeva ordinariamente ad una somma tra 50 e 100 ducati, mentre gli strumentisti dovevano accontentarsi di 15 – 25 ducati. Questa differenza dipendeva naturalmente proprio dagli obblighi specifici di servizio, poiché, per quanto si può giudicare dai materiali d'archivio, l'orchestra veniva impiegata prevalentemente per le principali festività ecclesiastiche². Tali impegni documentabili, complessivamente una ventina, contrastavano appunto con i ben 500 da parte dei cantanti, pur non essendo del tutto chiaro, come i vari obblighi venissero ripartiti tra i singoli cantanti; sicuramente non doveva cantare sempre il coro al completo³. Su tale argomento il registro dei compensi fornisce documentazione ampia e convincente. Il fatto che – in complesso – la condizione sociale dal cantante italiano fosse superiore a quella degli strumentisti, in un'epoca nella quale la musica vocale dominava non solo la vita musicale ecclesiastica, ma anche quella profana, risultava certamente anche dalla evoluzione dell'opera, così importante per Venezia, e del «culto» dei cantanti, derivante dallo sviluppo

¹ Citato da HAROLD E. SAMUEL, *The Cantata in Nuremberg During the Seventeenth Century*, Ann Arbor, Michigan, 1982 (Studies in Musicology, 56).

² Una lista degli obblighi di servizio si trova in: REINMAR EMANS, *Die Musiker des Markusdoms in Venedig 1650–1708, 1. Teil*, in: «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», LXV (1981), p. 59. Non è certo che in questa lista siano elencati tutti i reali impegni. Sull'incertezza riguardo agli obblighi di servizio vedi MICHAEL TALBOT, *Benedetto Vinacesi*, Oxford, 1994, p. 97.

³ Una lista degli obblighi si trova in: JAMES H. MOORE, *Vespers at St. Mark's*, Ann Arbor, 1981, vol. 2, p. 282-308.

dell'opera. La richiesta di buoni cantanti aveva per conseguenza, che costantemente dei cantanti di San Marco venissero ingaggiati in produzioni operistiche, il che produceva frequentemente problemi disciplinari entro la Cappella. D'altro canto in occasione delle maggiori festività si ingaggiavano volentieri anche famosi cantanti d'opera come musicisti straordinari, fatto che valorizzava sicuramente, e in maniera non trascurabile, l'attrattiva di tali eventi musicali. Pure basata su una simile reciprocità era la situazione dei cantanti che entravano al servizio delle diverse corti europee. Si può così osservare come tali cantanti accompagnassero occasionalmente i loro patroni a Venezia. In queste occasioni è evidente la loro pronta collaborazione alle festività del duomo di San Marco: si può pertanto parlare d'una certa apertura e flessibilità nell'organizzazione musicale sotto la direzione dei procuratori. Pur non essendo stata una strategia programmata, ma piuttosto dettata dalle occasioni, veniva a svilupparsi in questo modo una qualche fluttuazione, tale da contrastare un sistema chiuso e quindi soggetto a un veloce invecchiamento.

I documenti dell'Archivio dello Stato di Venezia consentono qualche sguardo alle problematiche organizzative. Benché i documenti siano stati sfruttati abbastanza bene grazie ad alcune pubblicazioni, tuttavia – con l'eccezione del saggio di Olga Termini, *Singers at San Marco in Venice – The Competition between Church and Theatre (c1675 – c1725)* – lo sono stati sotto prospettive diverse da quella qui considerata. Questo studio, dunque, si ripromette di approfondire un unico aspetto, già talora esaminato, sebbene piuttosto di passaggio, cercando di aggiungere, in riferimento alle pubblicazioni esistenti, nuove informazioni e correzioni, e di passare in rassegna il materiale già noto.

La ricerca più vecchia (e inoltre la più voluminosa) è la *Storia della Musica Sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797* di Francesco Caffi, stampata nel 1854-1855 a Venezia, e ristampata nel 1973⁴. Senza dubbio Caffi ha visto i documenti più importanti; però egli espone la sua enorme erudizione spesso senza offrirne i riscontri, cosicché una precisazione delle sue affermazioni sembra di una certa utilità. Nel suo secondo volume egli dedica un capitolo ai «Cantori»; in questo capitolo richiama l'attenzione espressamente sui problemi generati ai procuratori dalla forte richiesta di valenti cantanti nell'intera Europa. In sostanza, dallo studio dei documenti, si ricava secondo Caffi «che i Dogi ed i Procuratori ebbero sempre la massima cura perchè la Cappella fosse fornita del fior de' cantori»⁵. Pertanto egli si sforzò, nonostante ai tutti atti incompleti, di tratteggiare il percorso della carriera dei singoli cantanti. Ben note sono le carriere

⁴ Bibliotheca Musica Bononiensis, Sezione III, N. 50, Bologna, 1973.

⁵ CAFFI, *op. cit.*, vol. II, p. 26.

di quei cantanti che ottenevano in seguito il posto di Maestro di cappella dello stesso duomo di San Marco. Fanno parte di questo gruppo, come Caffi correttamente rileva, de Fossis, Cipriano di Rore, Baldassare Donati, Giovanni dalla Croce, Giovanni Rovetta, Francesco Cavalli, Natale Monferrato, Giandomenico Partenio, Antonio Lotti e Antonio Biffi. Lo stipendio iniziale di Partenio però comportava in realtà 70 D e non 80 D come Caffi scrive a pag. 318. Egli otteneva già questo stipendio il 27.1.1669.

Alcuni cantanti sono stati nominati Vicemaestri di Cappella oppure organisti nel duomo di San Marco: fra questi vi erano – di nuovo secondo Caffi – Alvise Arciero, Giovanni Armonio, Dionisio Memmo, Domenico e Giovanni Gabrieli, Bartolomeo Moresini, Marcantonio Negri, Gianpaolo Savii, Alessandro de Grandi, Gianpietro Berti, Giacomo Filippo Spada, Carlo Francesco Pollarolo.

1. Lista dei cantanti che hanno compiuto una carriera nella cappella di San Marco (secondo Caffi)

<i>nome</i>	<i>Posizione</i>
Arciero, Alvise	San Marco - Vicemaestro di Cappella/ Organista
Armonio, Giovanni	San Marco - Vicemaestro di Cappella/ Organista
Memmo, Dionisio	San Marco - Vicemaestro di Cappella/ Organista
Gabrieli, Domenico	San Marco - Vicemaestro di Cappella/ Organista
Gabrieli, Giovanni	San Marco - Vicemaestro di Cappella/ Organista
Moresini, Bartolomeo	San Marco - Vicemaestro di Cappella/ Organista
Negri, Marcantonio	San Marco - Vicemaestro di Cappella/ Organista
Savii, Gianpaolo	San Marco - Vicemaestro di Cappella/ Organista
Grandi, Alessandro de	San Marco - Vicemaestro di Cappella/ Organista
Berti, Gianpietro	San Marco - Vicemaestro di Cappella/ Organista
Spada, Giacomo Filippo	San Marco - Vicemaestro di Cappella/ Organista
Pollarolo, Carlo Francesco	San Marco - Vicemaestro di Cappella/ Organista

Questa ultima lista del Caffi necessita di alcune correzioni: vi manca Pietro Andrea Ziani, il quale era impiegato come «musicò», prima di aver ottenuto il posto di organista nell'anno 1669. Il suo impiego si data al 15.7.1650 con uno stipendio iniziale di 70 D; dato che questo stipendio corrisponde a quello medio per i cantanti, si può supporre che cominciasse come cantante. Per contro gli organisti ottenevano, all'entrata in carica, già 200 D.

Una prova per l'impiego come cantante di Pollarolo il 21 febbraio 1665 (così

Caffi I, p. 323) non si può rintracciare fra gli atti neanche ora. Dal momento che egli dovrebbe essere nato attorno al 1653, la sua entrata in carica registrata da Caffi sembra poco plausibile.

Un altro capitolo del Caffi si occupa dei cantanti, che sono riusciti ad acquistare fama europea; le sue vite, in linea di massima, sono abbastanza ben documentate. Su questa lista del Caffi sono nondimeno necessarie parecchie annotazioni:

2. Lista dei cantanti che hanno compiuto una carriera internazionale (secondo Caffi)

<i>nome</i>	<i>sfera d'attività</i>
Verdelot	Firenze
Rore, Cipriano de	Ferrara, Parma
Grandi, Alessandro de	Bergamo
Steffani, Agostino	Hannover
Marinoni, Giovanni Battista	Padova
Sebenico, Giovanni	Cividale del Friuli
Ziani, Marc Antonio	Vienna
Caldara, Antonio	Vienna
Giannettini, Antonio	Modena
Boniventi, Giuseppe	Mantova, Baden-Durlach
Varischino, Giovanni	?

Per Agostino Steffani: secondo gli atti Steffani non occupò mai un posto di cantante. In verità, sarebbe ipotizzabile che egli ricevesse un'istruzione come cantore nel «Coro dei giovani» e che Caffi abbia trovato il suo nome a questo proposito. La sua presenza in questo coro potrebbe nello stesso tempo confermare la leggenda, che in seguito fosse «scoperto» nell'anno 1667 come cantante.

Per Marinoni: Marinoni evidentemente occupava in Padova solo il posto di cantante; da questa posizione, soltanto alcuni anni più tardi, ascendeva al ruolo di Maestro di Capella.

Per Giovanni Sebenico: Sebenico era occupato come Vicemaestro di Cappella a Cividale del Friuli prima, e non dopo il suo impiego come tenore nel duomo di San Marco. Il fatto che egli cambiasse questa posizione contro una di cantore semplice, potrebbe essere un indizio riguardante il prestigio dei cantanti al duomo

di San Marco – anche sotto l’aspetto della carriera. Il salto di carriera più importante però Sebenico lo fece nel 1665, quando abbandonò il servizio nel duomo di San Marco per andare alla corte di Londra, dove invero in un primo tempo egli fu occupato anche come cantante. Questo dovrebbe essere stata la premessa per ottenere, verso il 1673, la posizione di Maestro di Cappella alla corte di Torino⁶.

Per Marc’Antonio Ziani: a riguardo di Ziani a Caffi evidentemente sono sfuggiti diversi errori simultanei. 1 – Marc’Antonio Ziani non fu mai assunto come cantante nel duomo di San Marco. L’unica registrazione negli atti riguarda la sua domanda al posto d’organista. Nella prima deliberazione, il 16.1.1678, soccombeva con solamente 4 voti favorevoli contro 8 contrari, dopo Nicola Gallia e Giacomo Filippo Spada, il quale otteneva il posto con la seconda votazione. 2 – se il Caffi ha pensato al contrario a Pietro Andrea Ziani, il quale dal 15.7.1650 era assunto come cantante a San Marco, allora è errato che lui sia partito per Vienna. Il soggiorno di Ziani a Napoli, dove rappresentò alcune sue opere, era stato intanto autorizzato dai procuratori. Il cattivo stato della sua salute, che lo trattenne a Napoli, fu inoltre la causa della sua cassazione dalle liste di stipendio nell’ottobre 1677. Sebbene egli trovasse a Napoli un impiego fisso e sicuro, con grande probabilità non fu merito della precedente posizione a Venezia, tanto più che lui aveva in quel momento già occupato incarichi più eminenti.

Per Antonio Caldara: la reputazione di Caldara nel duomo di San Marco si doveva in particolare al fatto che egli era in grado di rivestire diverse funzioni. Tuttavia egli suonò alcune volte nelle festività come musicista straordinario. Secondo le informazioni degli atti, vi suonò due volte la viola da spalla e un’altra volta il violoncino. La sua carriera come cantante ebbe inizio sette anni più tardi, come è noto, il 16.1.1695 con uno stipendio di medio livello, da 80 D. In questo caso si può ipotizzare che le attività collaterali siano state più importanti per la sua nomina a Vienna, rispetto al suo impiego come cantante.

Per Giuseppe Boniventi: qui è impossibile verificare alcuni dettagli biografici. Non esiste una prova univoca per l’asserzione del Caffi e anche di Sven Hansell⁷ che Boniventi sia stato impiegato come cantante nel duomo di San Marco. Si potrebbe supporre eventualmente che egli sia il contralto che si nomina negli atti soltanto «Gioseppino», il quale cantava nell’anno 1680 come musicista straordinario per la festa di Natale. In questo periodo, secondo la dichiarazione d’età nelle liste

⁶ Vedi anche VJERA KATALINIC, *Giovanni Sebenico – A Pupil of Legrenzi?*, in: *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di San Marco*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Firenze, 1994, pp. 201-206.

⁷ Cfr. la voce «Boniventi», in: *The New Grove*, vol. III, p. 23.

della Milizia da Mar, concernente la gilda veneziana degli strumentisti⁸, egli aveva forse dieci anni⁹. Ambedue gli autori – Caffi ed Hansell – suggeriscono inoltre un rapporto allievo-professore con Legrenzi, che in linea di principio non si può escludere, ma neanche confermare¹⁰. Si può però escludere in ogni caso, che la carriera di Boniventi sia cominciata come cantante (fisso) nel duomo di San Marco.

Per Giovanni Varischino: non c'è – esattamente come per Boniventi – una prova che Varischino sia stato impiegato talvolta al duomo di San Marco. Ad eccezione del suo rapporto sufficientemente documentato con Legrenzi (di cui fu sia parente, sia allievo), sono rimasti ignoti fino ad ora altri dettagli biografici. Questo nondimeno potrebbe indicare che egli – eccetto che come compositore d'opera – non ebbe mai un impiego pubblico e di rilievo.

A volte l'opera rappresentava per alcuni cantanti del duomo di San Marco il decisivo salto di carriera, perchè ottenevano in tal modo la possibilità di una *tournée* artistica. Ma non sempre conducevano simili *tournée* partendo da un impiego stabile in altre città. Impegni a breve scadenza spesso sono stati cagionati dal fatto, che un compositore d'opera, collegato col duomo di San Marco, avesse preso con sé musicisti di sua conoscenza per le opportune rappresentazioni. Quando Cavalli fu invitato nell'anno 1660 alla corte di Parigi, era accompagnato dal sopranista Giovanni Calegari e dal tenore Giovanni Antonio Poncelli. Quando, ben cinquant'anni più tardi, Antonio Lotti fu nominato a Dresda, fece come il suo predecessore, procurando colà un impiego per il bassista Giuseppe Maria Boschi. Senza dubbio – qui si deve correggere di nuovo Caffi – Boschi viveva ancora esclusivamente degli ingaggi operistici e non aveva un impiego come cantante nel duomo di San Marco. Anche Galuppi e Bertoni fecero più tardi affidamento sulle qualità di vari cantanti, che conoscevano da Venezia.

La qualità del coro dipendeva senz'altro dal fatto che non vi fossero troppi cantanti impiegati in altre città nel medesimo periodo. Per assicurare il livello di qualità auspicato, i procuratori cercavano in primo luogo di accordare le richieste dei cantanti in proposito, e nello stesso tempo di contenere quanto più possibile il

⁸ Vedi ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *Annotated Membership Lists of the Venetian Instrumentalists' Guild, 1672–1727*, in: «R. M. A. Research Chronicle», IX (1971), a cura di Michael Tilmouth, pp. 1-52.

⁹ CARLO SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, 1926-1929², vol. I, p. 216, colloca ancora la data di nascita verso il 1660, affermazione superata dalle liste di Selfridge Field (vedi nota 8).

¹⁰ Cfr. anche REINMAR EMANS, *Die einstimmigen Kantaten, Canzonetten und Serenaden Giovanni Legrenzis*, Phil. Diss., Bonn, 1984, p. 73.

tempo dell'assenza. Evidentemente questo conduceva spesso a rapporti problematici, perchè un gran numero di cantanti oltrepassava il suo termine del permesso, per i più svariati motivi. I procuratori oscillavano allora fra una licenza generosa, la quale però normalmente veniva consentita solo grazie ad un intervento da parte dei rispettivi datori di lavoro «esterni», ed un rigoroso licenziamento. Un indice della tensione di tali situazioni sembra essere la preoccupazione sempre rinnovantesi per l'irrigidimento disciplinare nei confronti dei musicisti, soprattutto nel ultimo quarto del XVII secolo. I problemi della disciplina furono sentiti come vieppiù rilevanti, soprattutto dal momento che negli anni 1665-1677 almeno 25 cantanti abbandonarono il servizio per continuare la loro carriera in altre città¹¹. Che la serie di defezioni non avesse avuto termine anche dopo il 1677 è, almeno in casi isolati, documentabile.

3. Elenco dei cantanti, che abbandonarono il servizio fra il 1679 e il 1708¹²

<i>Nome</i>	<i>voce</i>	<i>congedo</i>	<i>Licenziamento</i>	<i>sfera d'attività</i>
Patriarchi, Silvestro	soprano	gennaio 1678	23.4.1679	?
Casolini, Vincenzo	soprano		28.4.1678	?
Pio, Antonio	?	1679		Monaco
Caresana, Christoforo	alto	circa 1680		Napoli
Cocola, Gerolamo	soprano	23.4.1682	23.4.1683	Vienna

¹¹ CAFFI, *op. cit.*, vol. II, p. 46, afferma in modo differente, che negli anni da 1655-1677 (quindi un totale di 22 anni) 22 cantanti avrebbero abbandonato il servizio e precisamente «i più scelti, cioè 5 soprani, 4 alti, 8 tenori, 5 bassi». A questo proposito si deve certamente considerare, che l'elenco delle partenze, che è scritto nel 1677, (Procuratia de Supra, S. Marco Chiesa [PdS], Cariche di Capella 91, Musici, e concerti, fascicolo 1, Proc. No. 208, p. 11) da una parte non sembra essere completo – invero, soltanto Pietro Andrea Ziani non è menzionato per nome, probabilmente perchè egli era già impiegato nello stesso momento come organista – e d'altra parte sembra non contenga i dati reali delle partenze. Ordinariamente le dimissioni sono documentate non prima che la speranza di un ritorno sia svanita, cosa che ha potuto durare, a seconda del rapporto di servizio, anche per 1-2 anni. Ne conseguono differenze fra prove in altre città e il termine del licenziamento. La lista contiene 24 cantanti, dei quali a dire il vero due non sono nominati univocamente. Probabilmente il Caffi prendeva la lista suddetta quale base per le sue affermazioni, leggendo in maniera scorretta la prima data; per lo meno, si può datare la partenza dei cantanti qui menzionati anche secondo altri documenti d'archivio del periodo successivo al 1665. Una lista completa delle partenze in quest'anni si trova in REINMAR EMANS, *Die Musiker des Markusdoms in Venedig 1650–1708*, cit., p. 55.

¹² Se anche OLGA TERMINI, *op. cit.*, ha dato una lista molto simile, non sembra sensato trattare tutti i supplementi e le correzioni come casi isolati.

Mori, Alessandro	soprano	17.1.1685	17.1.1685	? (per una stagione d'opera)
Sensi, Giovanni Battista	basso	17.1.1685	17.1.1685	? (per una stagione d'opera)
Giustacchino, Antonio	alto	1686?	12.1.1687	Dresda
Romani, Steffano	soprano	1686?	12.1.1687	Dresda?, Vienna
Paduan, Antonio	soprano	1687		?
Ronchi, Diamante	soprano		12.1.1687	?
Spaciani, Francesco	soprano		12.1.1687	?
Gianettini, Antonio	basso	5.1.1687		Modena
Borosini, Antonio	tenore	5.1.1687		Modena
Pistoc(c)hi(n), Antonio	alto	1687		Torino
Giuliani, Antonio	soprano	2.4.1687		Vienna (dall'aprile 1687)
Bianchini, Antonio	tenore	1688		Modena?
Scarpi, Antonio	?	19.4.1688	6.12.1689	Mantova
Gasparini, Michiel Angelo	soprano	19.4.1688	6.12.1689	Mantova
Fedricci, Bonaventura	soprano		6.12.1689	Brunswick
Tricarico, Nicola	alto		6.12.1689	Brunswick
Tiepolo, Pasqualin	soprano	11.5.1690		?
Bonamici, Paulin	soprano /alto	22.7.1697		Lucca
Belli, Ascanio	alto	14.9.1698		Venezia, Chiesa Madonna della Fava
Ghirardini, Antonio	soprano	6.4.1699		Napoli
Tolini, Domenico	soprano	3.5.1707		?
Bassan, Giuseppe	baritono	14.12.1707		Brescia

Alcune note sulla lista:

Dal gennaio 1678 fino al febbraio 1679 Silvestro Patriarchi manca al servizio senza scusanti e viene dimissionato il 23.4.1679¹³.

Da aprile 1678 fino alla sua reintegrazione il 17.1.1681 Vincenzo Casolini viene licenziato.

Attorno al 1680 Christoforo Caresana abbandona Venezia per andare a Napoli

¹³ PdS, Decreti e Terminazioni, 147, 1675–1690, p. 76v.

(resta comunque discutibile, se il contraltista veneziano e l'organista napoletano siano la stessa persona).

Nel 1682 Gerolamo Cocola accetta un'offerta da Vienna¹⁴.

Battista Sensi viene reintegrato già dopo tre mesi, nell'aprile 1685.

Nel gennaio 1687 Antonio Giustacchino e Steffano Romani sono licenziati dopo un'assenza protratta; in quel momento il primo era già a Dresda. Resta incerto se pure Romani si sia nel frattempo trattenuto a Dresda, prima di venire assunto nel 1690 a Vienna.

Al 5.1.1687 Antonio Gianettini va a Modena; evidentemente egli era pagato al minimo fino al 1681 nella sua funzione di basso; con lui lascia il servizio anche il tenore Antonio Borosini¹⁵.

Dopo un'assenza protratta e senza giustificazione vengono licenziati Diamante Ronchi e Francesco Spaciani nel gennaio 1687.

¹⁴ 23 aprile 1682 (PdS, Decreti e Terminazioni, 147, 1675–1690, p. 137r): «Fatta istanza per parte dell'Ilmo et Eccmo Sig:^r Conte della Torre, Ambasciator Cesareo col mezo di Gentiluomo della sua Corte perchè dall'Eccmi Sig:^{ri} Proc:^{ri} ad intercessione di Sua Maestà fosse permesso a Gerolamo Cocola Musico di questa Ducale di San Marco di portarsi a quella Corte; stanno gli soprascritti Illmi, et Eccmi Sig:^{ri} Proc:^{ri} ovatenus terminato, che sia concesso licenza al detto Musico di portarsi a quel servizio, et così ordinarono fosse annotato, et sic et» (votazione: 6:0:0).

3 aprile 1684 (PdS, Decreti e Terminazioni, 147, 1675–1690, p. 184v): «Gl'Ilmi, et Eccmi Sig:^{ri} Proc:^{ri} sopranarrati stanno teminato che in ordine a quanto è stato rappresentato dall'Eccmo Sig:^r Proc:^r Cassier sia con la presente ricondotto al sevizio della Capella della Chiesa Ducale di San Marco Gerolamo Cocola Napolitano Musico col stipendio delli ducati cento cinquanta annui assignatili da questa Procuratia al tempo della sua elezione all'esercizio di Cantar, et Sonar conforme le verrà imposto dal Maestro di essa Capella come in quella, alla qual s'abbia relazione, et ciò con li quattro quinti delle ballotte già decretati; Dovendo lo stesso esser posto nel libro delle paghe in conformità del solito praticarsi in simili occorenze dalla sud:^a Procuratia, et sic et» (votazione 6:0:0).

23 aprile 1685 (PdS, Decreti e Terminazioni, 147, 1675–1690, p. 207r): «Stanno gli sopramentovati Illmi, et Eccmi Sig:^{ri} Proc:^{ri} con la presente attesa la inobbedienza de Gerolamo Cocola Musico nella Capella Ducale di San Marco rappresentata dall'Eccmo Sig:^r Proc:^r Cassier per essersi partito dal servizio senza licenza di S:^a E: terminato, che il detto Cocola resti cassato dal servizio, und depennato dal libro delle paghe, ne possi esser più adnesso, se non con l'approbazione di tutti li voti di tutti l'Eccmi Sig:^{ri} Proc:^{ri} uniti giusto li Decreti di questa Eccma Procuratia, et sic et» (votazione: 8:0:0).

¹⁵ 5 gennaio 1686 (= 1687) (PdS, Decreti e Terminazioni, 147, 1675–1690, p. 234v): «Attese le riverenti istanze de Zan'Antonio Zanettini, et Antonio Borosini umilmente supplicanti d'andar a servir il Sermo. Duca di Modena; gl'Ilmi, et Eccmi Sig:^{ri} Proc:^{ri} infrasciti, cioè Gio: Battista Cornaro. Marco Ruzini. Giulio Giustinian; Alvise Mocenigo 4^o; Gio: Pisani; Silvestro Valier Cav^r; Ottaviano Manini; Zaccaria Vallaresso; Francesco Cornaro; et Vettor Correr; absente l'Ilmo., et Eccmo. Sig:^r Francesco Moresini Cav^r stanno con la presente terminazione concesso alli sudetti la licenza, et sic et» (votazione: 10:0:0).

Nel 1687 Antonio Pistoc[c]hi[n] va probabilmente a Torino.

Dall'aprile 1687 Antonio Giuliani è assunto a Vienna.

Nel 1688 [Antonio?] Borosini e Antonio Bianchini abbandonano il servizio, il primo con destinazione Modena.

Il permesso per il contraltista Antonio Scarpi di assumere temporaneamente servizio a Mantova durante Pentecoste, che si data al 19.4.1688, conduce al licenziamento il 6.12.1689, perchè egli non osserva la scadenza.

Michiel Angelo Gasparini, Bonaventura Fedricci e Nicola Tricarico sono licenziati il 6.12.1689 per la loro disobbedienza; Gasparini aveva evidentemente oltrepassato la sua dispensa dal servizio, la quale gli è stata accordata il 19.4.1688, per poter andare durante la Pentecoste con Antonio Scarpi (vedi sopra) alla corte di Mantova. Fedricci si ferma probabilmente a Braunschweig fino alla sua reintegrazione il 23.9.1691; dato che un cantante, nominato negli atti solamente come Tricarico, compare nel 1691 nell'opera «Il re pastore» di Giovanni Battista Alveri¹⁶, si potrebbe supporre che egli fosse già prima a Braunschweig e che venisse qui assunto, probabilmente insieme a Fedricci.

Pasqualin Tiepolo riceve il 11.5.1690 il permesso di poter abbandonare la sua posizione per tre anni.

Dal luglio 1697 fino al luglio 1698 Paulin Bonamici va a Lucca.

Ascanio Belli, poiché mantiene accanto al suo impiego come contraltista anche l'occupazione presso la chiesa della Madonna della Fava, viene licenziato nel settembre 1698 dalle «funtioni ordinarie».

Antonio Ghirardini va dal 6.4.1699 per un anno a Napoli; il 26.4.1700 egli viene riassunto nel duomo di San Marco.

Nel 1707 Domenico Tolini ottiene un permesso per 2 anni, e Giuseppe Bassan solo per una stagione d'opera, che trascorre in Brescia.

Che questi «operisti» fossero cantanti richiesti si vede anche dalla circostanza, che comunque nove dei cantanti registrati nella tabella vennero più tardi reintegrati come cantanti (Casolini, Cocola, Mori, Sensi, Gasparini, Fedricci, Tiepolo, Belli, Ghirardini); è interessante che i risultati delle votazioni dei procuratori per i suddetti sei cantanti sono sempre stati senza opposizioni alla reintegrazione. Il risultato della votazione per il Ghirardini fu di 6:0:1, nondimeno ancora netto. Soltanto nel caso di Bonamici, il quale aveva appunto richiesto un permesso a causa di interessi privati e non di interessi di cantore oppure professionali, furono necessarie diverse operazioni elettorali, finché si determinò una leggerissima maggioranza in favore della sua reintegrazione.

¹⁶ FRIEDRICH CHRYSANDER, *Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, in: «Jahrbücher für musikalische Wissenschaft», 1863, (rist. Hildesheim, 1966), p. 204.

Due altri cantanti (Patriarchi e Pistoc[c]hi[n]), dopo il loro licenziamento, intervennero ripetutamente alle solennità come musicisti straordinari, cosa che lascia intuire contatti ancora buoni e una positiva reputazione.

Allo stesso tempo la tabella indica anche che il maggior numero di assenze dei cantanti avvennero nel periodo in cui Giovanni Legrenzi fu maestro di cappella. Da una parte Legrenzi reclamava, stando agli atti, una disciplina dei musicisti maggiore che sotto il suo predecessore Monferrato, dall'altra con lui gli impegni aumentarono ancor di più. Perciò si può ben immaginare, che per i cantanti – gli atti lo documentano anche per gli strumentisti – negli anni 1685-1690 vi fossero tensioni sociali più forti che nel periodo precedente e seguente. Ciò del resto si può vedere anche dalla circostanza, che dopo la morte di Legrenzi i termini dei permessi crebbero in modo sorprendente. Prima del 1690 il permesso durava al massimo per una stagione d'opera, ma in seguito no: ad esempio, il Tiepolo ebbe il permesso di allontanarsi per tre anni dalla Cappella senza perdere l'impiego. Ciò sembra chiaramente in contraddizione con la politica di gestione di Legrenzi, sotto il cui mandato si contano almeno 14 partenze. Quali conseguenze avesse un termine troppo restrittivo del permesso, oppure un rifiuto della richiesta, dovrebbe apparire chiaro nel caso di Alessandro Mori e Giovanni Battista Sensi sotto Monferrato oppure Legrenzi. Il 17 gennaio 1684 (more veneto = 1685) (PdS, Decreti e Terminazioni, 147, 1675–1690, p. 196r):

«Avendo alcuni Musici della Capella di San Marco addimandata licenza all'Eccmo Cassiere, et essendoli stata negata perchè si dovessero fermare al servizio della Chiesa nell'ultime funzioni di Sua Serenità ad ogni modo essendosi partiti non ostante il divieto con mal'esempio, a sprezzo dell'autorità dell'Eccmo Cassier stanno gli sopramentovati Illmi, et Eccmi Sig:ⁿⁱ Proc:ⁿⁱ nominato, che li Musici sopradetti, li nomi de'quali saranno qui sotto descritti s'intendino licenziati del servizio, et depennati dal libro delle paghe, ne passano mangiatore più ricevuti se non con le solite strettezze, et sic et – | Lessandro Mori Soprano. | Gio: Battista Sensi Basso» (votazione: 8:0:0).

Il 1 aprile 1685 (PdS, Decreti e Terminazioni, 147, 1675–1690, p. 204v):

«Avvendo gli sopranarrati Illmi, et Eccmi Sig:ⁿⁱ Proc:ⁿⁱ a quanto è stato rappresentato da M. Giulio Giustinian Proc:^t Cassier intorno la licenza data con terminazione di 17. Gennaro prossimo passato ad Alessandro Mori, e G. Battista Sensi Musici dal servizio della Capella della Chiesa Ducale di San Marco attesa la loro inobbedienza. Stanno terminato, che siano li

medesimi Mori, et Sensi rimessi all'attual impiego ier l'addietro da loro sostenuto, e provvigioni assegnateli da questa Procuratia, et con la strettezza de' voti già decretata dovendo i stessi esser posti nel libro delle paghe. in conformità dell'ordinario, et sic et» (votazione: 6:0:0).

D'altra parte Legrenzi seppe compensare la diminuzione dei cantanti, attuando una sostanziale amplificazione del coro. Inoltre egli ingaggiava per occasioni particolari un numero di musicisti straordinari di gran lunga superiore rispetto ai suoi predecessori e ai suoi successori, per lo meno assumendo che anche le scritture degli anni 1681–1685 rispecchino la sua volontà. I più famosi cantanti d'opera di questo tempo, con quali il Legrenzi era in contatto, rappresentavano una parte di questi musicisti straordinari, come già accennato all'inizio. Un'altra lista potrebbe offrire chiarimenti:

4. Lista dei musicisti straordinari dal 1680 fino al 1690¹⁷

<i>Nome</i>	<i>voce</i>	<i>occasione</i>
Gioseppin di Baviera [Giuseppe Maria Donati?]	?	natale 1680, 1681
Ballerini, Francesco	alto	natale 1680, 1684, 1689
Massimi, Francesco de	soprano o alto	natale 1680, 2.3.1686, natale 1687
Alessandro da Torino [Alessandro Mori?]	?	natale 1680
Gioseppino da Bergamo	alto	natale 1680, 1681
Vicentino (= Vincenzo Pauletti)	tenore	natale 1680
Merenghi, Giovanni Angelo	alto	natale 1680
Patriarchi, Silvestro	soprano	natale 1680
Canevese, Giuseppe	?	natale 1681
Orfei, Sebastiano (Orfeo)	tenore	natale 1681
4 cantanti innominati		natale 1682
Costa, Giovanni Antonio	basso	natale 1683
Belli, Ascanio	alto	natale 1683

¹⁷ Anche questa lista è da intendersi primariamente in correlazione alla lista dei musicisti straordinari data da Olga Termini. La lista della Termini risulta da una fonte diversa, la quale sembra essere meno precisa per l'arco di tempo qui considerato. Per il periodo dopo il 1690, al contrario, la fonte usata dalla Termini sembra essere più esatta, cosicché si può rinunciare a documentare nuovamente tale lasso di tempo.

Speroni, Giovanni Battista	?	natale 1683, 1688
Cechino (= Domenico Cecchi ?)	?	natale 1683
Cecchi, Domenico (Cortona, Cechini)	soprano	natale 1684
Chiaravale, Ferdinando (Ferdinando)	alto	natale 1684, 1689
Segni, Giuseppe (Finalino)	?	natale 1684, 1688
Ambrosio, Domenico	?	natale 1684
Zambelli (?), Antonio (Antonio)	tenore	natale 1684
Cesti, Pietro	tenore	natale 1684, 1687, ascensione 1688, natale 1688
Sarti, Francesco	basso	natale 1684
Nicoletto	?	natale 1684
Caliari, Giovanni	soprano/alto	pasqua 1685
Baroni, Sebastiano	?	2.3.1686
Grandi, Francesco	soprano (?)	2.3.1686
Galloni, Giuseppe (Gallon)	?	2.3.1686
4 innominati cantanti		natale 1686
4 innominati cantanti		Te Deum 1687
Mori, Alessandro (Alessandrin)	soprano	natale 1687
Accolerio (soprano)	soprano	natale 1687
Vislerio, Galeazzo	?	natale 1687
Tomasino Napolitano [Tomaso Fabris?]	?	natale 1687
S. Martin, Agostino	?	La Festa di San Marco 1688
Franceschino [di Massimi?]	?	natale 1688
Cerelli, Simon	basso	natale 1688
Badia, Giuseppe	basso	natale 1688
diversi musicij estraord.		pasqua 1689
diversi Musicij straord.		Te Deum 1689
Bacilieri, Giovanni	tenore	natale 1689
Pistocchi, Antonio (Pistochin)	alto	natale 1689
Faustino [D. Faustino bergamasco?]	soprano	natale 1689
Melani, Alessandro (Alessandro Basso Milanese)	tenore/basso	natale 1689
Polani, Francesco	tenore/alto	natale 1689
Soprano		natale 1689
4 musicisti innominati		Te Deum 1690

Circa la metà dei summenzionati cantanti, al momento della propria attività a San Marco, era nota a livello internazionale; l'altra metà, fra cui i numerosi cantanti sinora non identificati con certezza – che sono citati nei documenti d'archivio soltanto con il nome di battesimo oppure con il soprannome – sembrano essere stati in parte giovani e sconosciuti, alcuni dei quali aspiravano ad ottenere in seguito un impiego fisso, ma in parte sembrano essere anche stati cantanti di altre chiese veneziane. Dunque non erano tenuti in considerazione solo lo sfarzo e le *star*, ma i procuratori (o il maestro di cappella?) si davano premura di coltivare allo stesso tempo una nuova generazione di musicisti e di provvedere ad un'integrazione da altre istituzioni musicali della città.

Benché non fosse sempre facile legare stabilmente i cantanti famosi ad un'istituzione, questo sembra essere riuscito ai responsabili di San Marco, almeno in certa misura e con differenti metodi. Comunque, che pure per i cantanti esistesse una certa permeabilità verso altre posizioni, sia all'interno della stessa istituzione, sia anche sulla ribalta internazionale, può essere la chiave di lettura del fatto che Giovanni Sebenico avesse abbandonato il suo posto come vicemaestro di Cappella a Cividale del Friuli in favore di un impiego come cantante. Il trampolino di lancio per una carriera, dopo tutto, doveva trovarsi nel vero centro della musica vocale: Venezia.

HARRY WHITE

***«De stylo ecclesiastico»: Sacred Music
at the Imperial Court Chapel in Vienna
c.1700-1730
and the Influence of Northern Italy***

«DE STYLO ECCLESIASTICO»: SACRED MUSIC AT THE IMPERIAL COURT CHAPEL IN VIENNA C.1700-1730 AND THE INFLUENCE OF NORTHERN ITALY

Johann Joseph Fux's *Gradus ad Parnassum* is *par excellence* a profoundly conservative exercise in baroque musical thought. Its fundamental premise, that all composition worthy of the name derives from church-based modal counterpoint, is one which reflects that characteristic admixture of Germanic purposefulness and Italian *savoir-faire* with which the whole of the Austro-Italian Baroque in music is so strikingly imbued. The *Gradus* itself, of course, is a multi-faceted document. It belongs to the history of music theory – both as a primer of strict counterpoint and more impressively as an instruction manual in composition of enduring significance to Bach, Haydn, Mozart and beyond – in a way scarcely rivalled by any other comparable text in European art music¹. It also locally defines in musical terms the cultural and political milieu which is Habsburg Vienna in the first half of the eighteenth century. Its publication in 1725 has been compared in significance with the appearance in 1721 of Fischer von Erlach's *Entwurf einer historischen Architektur*: in either case, an artist whose work embodies the concept of Habsburg style, and of the so-called *Reichsstil* in particular, self-consciously and persuasively relates his achievement to a coherent and continuous past². In Fux's *Gradus*, the notion of a «conservative- progressive» conception of music, firmly rooted in the precedent and emulation of Palestrina, is expressive of an aesthetic continuity between the sacred and the secular, in which the latter derives naturally from the former. But this aesthetic continuity proves to be a difficulty for Fux, not as a practising composer, but as the sometimes quixotic and aging pedant whose authorial voice so unmistakably dominates the pages of the treatise itself. Indeed, the ravages of old age and illness, proffered as the reasons for bringing the *Gradus* to a somewhat abrupt close, obscure an uncertainty of tone which pervades its closing chapters. This

¹ For a useful survey of the reception history of the *Gradus*, see ALFRED MANN, *Johann Joseph Fux's Theoretical Writings: A Classical Legacy*, in *Johann n Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, ed. Harry White, Aldershot, 1992, pp. 57-71.

² See RUDOLF FLOTZINGER, *Zur Unvollständigkeit und denkbaren Anlage der Gradus von Fux*, in *op. cit.*, p. 76.

uncertainty is aggravated by Fux's struggle to reconcile in abstract terms the claims of *antico* and *moderno* techniques of composition, especially within the sphere of sacred music. As Fux more nearly encounters a pragmatic demonstration of its fundamental premise, the theoretical reasoning of the *Gradus* becomes more strained. When the bewildered student Josephus enquires about «the rule for the composition of what we commonly call arias», we find that the aging master has had enough:

«What can I establish with certainty concerning arbitrary music, which is wantonly given to change so often? I do not criticise this new pursuit, but rather I extol its praises greatly. Thus if a man of middle age were to go about nowadays in clothes which were used fifty or sixty years previously, he would certainly run in danger of being mocked. Music must accommodate itself to the age. But I never heard of nor saw a tailor, however skilled in discovering novelty, who attached the sleeves of a tunic to the hips or to the knees, nor was there ever found such a foolish architect who placed the foundation on the top of a building. How often do we see and hear in music, to the dishonour of the art and the regret of whomever hears it, the foundation removed from its proper place and erected on high, and the other parts lowered without regard to the foundation; setting art and the laws of nature on their heads. On account of which, you, Joseph, in your time, must attend with every effort to novelty and invention, observing the rules of art which imitate and perfect nature, but which do not destroy it. Accordingly, Joseph, having absorbed these matters through habitual and easy exercise, I hope nothing will prevent your being a famed composer»³.

To which Joseph laconically, if politely, replies:

«It seems to me, Master, that you are going to end this work».

Which is indeed the case. Faced with the prospect of explaining contemporary modes of composition (other than recitative) in terms of the modes, Fux defers to the possibility of writing a second treatise, old age notwithstanding⁴. It is a possibility, as we know, that he never realised.

³ JOHANN JOSEPH FUX, *Gradus ad Parnassum*, Vienna, 1725, «De stylo recitativo» («On recitative style»), p. 278ff. The translation used here is by the present writer.

⁴ Fux's intentions of writing a second volume to the *Gradus* are discussed in FLOTZINGER, *op. cit.*, pp. 72-77.

I begin in this way with the *Gradus* because Fux quotes so extensively from his own church compositions to illustrate the steps to Parnassus which give the treatise its title. But it is fair to say that the view of Parnassus itself is only partial: the considerable difference that lies between the reactionary and severely technical representation of Fux's style in the *Gradus* and the actuality of Fux's compositional achievement – even if we restrict ourselves to the sphere of liturgical music – may be summarized as the difference between didactic theory and the business of writing real music. Nevertheless, the *Gradus* remains a useful starting point for a consideration of Italian style in Fux's music: the ascendancy of *antico* style therein is itself Italianate in origin and by no means unique to Fux, and reflects instead his absorption of Italian practises and textures, partly by means of his training as composer and partly through his innate predilection for any kind of counterpoint, old or new. Moreover, the debt which the *Gradus* itself owes to Italian precedents – notably in the work of Angelo Berardi – is not confined to theory alone⁵. It is of course a commonplace that the rehabilitation of modal counterpoint and more generally of late renaissance texture belongs to Italy and more particularly to Venice in the seventeenth century, just as the so-called «Neapolitan» style, best understood as a widely-shared mixture of *antico* and instrumentally conceived techniques, represents an approach to the setting of the Mass Ordinary which had its origins in the South of Italy but which spread rapidly northwards⁶. If Fux's *concertante* mass settings are generally regarded as a local variant of the «Neapolitan» tradition, mediated in his case through the influence of Venice and Rome (both as to Fux personally and the dependence of Vienna on composers either born or trained in Northern Italy), they are also perceived otherwise⁷.

The conjunction of counter-reformation zeal and princely absolutism which endured in Vienna throughout Fux's lifetime both delimited and inspired his musical style, not least in terms of sacred music. He belonged, moreover, to that generation of composers – all of them otherwise Italian – which redeemed the technical and formal stagnation of the Imperial Music Chapel under the aging

⁵ The structure, dialogue form and stylistic categories of ANGELO BERARDI, *Ragionamenti musicali*, Bologna, 1681, in particular, adumbrate the design and content of Fux's treatise.

⁶ See DENIS ARNOLD, «Mass, III, 3: 18th Century», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London, 1980, vol. XI, p. 793.

⁷ For a discussion of the style principles and influences underlying Fux's masses, especially with regard to his absorption of Venetian techniques, see HELLMUT FEDERHOFER, *Zur vorliegenden Band*, in *Missa Corporis Christi* (K.10) [JOHANN JOSEPH FUX, *Sämtliche Werke*, Ser. 1, Bd. 1], Graz, 1959, p. IX ff.

Draghi, and he successfully reconciled the deeply authoritarian tenor of the court itself with the expressive freedom of modern idioms and techniques.

This is no more evident than in the *concertante* mass settings.

Fux's contribution to the Mass Ordinary as a liturgical-musical genre must rival Palestrina's, if only in terms of its quantity. There are at least ninety settings firmly attributed to him, and many more, which though they bear his name, are of uncertain authorship⁸. And of course it is not merely the number of settings which permit this comparison with Palestrina, but also the central importance generally of liturgical music at the Viennese court, which sponsored a retinue of singers, instrumentalists and composers scarcely equalled, let alone surpassed, by any other court in Europe during the first half of the eighteenth century. Nevertheless, two rather elementary points need to be advanced in respect of Fux's achievement: the first is that despite the Palestrina comparison, which he himself explicitly invites throughout the *Gradus* (both nominatively and by means of the predominantly *antico* style of the music he reproduces there), the greater part by far of Fux's sacred music is contemporary in idiom and resource⁹. The second point is that Fux, more than any other composer with the possible exception of Antonio Caldara, instinctively embraced the synthesis of doctrinaire religious belief and political absolutism which transcended secular and sacred musical genres in Habsburg Vienna.

Notwithstanding the intensity of his ideological convictions, it was Venice – and more generally Italy – and not Vienna which provided Fux with the musical means of expressing them. Fux's dependence, indeed, on north Italian influences had a long precedent in Vienna. Steven Saunders has shown how the profile of the imperial music chapel changed utterly during the reign of Ferdinand II (i.e., between 1619 and 1637). During that period, the old German-Flemish dominance yielded almost wholly to Italian personnel. This in turn entailed a strong preference for the modern compositional techniques of Venetian masters in particular, as against the petrified conservatism of Franco-Flemish polyphony

⁸ See LUDWIG RITTER VON KÖCHEL, *Johann Josef Fux*, Vienna, 1872, Beilage X: «Thematisches Verzeichniss der Compositionen von J. J. Fux», which lists some 50 masses. The article on the composer by HELLMUT FEDERHOFER in *The New Grove Dictionary*, cit., vol. VII, p. 46, gives an estimate of «c. 80» masses; the new catalogue of Fux's works by Thomas Hochradner (in preparation) includes over 90 ascriptions.

⁹ A conservative estimate would suggest that less than ten percent of Fux's masses are written in *stylo a capella*.

which had endured well into the seventeenth century in Austria under Ferdinand II's predecessor, the Emperor Matthias¹⁰.

But such preferences were not merely aesthetic: Saunders is explicit about the use of music as a resource in the advancing of Ferdinand's programme of religious conversion and centralisation: «In this climate of forced conversions, the celebration of mass or vespers served didactic, even propagandistic functions» (p. 17). Ferdinand's reign ushered in the musical Baroque to Vienna on the widest conceivable scale (particularly with regard to opera and the monodic and concerted styles of sacred music, and in the institution of durable liturgical occasions of musical performance). Drawn rigidly to the template of religious and political absolutism, however, this burgeoning of musical culture bespoke a constant condition of imperial servitude. Saunders' conclusion that «more than any other element of court life, sacred music had been the eloquent embodiment of Ferdinand II's entire belief system» (p. 224) is one which might word-for-word be derived from the function of music (secular as well as sacred) during the reign of Ferdinand's great grandson, Charles VI (1711-40). And there is more than an instructive parallel to be drawn between the condition of sacred music in Vienna during the reigns of these two emperors: by the time of Fux's appointment to the court in 1698, the long habit of reliance on northern Italy was so deeply ingrained that it blended naturally with the indigenous habit of using music to reinforce absolutist beliefs. In this respect, Saunders' study of the earlier period, *Cross, Sword and Lyre* (1995) can be confidently advanced as a counterpart to Friedrich Wilhelm Riedel's seminal *Kirchenmusik am Hofe Karls VI* (1977), insofar as both deal with the Viennese repertory of sacred music at a time when the Imperial Music Chapel was at once reinvigorated by fresh blood from Italy and most deeply committed to the use of music as a form of absolutist propaganda.

There is, however, one striking difference between the two periods: whereas Saunders notes that on average «only a single newly-composed mass survives for each year of Ferdinand's reign» (p.38), Riedel has clearly established that Charles VI fostered an immensely rich corpus of newly composed music in the service of an otherwise static liturgical regimen. For our purposes, too, it is useful to recognize that the pre-eminence of two Venetian masters (Giovanni Priuli and Giovanni Valentini) in the musical re-animation of Ferdinand's music chapel is notably paralleled by the wave of North Italian composers who transformed the chapel in the closing years of the seventeenth century and the early years of the

¹⁰ See STEVEN SAUNDERS, *Cross, Sword and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619-1637)*, Oxford, 1995, and the present author's review of this book in «Music and Letters» LXXVII (1996), n. 4, pp. 601-603.

eighteenth: pre-eminently Marc'Antonio Ziani, Carlo Agostino Badia and Giovanni Bononcini¹¹. Antonio Caldara's appointment to the court in 1716 fortified this mostly Venetian presence. And more generally, the complete dominance of Italian singers, instrumentalists and composers at the court during Fux's tenure there was only (if considerably) offset by the long tenure of Fux himself and a small number of other Austrian or German personnel.

What is more difficult to establish than the mere presence of Italian composers in Vienna is the precise extent of their influence. In the sphere of opera and oratorio, of course, this influence is self-evident. But in terms of liturgical music, it is less easily perceived, and in Fux's case we might be inclined to ask, which came first, the chicken or the egg. Fux's predominance in the matter of sacred music generally after his appointment in 1698 makes it difficult to judge this matter: did he influence the Italians or was it the other way around? The extent of Fux's contact with Italian masters in his formative years, to say nothing of a possible sojourn in Rome remains clouded and uncertain. But the evidence of his mass compositions – insofar as a rough albeit partial chronology of them can be obtained – does support Hellmut Federhofer's remark that Fux began as a composer of sacred music in the style of Draghi and Schmelzer which prevailed at the court prior to his appointment, but that by 1700 he was writing in a «new and personal style». This remark deserves a moment's scrutiny¹².

To be sure, an early work such as the *Missa Sanctissimae Trinitatis*, which Federhofer and Riedel date to 1695, does conform to the double-choir, reinforced *a cappella* style of Draghi's court masses, even if parts of the *Gloria* and *Credo* do contain florid passage work for solo voices in pairs¹³. Indeed, that work is if anything retrospective in manner and recalls, as does so much of late seventeenth century Viennese church music the *cori spezzati* of an earlier Venetian vintage. But do we find a genuinely new style in the later masses, or simply an appropriation of north Italian practice, overlaid by the composer's innate instinct for counterpoint?

¹¹ See FRIEDRICH WILHELM RIEDEL, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI, 1711-1740*, Munich and Salzburg, 1977, *passim*, for a detailed examination and classification of the repertory of newly-composed liturgical music sponsored during the reign of Charles VI. For an account of Vienna's engagement of Italian composers in Vienna in this period, see EGON WELLESZ, *Die Opern und Oratorien in Wien von 1660-1708*, in «Studien zur Musikwissenschaft» I (1919), pp. 5-138.

¹² See FEDERHOFER, «Fux, Johann Joseph», in *The New Grove Dictionary*, cit., vol. VII, p. 46.

¹³ See FRIEDRICH WILHELM RIEDEL, *Zur «Missa SSmae Trinitatis» von Johann Joseph Fux*, in *Symbolae Historicae Musicae. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag*, ed. F. W. Riedel and H. Unverricht, Mainz, 1971, p.117.

The categories of church music nominated by Fux in the *Gradus* reflect, presumably, a lifetime's experience in sacred composition, given that the treatise was published almost at the end of his career as a composer. The sweeping division between a *capella* style (including «freer» a *capella* style) and mixed style which Fux offers there encompasses in broad terms works in the *stile antico* as against the *concertante* idiom of modern composition which he denotes as the *stylus mixtus*¹⁴. Notwithstanding the strictures against importing theatrical and dance gestures into the *stylus mixtus*, Fux concedes that this latter mode of composition is so frequently employed that he does not think it worthwhile to discuss it at length¹⁵. This saves him a great deal of trouble, and as I inferred above, it also obscures the fact that his own music – in actual rather than theoretical terms – does of course draw upon many of the resources of an Italian secular (if not downright theatrical) idiom, as we would expect it to do, given the Italianate musical matrix to which he belonged. Furthermore, as Riedel has shown, the categories of church music devised (or at least recorded) by Killian Reinhardt in Vienna in 1727, some two years after the publication of the *Gradus*, correspond closely to those offered by Fux himself. Reinhardt's *Rubriche Generali per le funzioni ecclesiastiche musicali di tutto l'anno* admits of three categories of Mass Ordinary: a *capella* for Lent and Advent, *ordinaria* or *mediocre* for Sundays of the other seasons and for ordinary feastdays and *solemnis* for high feasts, imperial saints' days, pontifical masses and the like¹⁶. These three categories accommodate quite well the stylistic conventions to be found throughout the music of Fux and his colleagues in Vienna, with the notable proviso that they are liturgico-musical, whereas Fux's concerns are primarily stylistic. Thus Reinhardt's division between *mediocre* and *solemnis* is embraced by Fux's *stylus mixtus*: the latter designation includes both types, the second of which is essentially an elaboration (in terms of scoring and texture) of the first. It is indeed Riedel's somewhat tentative conclusion that the solemn masses (with or without the addition of trumpets and timpani) also include more highly developed and more technically demanding solo vocal writing with operatically conceived obbligati attached to them:

«Die solistisch besetzen Abschnitte (Christe, «Laudamus te» und meherere der folgenden Anrufungen des Gloria, «Et in unum Dominum» und wei-

¹⁴ See FUX, *Gradus ad Parnassum*, p. 243ff.

¹⁵ It is fair to add, however, that Fux might well have given greater consideration to contemporary styles of composition had he realised his ambition to write a companion volume to the *Gradus*.

¹⁶ These categories are discussed in RIEDEL, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI*, cit., *passim*.

tere Glaubens-Sätze des Credo vor und nach dem «Et resurrexit», mitunter auch das Benedictus), haben vielfach eine abgeschlossen Gestalt in der Form einfacher Arien oder Ariosi mit oder ohne obbligate Instrumente. Auch hier trifft man oft das Prinzip des konzertierens der Violinen mit den Vokalbass, wenngleich die Instrumente in Ganzen freier und teilweise virtuoser behandelt sind. In den Vokalsoli finden sich vielfach weitgeschwungene Koloraturen»¹⁷.

Riedel goes on to suggest that certain masses by Fux, e.g., the *Missa Ariosa*, K. 36, written for Götweig – display elements of formal closure, thematic affinity between movements and even pre-classic elements of rhythmic design that imply a certain freedom of compositional development which was not available to the composer when writing for the Imperial Service.

With these stylistic, liturgical and musical considerations in mind, how may Federhofer's observation of a «new and personal style» in Fux's mass settings be more accurately investigated? And to what extent might such a style be susceptible to widely shared tendencies and even stylistic conventions among the mass settings of his contemporaries in Vienna? Notwithstanding the problems in determining the chronology of the mass settings, the consensus among students of Fux's music is that the radical style change which takes place around 1700 can only be accounted for by the fresh wave of Italian influence which engulfed the music chapel as a result of Leopold's reo-organization of it in the late 1690s. The appointment of Badia and Ziani in particular and the rejuvenation of secular and sacred genres which this produced, must have had a considerable impact on Fux himself. And throughout Charles' reign, the consolidation of contemporary Italian style, the continued reliance on singers and instrumentalists from northern Italy and the active interventions on the part of the Emperor himself in favour of a densely contrapuntal texture in contemporary idiom collectively encouraged the development of a church music largely regulated by Italian conventions of style. Thus late in Charles' reign, as Riedel informs us, festive masses even by southern Italians – actual Neapolitans, so to speak – including Scarlatti and Durante, were occasionally performed, as if to confirm the (by then) pan-Italian nature of the court mass, despite regional variations from court to court.

In order to countenance this question of stylistic convention more narrowly, I thought it might be useful to look at four *Benedictus* settings from this repertory, three of which are by Fux. They are respectively from the *Missa Purificationis*, a work classified by Riedel as belonging to the *mediocre* category; from the *Missa*

¹⁷ RIEDEL, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI*, cit., p. 177.

Corporis Christi, classified by Riedel as *solemnis* and dating from 1713; from the *Missa di San Carlo* of 1718 – an *antico* work in *extremis*.

The fourth setting reproduced here is by Caldara, almost certainly from 1735, taken from his *Missa Dolorosa* and classified by Riedel as a *mediocre* or *ordinaria*¹⁸.

The first of these settings comes from an undated source which nevertheless can be tentatively assigned after 1700 rather than before¹⁹. The *Missa Purificationis*, scored for SATB with *colla parte* violins, trombones and organ continuo, contains only two genuinely *concertante* movements, the *Benedictus* we see here and the *Christe Eleison* (see ex. 1). In general, the tendency in those Fux masses I have consulted is to include a greater number of solo or duet movements; nevertheless, the comparatively modest dimensions of such movements rarely attain to the status of an aria, which makes this *Benedictus* – and many other of his settings of this text – all the more absorbing²⁰. As against the choral counterpoint which dominates the other movements (juxtaposed with an expressive homophony) the texture in this movement is self-evidently drawn from vocal chamber music. The motto beginning, the independently-wrought counterpoint in the violin parts and the sequential seventh leaps in the vocal part combine to distinguish this movement from the remainder of the mass. A more definite shift in gear, a more deliberate cultivation of contemporary style could scarcely be envisaged. The ritornello-like status of the violin counterpoint in this movement, especially given its appearance after the vocal motto and its sustained use against the vocal sequences, tends to reinforce the secular origins of the style employed here by Fux. By contrast, the paired imitation of the *Osanna in Excelsis* – also included in ex. 1 – typifies Fux's procedure beyond the *Benedictus*.

This impression is sustained by the second setting shown here from the *Missa Corporis Christi* (see ex. 2): in his edition of the work from which it comes, Hellmut Federhofer draws attention to both retrospective and contemporary features of the movement. On the one hand, it revives the practice of setting the *Benedictus* as

¹⁸ These masses are available in modern editions as follows: *Missa Purificationis*, in JOHANN JOSEPH FUX, *Messen*, ed. J. E. Habert and G. A. Glossner, DTÖ, Jg. I/i, Bd. I, 1894 [repr. 1959], pp. 112-136; *Missa Corporis Christi* (see note 7 above) hereafter, FUX, *Messen*; *Missa di San Carlo* (*Missa Canonica*), in FUX, *Messen* (as above), pp. 63-88; *Missa Dolorosa*, in ANTONIO CALDARA, *Kirchenmusik*, ed. E. Mandyczewski, DTÖ, Jg. XIII/i, Bd. 26, 1906 [repr. 1959], pp. 61-114. The musical excerpts which appear here follow these editions but omit the continuo realisations therein.

¹⁹ No precise date is available for this mass, but the greater number by far of Fux's masses written for the imperial music chapel date from after 1700, given that Fux's first appointment to the court was in 1698.

²⁰ Almost all of Fux's court masses published to date contain short sections for soprano and alto soli with continuo, but rarely of the proportions seen in these examples.

a solo movement, which according to Federhofer (following Guido Adler) attained conventional status in Vienna in the second half of the seventeenth century²¹. This practice is particularly associated with Draghi, who must of course be acknowledged as a Venetian composer, even if he was born in Rimini and spent the greater part of his career as Hofkapellmeister in Vienna. On the other hand, the movement in question is the only one in the *Missa Corporis Christi* which approaches the formal closure of an aria. The movement as a whole extends to 65 measures and represents just that kind of structure to which Joseph refers as an «aria» in the excerpt from the *Gradus* which I cited at the outset. Even at a glance, it is clear that Fux exhibits here – as he does in many of his *concertante* liturgical settings – the rhetoric and gesture of the secular cantata. The opening ritornello, divided thematically between clarino trumpet and violins, signifies the ebullient, worldly decorum of the setting as a whole, especially in the contrast between the forthright heroism of the trumpet line and the dance-like swagger of the consequent idea in the violins. It is of course typical of Fux that he should thereafter reconcile these ideas contrapuntally in the third paragraph of this ritornello, and that the principal theme itself should generate the melodic curve and subsequent counterpoint of the vocal duet which follows it. The use of internal and closing ritornelli to divide the text also supports the suggestion that far more radically than in the *Christe Eleison* of this mass, Fux here embraces an unambiguously secular mode of composition²².

Simply in order to underline the contrast between the secular and the sacred, I have also included here the *Benedictus* from the *Missa di San Carlo / Per Canonem* of 1718 (*see ex. 3*). This work of course has long been taken to reify or emblemize Fux's lifelong preoccupation with strict counterpoint. As a canonic *tour-de-force*, the mass is comparable in some respects (beginning with the dedicatory epistle to Charles VI) to Bach's *Musical Offering*²³. But for our purposes, it serves to illustra-

²¹ Cf. FEDERHOFER, *Missa Corporis Christi*, p. XI: «Das Benedictus behandelt Fux in übereinstimmung mit der Praxis der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Solosatz, und zwar für Sopran und Alt mit konzertierenden Violinen u. Clarino. Hier nähert er sich am stärksten der geschlossenen Arienbildung».

²² The secular origin of Fux's liturgical style is even more pronounced in his *Offertorium* motets: as an example see the section «O nomen dulce» from the motet *Omnis Terra* (K.183), in JOHANN JOSEPH FUX, *Offertoriumsmotten, Sämtliche Werke*, ed. Rudolf Walter, Ser. III, Bd. IV, Graz, 1996, pp. 5-12. Here the setting for tenor, *concertante* violins and continuo, very closely approaches the proportions and formal closure of a *Da capo* aria.

²³ The inclusion of the *Christe* from Fux's mass in Marpurg's *Abhandlung von der Fuge* (1754) is some indication of its standing as a canonic masterwork in the afterlife of German music theory.

te rather graphically the difference between the abstract claims of pure counterpoint and the stylistic pragmatism which the other settings shown here represent.

Finally, the Caldara setting (*see ex. 4*) recovers the sense of convention and secular style of the first two Fux examples. The closely-wrought counterpoint of the vocal duet is again framed by a ritornello structure, although one which is more idiomatically adventurous and less explicitly generative than in the second Fux example. Caldara's quasi-canonic treatment of the second vocal section is brilliantly integrated with this ritornello theme, as if to suggest two style worlds: the first represented by the opening ritornello and the seductive pairings in sixths of the vocal section which follows, and the second by the canonic writing, which in its final gesture (alto) recovers the rhythm and melodic flexibility of the ritornello itself.

Three days of sunshine do not make a summer – except possibly an Irish one – and it would be clearly wrong to draw too many general conclusions from these *Benedictus* settings even in terms of Fux's own masses. Except perhaps for one. The prominence of aria and chamber duet style in those *Benedictus* settings which I have seen stands in radical contrast to the other movements of Fux's masses, even those wherein he includes solo passages of coloratura vocal counterpoint within a predominantly choral texture. And this prominence, whether or not it attains to conventional status, clearly derives from the precedent and style of Italian practice, north and south. But the presence of these *Benedictus* settings in Fux's music suggests rather more than the influence of Italian church music. It additionally argues a small but unmistakable example of how deeply integrated was Fux's understanding of contemporary idioms as the natural outgrowth of counterpoint. He could not rationalise or explain this understanding as a theorist, but as a composer he gave it expression again and again, above all else in his liturgical music.

Johann Joseph Fux, *Missa Purificationis*, K. 28 [n.d.] : Benedictus

Violin I

Violin II

Bass

Continuo

Solo

Be-ne - dictus, qui ve-nit,

be - ne - di-ctus, qui ve - nit, qui

ve - nit, be-ne - di - ctus, qui ve - nit in no - mi-ne Do-mi - ni,

be - ne - di - ctus, qui ve - nit, qui

ve - nit, be-ne - di - ctus, qui ve - nit in no - mi-ne _

Do - mi - ni, in no - mi - ne _ Do - mi - ni.

Soprano
Violin I, II

Alto
Alto trombone

Tenor
Tenor trombone

Bass

Continuo

Tutti

O san na in ex

O san na, in ex cel-sis, in ex cel--

(Osanna) in ex cel-sis, in ex cel-- sis, ex cel -

Tutti

O

cel-sis, in ex cel - -- sis, o san na, o san

- sis, o san na in ex cel-sis, in ex cel - --

sis, in ex cel-sis, in ex cel-- sis, o san

san - na, o - san - na, in ex - cel-sis, in ex - cel--

Johann Joseph Fux *Missa Corporis Christi*, K.10 [1713]: Benedictus

Allegro

Clarino *Solo*

Violin I, II *Solo* *f*

Soprano

Alto

Continuo *Solo* *f*

ve - - - nit in no - - -

qui ve - nit in no - - -

mi-ne Do - - mi ni,

mi-ne Do - - mi ni,

be - ne di-ctus_ qui_ ve - nit, be-ne di-ctus_ qui_ ve - - -

be - ne di-ctus_ qui_ ve - nit, qui ve -

p

Johann Joseph Fux *Missa Canonica (Messa Di San Carlo)*, K.7 [c.1718]:
Benedictus

à 3.

Canone

Resolutio
in 4ta bassa.

Resolutio
in 8va bassa.

Be - ne - di - ctus, qui ve - - nit, be

Be ne - di - ctus, qui ve - - nit,

Be - ne - di - ctus, qui ve - -

ne - di - - ctus, qui ve - - - nit,

be - ne - di - - ctus, qui ve - - -

- nit, be - ne - di - - ctus, qui

in no-mi-ne Do - mi - ni, Do - - - mi - ni.

- nit, in no-mi-ne Do - mi - ni, Do - - mi - ni.

ve - - - - nit, in no-mi-ne Do - mi - ni.

Osanna ut supra.

Antonio Caldara *Missa Dolorosa* [1735]: Benedictus

Andante

Violins

Alto

Tenor

Continuo

Solo

Be - ne-

Solo

Be - ne-

di-ctus, qui ve-nit in no-mi-ne Do - - - mi-ni.

di-ctus, qui ve-nit in no-mi-ne Do - - mi-ni.

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit in

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit

The first system of the musical score. It begins with a piano introduction in the right hand, featuring a series of eighth and sixteenth notes, ending with a trill. The vocal parts enter in the second measure. The soprano and alto parts sing "Be - ne - di - ctus, qui ve - nit in", while the tenor and bass parts sing "Be - ne - di - ctus, qui ve - nit". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the left hand.

no-mi-ne, in no-mi-ne Do - - - - - mi - ni,

in no-mi-ne, in no-mi-ne Do - - - - - mi - ni,

The second system of the musical score. The vocal parts continue with "no-mi-ne, in no-mi-ne Do - - - - - mi - ni,". The piano accompaniment features a more active melody in the right hand, with eighth and sixteenth notes, while the left hand maintains a steady eighth-note pattern.

in no - mi - ne Do - - mi - ni.

in no - mi - ne Do - - mi - ni.

The third system of the musical score. The vocal parts conclude with "in no - mi - ne Do - - mi - ni." The piano accompaniment features a final melodic flourish in the right hand, with eighth and sixteenth notes, while the left hand maintains a steady eighth-note pattern.

LUCA MAZZUCCO

***Le messe di Pietro Lippi (1608):
osservazioni sulla prassi esecutiva***

LE MESSE DI PIETRO LAPPI (1608): OSSERVAZIONI SULLA PRASSI ESECUTIVA

Nato a Firenze nel 1575, Pietro Lappi trascorse gran parte della sua vita in Brescia dove occupò il posto di maestro di cappella nella chiesa di S. Maria delle Grazie dal 1593 fino alla morte avvenuta nel 1630¹. Nei primi decenni del '600 altri importanti compositori, come Giovanni Francesco Capello e Cesario Gus-sago furono associati con la medesima chiesa. Ciò testimonia indubbiamente l'importanza di S. Maria delle Grazie nel panorama musicale del capoluogo bresciano².

Allo stato attuale delle ricerche risulta che Lappi compose esclusivamente musica liturgica: salmi, messe, litanie, inni, mottetti e canzoni strumentali. L'elenco delle sue pubblicazioni comprende composizioni policorali – come i salmi a tre e quattro cori concertati con l'organo (1621) – concerti per un numero variabile di voci, e messe con basso continuo e vari strumenti come cornetti, violini, e tromboni³.

In questa sede mi soffermerò su alcune caratteristiche di rilievo delle messe dal Secondo libro a 8 a 9 voci, che contiene cinque messe in doppio coro, di cui quattro a otto voci e una a nove voci⁴. Quattro messe sono parodie di modelli vocali profani, mentre la messa che apre la collezione è segnalata semplicemente con il titolo generico «Messa prima», titolo che può essere riferito alla posizione della messa nella pubblicazione o alla modalità del brano, ma che di per sè non è motivo sufficiente per escludere che Lappi abbia utilizzato un modello anche per

1 Le scarse notizie biografiche su Lappi a noi note derivano dalle ricerche di JEROME ROCHE rese pubbliche nella sua tesi di dottorato *North Italian Liturgical Music in the Early Seventeenth Century*, Ph.D. Diss., Cambridge University, 1968.

2 Per notizie sulle chiese di Brescia cfr. BERNARDINO FAINO, *Catalogo delle chiese di Brescia*, a cura di Camillo Boselli, Brescia, Fratelli Geroldi, 1961.

3 Cfr. 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, 2 voll., Firenze, Olschki, 1992, pp. 372-424.

4 *MISSARVM / QVAE OCTO, NOVENQVE / VOCIBVS DECANTANTVR. / PETRO LAPPO FLORENTINO / AUCTORE / In Sacro Gratiarum Templo Brixiae / Musicarum Magistro. / LIBER SECVNDVS*, Venezia, Raverii, 1608 (RISM L 683). I titoli delle 5 messe sono: *Missa Prima*, *Missa Chi vuol veder*, *Missa Qual Musico gentil*, *Missa Sopra la Battaglia*, *Missa per farmi Amor*.

essa⁵. Lo stesso Lappi intitolò una sua messa pubblicata in una miscellanea *Missae à 4. Secundi Toni, super Sorgi & rischiara al tuo apparire il Cielo, Concertata*.⁶ In questo caso il titolo della composizione originale di Wert è fatto seguire il titolo generico, ma è facile pensare come la seconda parte del titolo avrebbe potuto essere omessa in una successiva ristampa o in una copia manoscritta. In un recente saggio Gunther Morche ha confrontato la messa *super Sorgi & rischiara* di Lappi con il madrigale di Wert, scoprendo che il compositore bresciano ha sezionato il tessuto polifonico del modello in segmenti singoli, per utilizzarli come materiale tematico per le sezioni solistiche, in contrasto con l'accompagnamento strumentale. In questo caso il materiale originario non subisce variazioni di grande rilievo, ma viene piuttosto sfruttato a fondo, evidenziando il potenziale solistico in esso contenuto, per attuare la struttura concertante della messa⁷.

Nelle messe del secondo libro Lappi elabora la tecnica policorale assegnando gran parte delle cinque sezioni dell'ordinario a voci soliste: questa soluzione permette di introdurre una estrema varietà nello schema dialogico caratteristico delle composizioni per doppio coro. I cori uniti vengono usati in modo tradizionale, cioè per evidenziare la chiusura di ogni sezione, e altri momenti di particolare importanza. La convenzionale alternanza tra coro primo-coro secondo e tutti viene invece ampliata utilizzando ogni singola voce come un gruppo autonomo. Nell'esempio 1 – tratto dal Kyrie I della messa *Qual musico gentil* – si può notare come i cori uniti aprano la messa, poi il Basso primo solo esegua un passaggio. Poi un veloce scambio di battute tra coro II e coro I seguito dal solo Tenore II e da un duetto imitativo tra Canto II e I; i cori uniti vengono poi utilizzati per la chiusura⁸.

Un esempio interessante di tecnica solistica si trova nel Gloria della messa *Qual musico gentil*: i passaggi *Et in terra* e *gratias agimus tibi* a cori uniti delimitano i quattro versetti *Laudamus*, *Benedicimus*, *Adoramus* e *Glorificamus*, assegnati rispettivamente alle voci sole Basso I, Tenore I, Alto I e Canto I. Nella seconda parte del Gloria si nota invece la tendenza al dialogo tra due voci soliste, che eseguono lo stesso versetto imitandosi a vicenda, come per esempio il *Qui sedes*, assegnato al

5 È infatti noto come Vincenzo Ruffo abbia mascherato delle parodie sotto titoli generici come «sine nomine»: LEWIS LOCKWOOD, *Vincenzo Ruffo and Musical Reform after the Council of Trent*, «The Musical Quarterly» XLIII (1957), n. 3, pp. 342-371; LEWIS LOCKWOOD, *The Counter-Reformation and the masses of Vincenzo Ruffo*, [Wien], Universal Edition, 1970.

6 RISM 1628-2

7 GUNTHER MORCHE, *Ad Concertuum (Ut Vocant) Formam: Pietro Lappi Analysiert Giaches de Wert*, in *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel, Bärenreiter, 1995, pp. 181-188.

8 Gli esempi 1 e 4 sono trascritti dall'autore; gli esempi 3 e 4 provengono dall'esemplare conservato nell'archivio della Cattedrale di Brescia, per gentile concessione.

Tenore II e I e il *miserere* al Canto I e II. Una simile soluzione di dialogo tra voci soliste appartenenti a cori diversi viene ampiamente utilizzata in tutte le cinque messe della raccolta in esame. Ciò non significa, naturalmente, che Lappi segua un identico schema in ogni messa. Si può anzi notare la chiara volontà di ideare una soluzione differente in ogni occasione. Nel Credo della messa *Prima* per esempio, l'intera sezione dal *Qui propter* all'*et homo factus est* è eseguita da voci soliste. Non si notano particolari preferenze nell'assegnazione delle parti solistiche: tutte le otto voci sono equamente rappresentate.

La partitura per l'organo allegata alla pubblicazione contiene due pentagrammi, che diventano quattro nel Crucifixus delle messe *Qual musico gentil* e *Per farmi amor* dove l'organico vocale viene ridotto a un solo coro. Non siamo ancora di fronte a un basso continuo: il basso non è cifrato, ma sono spesso indicate le alterazioni necessarie all'organista per interpretare correttamente l'armonia (diesis e bemolli). Nella messa *Prima* e in gran parte della messa *Qual musico gentil* i due pentagrammi riportano per lo più le due voci estreme, indicando all'organista il profilo melodico e armonico, e rivelando inoltre l'estensione vocale della composizione – come si può vedere nell'esempio 1. Nelle restanti tre messe e nella seconda e terza parte del Kyrie della messa *Qual musico gentil*, invece, entrambi i pentagrammi della partitura sono generalmente notati in chiave di basso o baritono: il pentagramma superiore segue il Basso I coro, e il pentagramma inferiore il Basso II coro. In tal modo l'organista ha di fronte a sé nella partitura il preciso schema dell'alternanza dei due cori. In alcuni momenti dove intervengono passi solistici, nella partitura subentra un cambiamento di chiave, per lo più nel pentagramma superiore per seguire il passaggio del solista (come si può notare negli esempi 2 e 3). Questo sistema di notazione ha il vantaggio di indicare all'organista non solo lo schema policorale della composizione, ma anche il momento in cui i cori sono sostituiti dai solisti. Queste indicazioni si rivelano preziose in fase esecutiva: per esempio, nel caso sia disponibile un organo con più manuali, l'organista avrebbe la possibilità di utilizzare registrazioni differenti per i due cori, o per i momenti corali/solistici⁹.

9 Lappi ha lasciato varie indicazioni esecutive in altre sue stampe: per esempio nel *BASSO PRINCIPALE PER L'ORGANO DELLA TERZA, ET LITANIE SI DELLA VERGINE COME DE SANTI ET HINNO TE DEUM. A OTTO VOCI*, Venezia, Raveri, 1607 [RISM L682 e 1607-4] si trovano avvertimenti come *Basso solo* e *Canto & Basso*. Nell'inno e nei salmi Lappi usa un pentagramma per l'organo senza cifre ma con alterazioni; nelle litanie due pentagrammi (*Primus chorus* e *Secundus Chorus*), senza cifre ma con alterazioni. Alla fine della partitura Lappi appende un avvertimento ai *SIGNORI MUSICI* simile a quello analizzato in questa sede (cfr. Mischiati). Nelle *SACRAE MELODIAE*, Anversa, Phalese, 1622 [RISM L689] si trovano nelle parti indicazioni come *voce sola* e *Cantus vel Tenor*. Il Bassus ad organum è notato su un pentagramma solo, senza cifre ma con alterazioni, con addizionali indicazioni come

Ma questa non è la sola indicazione diretta agli esecutori presente nella stampa in esame, come Lappi stesso precisa in una dichiarazione diretta ai «signori musici». In appendice alla Partitura per l'organo Lappi fornisce infatti alcune interessanti osservazioni riguardanti la sua pubblicazione e la prassi esecutiva da seguire:

«SIGNORI MUSICI, Ho giudicato ispediente nel dar alle stampe queste mie nove Musiche, di accompagnarle con due ri-/ghe di dichiarazione; perche parte di esse ove cantano spesse volte le parti da solo à solo respon-/dendosi hor con passaggi, & hor in altro modo sarà necessario, che si concertino con l'organo, &/non altramente che perciò li ho fatto la sua partitura. Et perche dove saranno le lettere Maiuscole, ivi il Cantore canterà solo, lo prego voler essere diligente nel numerare le pause, per incominciare/à tempo, & questi haverà da essere delli piu scelti & gratiosi, perche si goderà compitamente il/buono, & bello che sapera fare. Ci sono però due Messe quella CHI VOL VEDERE. Et sopra la BAT-/TAGLIA, che si possono cantare in ogni maniera, avvertendo ancora gli Organisti, che dove canteranno le parti sole,/debbano sonar voto al possibile, per non coprir con il troppo romor dell'Organo, li passaggi accenti, & leggieria/del Cantore. Vivete felici».

Le parole di Lappi meritano di essere esaminate con attenzione. A giudicare da questo importante documento, il motivo che spinse il compositore a pubblicare questa dichiarazione è di fornire indicazioni interpretative ai cantori e all'organista. La prima indicazione concerne la ragione per pubblicare la partitura per l'organo, e cioè che l'organo deve «concertare» con i cantori dove questi cantano soli e eseguono passaggi.

Tenendo presente che questa dichiarazione appare solo al termine della Partitura e non nelle parti singole, è lecito supporre che sia diretta all'organista. Il motivo che spinse Lappi a preparare la partitura per l'organo è di fornire un aiuto agli organisti, che sono quindi tenuti ad accompagnare i solisti rispettando il tempo. L'osservazione, che può sembrare scontata, può essere facilmente compresa analizzando la partitura per l'organo: in molti punti infatti l'organo riproduce fedelmente i passaggi e le diminuzioni dei solisti, rendendo indispensabile che l'organista esegua fedelmente la parte, «in concerto» con il solista (si osservino le battute 5-9 dell'esempio 1). In casi simili appare altresì

voce sola, Cantus vel Tenor similmente alle parti. In alcune composizioni sono impiegati due pentagrammi, e indicazioni P e F. Si incontra un caso isolato di cifratura 3 4 3. Alcune indicazioni manoscritte *Tutti*., sono probabilmente posteriori.

scontato che il solista esegua la parte senza ulteriori aggiunte. L'osservazione di Lappi, per quanto banale possa sembrare, è invece importante per comprendere la sua volontà di accompagnare fedelmente le voci con l'organo. In mancanza della partitura infatti l'organista avrebbe probabilmente optato per un più semplice accompagnamento in casi simili alle bb. 7-8 dell'esempio 1, sostituendo le diminuzioni con le note fondamentali. Il motivo di questa decisione di Lappi diventa chiaro con una analisi più approfondita: confrontando la messa *Qual musico gentil* con il madrigale a cinque voci di Wert si nota come gran parte dei passaggi solistici contenenti diminuzioni siano stati importati direttamente dal modello. Per esempio, il passaggio assegnato al Basso I alle bb. 5-9 dell'esempio 1 non è altro che la melodia del basso del modello, bb. 5-11, alterata ritmicamente¹⁰. Il pentagramma inferiore della partitura raddoppia fedelmente il passaggio solistico, mentre la melodia del pentagramma superiore è costituita in parte da nuovo materiale, e in parte da una libera combinazione del materiale contenuto nelle restanti quattro parti del modello.

Il successivo paragrafo della dichiarazione di Lappi contiene una osservazione complementare alla precedente, diretta questa volta al cantore solista: questi è invitato a numerare le pause per incominciare a tempo le sezioni solistiche, indicate nella parte con lettere maiuscole.

Nella frase seguente Lappi specifica che il cantore deve essere un virtuoso, che delizierà gli ascoltatori con la propria bravura. Non è chiaro cosa Lappi intenda con «accenti & leggiadria del Cantore», e quindi è in dubbio se l'abilità del cantante che lui elogia sia quella di eseguire queste sue «nove Musiche» esattamente come stampate, ovvero la capacità di aggiungere abbellimenti e interpretare il testo liturgico. I passaggi da lui stampati non sono altro che diminuzioni secondo lo stile antico, simili a quelle insegnate nel trattato di Bovicelli¹¹, e il fatto che l'organo sia utilizzato per raddoppiare i passaggi solistici piuttosto che per mantenere accordi lunghi non sembra rinforzare l'ipotesi di ulteriori modificazioni della linea vocale in fase esecutiva. Nella pubblicazione di Lappi diversi elementi sembrano piuttosto indicare la volontà di segnalare agli esecutori di ricercare una espressione congeniale al carattere del brano, a seconda che si tratti di un passo per cori uniti, per cori dialoganti o per solisti. A prova di ciò si può citare la frase riferita al cantore: «& questi haverà da essere delli piu scelti & gratiosi, perche si goderà compitamente il buono, & bello che sapera

10 Edizione moderna in GIACHES DE WERT, *Collected Works*, a cura di Carol MacClintock e Melvin Bernstein, in CMM, s.l., American Institute of Musicology, 1968, vol. VIII, p. 36.

11 GIOVANNI BATTISTA BOVICELLI, *Regole passaggi di musica, madrigali, e motetti passeggiati*, Venetia, Vincenti, 1594.

fare». Un'altra prova è rappresentata dal fatto che la partitura contiene indicazioni utili per conoscere l'andamento del dialogo dei due cori e tra voci soliste.

Un'ulteriore indicazione di prassi esecutiva riguarda le messe *Chi vol vedere* e *La battaglia*, che secondo Lappi «si possono cantare in ogni maniera». Si tratta di una affermazione che lascia spazio all'interpretazione. Poiché Lappi non fa menzione di strumenti all'infuori dell'organo, non è plausibile che egli si riferisca alla possibilità di sostituire alcune voci con strumenti. Una possibile alternativa è l'utilizzo o meno dell'organo, ma il resto della frase non sembra implicare questo. L'ipotesi più attendibile è che Lappi con questa affermazione lasci aperta la possibilità per differenti stili di accompagnamento d'organo. In questa prospettiva acquista significato l'avvertimento agli organisti di «sonare voto al possibile» nei passaggi solistici, cioè di non utilizzare accordi completi nell'accompagnare i solisti. L'allusione al «troppo romore dell'organo» può anche essere riferita ad una registrazione non adeguata all'accompagnamento ai solisti¹². Pertanto, si può capire l'importanza degli accorgimenti grafici adottati da Lappi nella pubblicazione delle sue messe, accorgimenti che permettono all'organista e ai cantanti di comprendere la struttura del dialogo tra i cori e i momenti solistici. Questo induce a riflettere sull'esistenza o meno di prove prima dell'esecuzione.

La tendenza dell'epoca era di comporre musica per l'utilizzo sul posto di lavoro, cioè nella chiesa o nella corte dove il compositore era assunto, di solito sotto la qualifica di cantante o di strumentista. Escludendo casi di opere commissionate per specifici festeggiamenti e stampate per l'occasione, normalmente le composizioni venivano stampate in un momento successivo alle esecuzioni.

Due ipotesi sono possibili. La prima è che in S. Maria delle Grazie a Brescia, l'organista e i coristi non avessero l'opportunità di provare le musiche prima dell'esecuzione, e che Lappi escogitò questi accorgimenti grafici per ovviare al problema. La seconda è che Lappi avesse a disposizione un organico vocale tale da permettere di avere più cantori per parte; le lettere maiuscole assolverebbero quindi una doppia funzione: indicare al cantore solista la presenza o meno del coro, e indicare ai cantori che leggono dalla stessa parte dove devono cantare e dove tacere per lasciare spazio al solista. In entrambi i casi, le lettere maiuscole indicano una diversità di stile tra le sezioni corali e i passaggi solistici, che richiedono indubbiamente un differente stile interpretativo ed esecutivo. Un curioso

12 Nel Basso generale per l'organo dei *SALMI A TRE E QUATRO CHORI CONCERTATI PER CANTAR NELL'ORGANO*, Venezia, Gardano, 1621 [RISM L691], Lappi aggiunge indicazioni per l'organista, come *tutti, tre Tenor, doi Soprani, Basso & Tenore*; e inoltre precisa: «Il Quarto Choro puol cantare a beneplacito del signor Maestro della Musica, Dove è la lettera V. L'Organista suoni con un registro solo». La lettera V è dunque utilizzata per indicare all'organista di usare un registro solo.

utilizzo delle lettere maiuscole per indicare il contrasto soli-tutti si trova nel Sanctus della messa *Qual Musico Gentil* (si veda l'esempio 4): il dialogo imitativo tra coro I e coro II è arricchito dall'introduzione dei due brevi interventi solistici del Canto I e Canto II: ovviamente i solisti non eseguono qui nessun virtuosismo, servono solo come elemento di contrasto.

L'innovazione più interessante della stampa di Lappi è indubbiamente l'uso di lettere maiuscole nelle parti singole per indicare ai cantori i passaggi solistici¹³. Attualmente sono note altre quattro pubblicazioni a stampa che impiegano similmente le lettere maiuscole. Un impiego delle lettere maiuscole simile a quello osservato in Lappi si trova infatti nella pubblicazione di Grammatio Metallo *Messe, motteti, et un Magnificat a 5 voci*¹⁴, nella *Sacra armonia a quattro voci e suono dell'organo* di Adriano Banchieri¹⁵ e nei due libri di *Messe Concertate a otto voci* di Camillo Cortellini¹⁶, ma un'ampia indagine potrebbe portare alla luce ulteriori esempi.

Nella prefazione alla *Prima messa vittoria a quattro* Banchieri afferma: «A questa ricercarsi necessariamente l'Organo, e dove si trovano lettere MAIUSCOLE ivi è concerto solo ò bino»¹⁷. Nel Gloria della *messa vittoria* di Banchieri l'uso delle lettere maiuscole sembra suggerire non solo un contrasto tra voci singole e coro ma anche la presenza di più cantori per parte: le lettere maiuscole indicherebbero quindi l'impiego di una voce singola per ogni parte nel passo *Jesu Christe*, in contrasto con la sezione seguente *Domine Deus*.

Camillo Cortellini, cantante e suonatore di trombone a S. Petronio tra l'ultimo decennio del 1500 e il 1630 circa, pubblicò due volumi di messe a otto voci concertate con strumenti. Nelle messe *S. Carlo* e *In Domine confido*, contenute rispettivamente nelle collezioni del 1617 e 1626, Cortellini stampò con lettere maiuscole il testo del soprano dove questi esegue passaggi concertati con i tromboni. Le messe si svolgono quindi in una sorta di *alternatim* tra il gruppo del soprano e i tromboni da una parte, e il tutti dall'altra.

13 Un elemento che indica la novità dell'utilizzo di lettere maiuscole è dato dall'ortografia della parola *Kyrie* nella stampa: nella maggioranza delle occorrenze in lettere maiuscole si presenta scritta con la I invece che con la Y, e non più di due Y maiuscole appaiono nella stessa pagina. La spiegazione è molto semplice: la lettera Y non è molto usata in italiano, e le uniche occasioni in cui uno stampatore aveva bisogno di una Y maiuscola si riducono all'inizio del Kyrie I e II, dopo la K miniata. Dovendo stampare una maggiore quantità di testo in lettere maiuscole è naturale che lo stampatore si trovasse a corto di Y maiuscole e quindi le sostituisse con la I.

14 Venezia, Vincenti, 1611 (RISM 2440).

15 Venezia, Gardano, 1619 (RISM B810).

16 Venezia, Vincenti, 1617 e 1626 (RISM 4171-2).

17 Prefazione a ADRIANO BANCHIERI, *Sacra armonia a 4 voci e suono dell'organo*, Venezia, Magni, 1619 (RISM B810), citato da UWE WOLF, *Notation und Aufführungspraxis*, Berlin, Merseburger, 1992 (parte II, pp. 7-8 ed esempio alle pp. 27-30).

Le innovazioni musicali del primo decennio del Seicento spinsero numerosi compositori a fornire spiegazioni riguardanti il nuovo stile emergente e la prassi esecutiva ad esso collegata. Le indicazioni esecutive di Caccini e Viadana sono giustificate da una nuova interpretazione del testo e degli abbellimenti e dal nuovo ruolo assunto dal basso strumentale. I compositori avvertono la necessità di cercare accorgimenti grafici per dare più specifiche direttive riguardo l'espressione e l'esecuzione delle loro musiche. Lappi introduce innovazioni grafiche perché le sue musiche sono differenti dallo stile policorale di fine Cinquecento, e richiedono una nuova interpretazione.

È interessante notare come tutti questi esempi appartengano a compositori attivi nell'Italia settentrionale (Brescia, Venezia e Bologna) e siano circoscritti in un periodo di tempo piuttosto limitato, tra il 1608 e il 1626. Lo sviluppo del concerto, insieme con il crescente impiego di solisti in contrapposizione al tutti, impose la necessità di adottare nuove soluzioni grafiche. L'impiego di indicazioni come *Soli* e *Tutti* è indubbiamente preferibile alle lettere maiuscole, poiché tali indicazioni possono essere utilizzate sia nella musica vocale sia in quella strumentale. Pertanto, il fatto che l'impiego di lettere maiuscole per indicare passaggi solistici non si sia sviluppato non provoca certo stupore. Tuttavia, gli esempi qui esaminati sono sintomi assai significativi del crescente bisogno da parte dei compositori di fornire agli esecutori indicazioni supplementari per l'interpretazione della loro musica. Indicazioni che, in ultima analisi, riducono la distanza tra autore e partitura stampata.

Es. 1: Missa Qual Musico Gentil, Kyrie.

The musical score is arranged in three systems. The first system includes four vocal parts: C I (Cantus I), A I (Alto I), T I (Tenor I), and B I (Bass I). The second system includes four more vocal parts: C II (Cantus II), A II (Alto II), T II (Tenor II), and B II (Bass II). The third system is for the Organ. All parts are in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are 'Ky-ri-e e-le-i-son'.

C I Ky-ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i -

A I Ky-ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i -

T I Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i -

B I Ky-ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i -

C II Ky-ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

A II Ky-ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i -

T II Ky-ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son.

B II Ky-ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i -

Org. Kyrie eleison

5

Coro I

son

son

son

son. KI - RI - E E-LE-I-SON E - LE - - - - - I - SON

Coro II

son

Ky-ri - e e-le-i -

Ky-ri - e e-le-i -

Ky-ri - e e-le-i -

son Ky-ri - e e-le-i -

Org.

10

Ky - ri - e e - le - i - son KY - RI - E -

Coro I

Ky - ri - e e - le - i - son

Ky - ri - e e - le - i - son KI - RI - E - LE - I - SON

Ky - ri - e e - le - i - son

son KY - RI - E - LE - I - SON

Coro II

son.

son.

son.

KY - RI - E - LE - I - SON

son

Org.

Kyne eleison

15

LE-I-SON KI - RI - E E - LE - I - SON KI - RI - E E - LEI SON KI - RI - E E - LEI

Coro I

KI - RI - E E - LE - I - SON KI - RI - E E - LEI SON KI - RI - E E - LE - I -

Coro II

Org.

19

SON Ky-ri-e e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son

Coro I

Ky-ri-e e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son.

Ky-ri-e e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son

Ky-ri-e e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son

Coro II

SON Ky-ri-e e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son

Ky-ri-e e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son.

Ky-ri-e e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son

Ky-ri-e e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son

Org.

Es. 2: Qual Musico Gentil – Kyrie II

The musical score is presented in a system of two staves, treble and bass clef. It features a variety of musical notations including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The text 'Kyrie eleison' is written below the staves at several points, indicating the lyrics for the Kyrie. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some markings above the staves, possibly indicating fingerings or breath marks. The overall style is that of a handwritten musical manuscript.

Es. 3: Missa Chi Vuol Vedere – Kyrie

Missa Chi vuol veder 13

Kyrie eleison ij

Christe eleison ij ij

Kyrie eleison ij

Es. 4: Missa Qual Musico Gentil, Sanctus

HO - SAN-NA

Ho-san-na in ex-cel-sis.

Ho-san-na in ex-cel-sis.

Ho-san-na in ex-cel-sis.

Ho-san-na in ex-cel-sis.

tu - a.

HO-SAN-NA

Ho-san-na

tu - a.

Ho-san-na in ex-cel-sis.

Ho-san-na

tu - a.

Ho-san-na in ex-cel-sis.

Ho-san-na

tu - a.

Ho-san-na in ex-cel-sis.

Ho-san-na

Hosanna

DANILO COSTANTINI
AUSILIA MAGAUDDA

***Giulio d'Alessandri e il canonico
Chiapetta: un caso di doppia identità
(con documenti inediti su
Pietro Francesco Tosi)***

GIULIO D'ALESSANDRI E IL CANONICO CHIAPETTA:
UN CASO DI DOPPIA IDENTITÀ
(CON DOCUMENTI INEDITI SU PIETRO FRANCESCO TOSI)*

Il nostro interesse per Giulio d'Alessandri è sorto in occasione della revisione della voce a lui dedicata per la nuova edizione del *New Grove*. La straordinaria bellezza musicale e la grande intensità espressiva del suo oratorio *La Bersabea*, ci hanno indotto ad approfondire la conoscenza di questo compositore, oggi completamente dimenticato. Le sue tracce si sono perse a tal punto che, pur essendo milanese di nascita (come abbiamo potuto appurare attraverso la consultazione del suo *status personalis*¹ e di altri documenti, tra cui la sua domanda per essere assunto nella cappella del Duomo di Milano)², viene ricordato nei dizionari come compositore ferrarese³. Nella stessa città sarebbe stato canonico⁴ o forse maestro di cappella della cattedrale⁵. Mentre la prima notizia si può smentire attraverso la consultazione della *Cronologia del capitolo ferrarese*⁶, la seconda è una semplice ipotesi, che non è mai stata confortata da alcun documento. Peraltro il suo nome è anche inserito in un elenco di musicisti novaresi pubblicato nel *Museo novarese* di Lazzaro Agostino Cotta, dove si parla di un «Giulio de Alessandri Chiapetta di

* Desideriamo ringraziare Roberto Fighetti e Ulderico de Piazzì, efficientissimi archivisti dell'Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano, e Fabrizio Pagani, studioso e archivista dell'Archivio Storico Diocesano di Milano, che con la loro competenza e sollecitudine sono stati di grande aiuto nella ricerca. Ringraziamo inoltre per le preziose informazioni Adele Bellù, consulente nell'archivio della basilica di S. Nazaro Maggiore di Milano, messoci gentilmente a disposizione da don Giulio Giacometti e don Pietro Sessa, rispettivamente parroco e vicario della basilica. Ringraziamo infine per la collaborazione Gustavo Malvezzi e Umberto Scarpetta. Ausilia Magaùda ha curato le pp. 305-324 e 337-346, Danilo Costantini le pp. 324-336 e 347-352.

¹ Cfr. ASDM, *Status personalis*.

² Cfr. AFDM, *D'Alessandri*, n. 1.

³ Cfr. FÉTIS, SCHMIDL, EITNER, ANTONICEK, GRIFFIN.

⁴ Cfr. FÉTIS, SCHMIDL.

⁵ Cfr. GRIFFIN.

⁶ Cfr. MARSIGLI, che contiene l'elenco completo dei canonici per questo periodo.

Centonara in riviera di S. Giulio»⁷, un piccolissimo paesino in provincia di Novara.

Dalla nostra consultazione degli atti di battesimo del XVII secolo della parrocchia di Artò, a cui fa capo Centonara, è risultato che moltissimi abitanti di questo centro portavano il cognome Chiapetta, spesso accompagnato da un'ulteriore specificazione per distinguerne i vari rami. Troviamo, per esempio, espressioni del tipo: «Chiapetta seu Alexandro», «Chiapetta seu de Alexandro», «Chiapetta de Alexandris», «Chiapetta dictus Alexandrinus»⁸.

Il cognome Chiapetta, che non è mai riportato nei dizionari musicali, compare invece nei documenti dell'epoca, da noi rinvenuti presso l'Archivio Storico Diocesano, della basilica di S. Nazaro Maggiore, della Fabbrica del Duomo di Milano e nello scritto di Cotta del 1701 sopra citato. A causa di questo equivoco, nell'elenco delle sue opere non è inclusa la sua collaborazione al pasticcio *L'Arione*, come compositore di alcune arie, da Sartori attribuite ad un altro presunto compositore dell'epoca, il canonico Chiapetta, nel libretto definito anche Ciapetta e Chiappetti⁹.

Del compositore, che, secondo l'ultima edizione del *New Grove*, sarebbe stato attivo tra il 1684 e il 1696, abbiamo potuto circoscrivere la data di nascita e individuare la data esatta della morte. Mettendo a confronto le testimonianze circa la sua età, ritrovate in due documenti¹⁰, la sua nascita risulta avvenuta tra il 29 giugno 1647 e il 6 agosto 1648, mentre la morte risale alle ore 12 circa del 2 settembre 1712¹¹. Egli era figlio di Giovanni d'Alessandri e Laura Gualini, aveva un fratello, due sorelle e un patrimonio modesto. Dedicatosi agli studi umanistici e alla retorica, il 17 marzo 1667 ebbe la prima tonsura e ricevette gli ordini minori. Il 26 maggio 1668 divenne subdiacono¹² e il 18 settembre dello stesso anno diacono a Lodi, dove risiedeva ed aveva una cappellania vitalizia, sufficiente al proprio mantenimento, presso la chiesa della SS. Incoronata, con l'obbligo di una messa quotidiana¹³. Questa era «una delle cappellanie lasciate dal quondam sig. capitano Andronico Ponterollo» alla “scola”, ovvero confraternita, della SS. Incoronata.

⁷ COTTA, p. 298, ed. mod. p. 49.

⁸ Cfr. ACPA.

⁹ Cfr. SARTORI², Indici I, pp. 369, 376.

¹⁰ 42 anni il 28 giugno 1690 (Cfr. ASDM, *Status personalis*); 61 anni il 7 agosto 1708, come scrive egli stesso in un ricorso, inoltrato al capitolo di S. Nazaro Maggiore (cfr. ASNB, *Ordinazioni*, alla data).

¹¹ Cfr. ASNB, *Liber Mortuorum*. Su questa fonte è scritto che alla sua morte aveva circa 65 anni.

¹² Cfr. ASDM, *Status personalis*.

¹³ Cfr. ASDM, *Ordinazioni*, Y 2642.

Gli era pervenuta dopo la rinuncia fatta da Alessandro Pincherollo, il quale supplicò i deputati della “scola” «si compiacesse per carità conceder detta cappellania al chierico don Giulio Chiapetta povero figliuolo, quale non ha patrimonio né altro con che possi passar alli ordini sacri, affinché con detta cappellania possi esser ordinato sacerdote, del che detto don Alessandro e detto don Giulio resteranno perpetuamente obbligatissimi alle signorie loro, alle quali perciò ricorrono»¹⁴. Venne nominato sacerdote il 6 aprile 1669¹⁵.

Il 3 dicembre 1676 Giulio D'Alessandri chiese di subentrare nel posto di tenore e vicemaestro della cappella del Duomo di Milano¹⁶, lasciato vacante dalle dimissioni del reverendo Giovanni Ferrari¹⁷. Il 9 dicembre vinse il concorso, battendo gli altri candidati, il reverendo Paolo Ambrogio de Polastris e Pietro Antonio Celidonio¹⁸, diventando così tenore e vicemaestro di cappella del Duomo di Milano, con il salario di 10 scudi al mese, 9 come tenore e 1 come vicemaestro¹⁹. Presso l'Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano sono conservate le richieste di permessi per potersi recare a «far musica» o a cantare in località nei dintorni di Milano, come Lodi, Pavia, Desio, Zelo Bon Persico presso Lodi, Giuraga, scritto anche Liuraga, forse l'odierna Lurago, Cassino, oggi Rozzano, in occasione di alcune festività religiose²⁰. I permessi venivano richiesti ogni anno alle stesse da-

¹⁴ ASCLn, *Poli*, 12 maggio 1668. Cfr. la decisione del capitolo dell'Incoronata in ASCLi, *Provvisioni*, cc. 50-54. Sugli obblighi dei cappellani, oltre alla messa quotidiana di cui sopra, cfr. ASCLi, *Statuti*, 1.1. Sulle attività musicali nella chiesa della “Coronata” cfr. PIETRANTONI, pp. 14-15.

¹⁵ Cfr. ASDM, *Status personalis*. La carriera ecclesiastica di D'Alessandri fino all'ordinazione sacerdotale non è avvenuta a Milano, essendo il suo nome assente in ASDM, *Registro della Cancelleria, Ordinazioni* e non essendo presenti i documenti relativi in ASDM, *Ordinazioni*. È quasi certo che egli sia stato incardinato a Lodi (cfr. nota 77), dove, purtroppo, nell'Archivio del Capitolo del Duomo, non sono conservate le ordinazioni di questi anni. Essendo il suo nome assente sui registri in cui sono elencate le entrate ed in particolare il pagamento delle rette del seminario vescovile di Lodi, possiamo escludere che abbia compiuto i suoi studi in questa istituzione.

¹⁶ Cfr. AFDM, *D'Alessandri*, n. 1.

¹⁷ Cfr. AFDM, *Deliberazioni*, XLV, c. 80.

¹⁸ Cfr. AFDM, *Deliberazioni*, XLV, c. 81.

¹⁹ Cfr. la delibera del capitolo del 10 dicembre 1676 in AFDM, *D'Alessandri*, n 2 e *Deliberazioni*, XLV, cc. 80-81.

²⁰ Cfr. AFDM, *D'Alessandri*. Senza pretese di completezza, diamo qui di seguito un elenco dei permessi presi presumibilmente per motivi musicali da D'Alessandri: 4 set. a Giuraga, 10 set. 1677 a Cassino con Fagnano e Ferrario; 8, 11 apr. dai padri di S. Angelo, 24 lug. a Zelo Bon Persico, 4 ott. 1678; apr. dai padri di S. Angelo, 25 giu. a Pavia, 23 lug. 1679 a Zelo Bon Persico; 19 e 22 apr. dai padri di S. Angelo, 26 mag. a Lodi, 30 giu a Pavia, 1 set. a Liuraga, 21-23 set. 1680 fuori Milano; 23 mar. e 4 e 7 apr. a S. Angelo, 27 lug. a Zelo Bon Persico, 5. 12.26.28 ott. 1681; 30 mar., apr. a S. Angelo, 14 giu., 22 nov. 1682; 19 apr., 18 lug. a Desio, 5 set. 1683 con Pietro Francesco Tosi

te: così, ad esempio, è documentato che tra il 1678 e il 1683, «era solito fare ogni anno due funzioni nella chiesa dei padri di S. Angelo, cioè il Venerdì Santo e il giorno di S. Angelo»²¹.

A volte si spostava assieme ad altri musicisti della cappella, come il tenore Federico Fagnano e il basso Giacomo Maria Ferrario²². Il 3 settembre 1683 chiese licenza di assentarsi dal Duomo per la successiva domenica 5 settembre, senza specificarne causa e destinazione, insieme a Pietro Francesco Tosi, «musicò contralto di questa insigne metropolitana»²³. Naturalmente questa notizia ci ha incuriositi moltissimo, perché ci siamo chiesti se non si trattasse del famoso autore delle *Opinioni de' cantori antichi e moderni*²⁴. Consultando i dizionari abbiamo constatato che non è noto il servizio prestato da Tosi presso la cappella del Duomo di Milano, mancando notizie su questo cantante per il periodo che va dal 1677, anno in cui cantò in una chiesa romana, al 1687, in cui apparve nell'opera *Odoacre* di Giovanni Varischino a Reggio Emilia²⁵.

Nei documenti conservati presso l'Archivio della Fabbrica del Duomo abbiamo trovato la conferma che Tosi in questione è proprio l'autore del famoso trattato: infatti nella sua domanda di ammissione «al concorso per un posto di contralto della cappella del Duomo», datata 26 giugno 1681, si definisce «il chierico Pietro Francesco Tosi, musicò di Cesena»²⁶, effettiva città natale del trattatista. Il fatto che in questo documento Tosi si definisca “chierico” risulta particolarmente interessante, non essendo finora noto che a quest'epoca avesse già preso gli ordini minori: infatti, secondo i suoi biografì, soltanto nel 1730, all'età di 76 anni, egli fu ordinato sacerdote²⁷. L'unico concorrente fu lo stesso Tosi²⁸, che dal luglio

²¹ *Ibid.*, n. 17. Cfr. anche nn. 7, 11, 24, 30. Per i criteri adottati nella trascrizione dei testi cfr. nota 133.

²² Cfr. *Ibid.*, n. 5.

²³ *Ibid.*, n. 34. Prima di questo 5 settembre 1683 D'Alessandri e Tosi avevano preso altri permessi negli stessi giorni: sebbene ciò non significhi necessariamente che in questi giorni abbiano lavorato insieme al di fuori della cappella del Duomo, tuttavia non possiamo scartare a priori questa ipotesi. I giorni in questione sono: 12 ott. 1681, 30 mar 1682, 19 apr 1683.

²⁴ Cfr. TOSI.

²⁵ Facciamo riferimento in particolare alla voce del *New Grove Opera*, perché si tratta della più recente (cfr. ROSSELLI). Le notizie da noi individuate circa il servizio prestato da Tosi come cantore nella cappella del Duomo di Milano compariranno invece nella voce a lui dedicata da John Rosselli per la nuova edizione del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, in corso di pubblicazione, essendo state da noi comunicate all'autore.

²⁶ ASDM, P. F. Tosi, n. 13.

²⁷ Cfr. BOYD.

²⁸ Cfr. AFDm, P. F. Tosi, n. 2.

1681 subentrò al dimissionario Carlo Scotto, risultando regolarmente pagato come contralto della cappella, con la cifra di 42 lire, 6 in meno rispetto a Scotto. In seguito il cantante chiese più volte dei permessi per poter cantare al di fuori del Duomo²⁹. In alcuni casi fu accompagnato da altri musicisti della cappella: il basso Giacomo Maria Ferrario e il tenore Antonio Palazzo il 28 ottobre 1681 e il solo Palazzo il 25 gennaio 1682³⁰. Assieme a ques'ultimo cantò probabilmente anche il 19 marzo, come si deduce dalla supplica, inoltrata il 10 aprile 1682, nella quale chiedsero di essere esentati dal «pagare la pena», per aver «mancato accidentalmente solo al Sanctus della messa nel giorno di S. Giuseppe», ottenendo dal rettore Antonio Crivelli il condono della multa «per essere stato mero accidente [...], talmente che non faccia esempio»³¹.

Il 16 aprile 1682 Tosi chiese un aumento di stipendio, «come essendo forastiero e non avendo dalla veneranda Fabbrica altro che sette scudi [42 lire] al mese di stipendio, col quale è impossibile potersi mantenere»³². Il 14 maggio successivo inoltrò un'analogha richiesta³³. La ragione di questa insistenza la troviamo nell'incartamento del tenore Antonio Palazzo, il quale afferma che, «sapendo non esser stato escluso di dargli qualche accrescimento di salario l'ultimo capitolo fattosi, di nuovo ricorre alla benignità delle signorie loro illustrissime»³⁴. Il capitolo, il 14 maggio stesso, discusse e accolse le richieste di questi due cantanti, aumentando da 42 a 48 lire il loro stipendio³⁵, che venne corrisposto dal giugno successivo al Palazzo, ma non al Tosi. Infatti, proprio mentre era in procinto di ricevere l'agognato aumento, Pietro Francesco venne licenziato, come si può verificare dalla mancanza del suo nome nell'organico della cappella nel mandato di pagamento del 4 luglio. La ragione era l'aver mancato di rispetto al “mastro delle cerimonie” del Duomo, come veniamo a sapere dalla supplica, che il 25 giugno successivo indirizzò all'arcivescovo stesso, chiedendo di essere riammesso nella cappella: «Pietro Francesco Tosi musico contralto si pone a' piedi di vostra eminenza, umilmente supplicandole il volerli perdonare l'accidente successivo e nel qua-

²⁹ Senza pretesa di averle annotate tutti, diamo qui la lista delle sue assenze: 1 ago., 12, 28 ott. 1681; 14, 22, 25 genn., 19, 30 mar., 12 apr., 28, 29, 30, 31 mag., 26 lug., 8, 9, 30 ago. 1682; 28 feb., 19 mar., 19 apr., 9, 26 mag., 5 set., 3 ott., 21, 28, 30 nov., 19, 21 dic. 1683; 26 mar., 1, 8, 28, 29 ott. 1684, 15 lug., 5 ago. 1685.

³⁰ Cfr. AFDM, *Ferrario*, n. 61, *Palazzini*, n. 6.

³¹ AFDM, *Palazzini*, n. 7 e *Pagamenti*, 28 febbraio 1682.

³² AFDM, *P. F. Tosi*, n. 7.

³³ *Ibid.*, n. 8.

³⁴ AFDM, *Palazzo*, n. 9.

³⁵ AFDM, *Palazzini*, n. 10.

le non ebbe mai intenzione di mostrare minore stima verso il signor mastro delle cerimonie. E umilmente pure supplica a vostra eminenza l'usare la sua gran pietà presso i signori del capitolo del Domo, accioché venghi restituito il posto al medesimo. Il che spera»³⁶. Il capitolo, il 9 luglio successivo, decise di riammettere il Tosi «non ostante che da essa [cappella] fosse stato dimesso dal venerando Capitolo il giorno dieci dello stesso mese di giugno»³⁷, nel quale il Capitolo discusse l'accaduto. Purtroppo il verbale è laconico su questo punto e l'unica informazione che possiamo trarre è che l'incidente avvenne durante la processione del *Corpus Domini* [28 maggio] ed ebbe strascichi persino all'interno del Duomo³⁸. Tosi poté così, dopo aver saltato lo stipendio di giugno, ottenere dal luglio 1684 l'aumento di salario richiesto, che sarebbe rimasto inalterato fino al settembre 1684, mese in cui venne pagato 71 lire e 8 soldi «per accrescimento fattogli da' 23 luglio per tutto settembre ora passato de [...] £. 9 di più al mese»³⁹, portando il suo stipendio a 57 lire fino al luglio 1685⁴⁰.

È probabile che questi precedenti abbiano influito sul suo licenziamento in tronco. Si trova infatti, tra i mandati di pagamento, un documento del 18 agosto 1685, in cui è scritto: «il signor Giovanni Battista Piantanida, tesoriere della veneranda fabbrica del Duomo di Milano, pagherà al signor Pietro Francesco Tosi musico contralto, lire 15 soldi 4 imperiali per suo salario dei primi otto giorni del presente mese d'agosto, licenziato dal venerando capitolo sotto li 9 del presente mese d'agosto [...] et discacciato per suoi mali diportamenti»⁴¹. Nella pagina successiva è scritto che Tosi non solo veniva licenziato, ma che, per i suoi cattivi comportamenti, non sarebbe più potuto essere riammesso nella cappella⁴². Del 9 agosto stesso è la sua richiesta di dimissioni, chiaramente imposta dal capitolo, utile a quest'ultimo per chiudere la questione in modo definitivo, evitando sia lo scandalo che possibili future recriminazioni⁴³.

³⁶ AFDM, *P. F. Tosi*, n. 9.

³⁷ *Ibid.*, n. 10.

³⁸ «[...] in actu solemnīs processionis Sanctissimi Corporis domini Nostri Iesus Christi et in Templo ipso [...]» (AFDM, *Deliberazioni*, XLVI, c. 115).

³⁹ AFDM, *Pagamenti*, 3 novembre 1684. In questo documento Tosi è erroneamente definito “soprano” dal tesoriere Giovanni Battista Piantanida.

⁴⁰ Cfr. *Ibid.*, alla data.

⁴¹ *Ibid.*, alla data.

⁴² «Lecto memoriali Petri Francisci Tonsi musici castrati in Capella Templi de quo in filo, et audito d. rectore refferente nonnulla non bene gesta per dictum Tonsum, dictum fuit dictum Tonsum dimittendum a Capella Templi et amplius eum non admittendum esse ad eam» (AFDM, *Pagamenti*, 18 agosto 1685).

⁴³ Cfr. AFDM, *P. F. Tosi*, n. 22.

Nei mandati di pagamento compare anche, dal maggio 1682 al 25 aprile 1683, un Girolamo Tosi tra i fanciulli cantori soprani ("soprani figli"), inizialmente non pagato e poi, dal novembre 1682, pagato 15 lire. Girolamo aveva sostenuto l'esame, assieme ad altri quattro concorrenti, il 30 aprile 1682⁴⁴ e aveva vinto il posto, subentrando così al dimissionario Filippo Maggi⁴⁵. Si potrebbe trattare di un parente non ben identificato di Pietro Francesco, come farebbe supporre la circostanza che i nomi dei due Tosi compaiano su un atto notarile, rogato il 26 novembre 1682 dal notaio Pietro Francesco Origone, Girolamo come diretto interessato e Pietro Francesco come testimone. Sempre che non si tratti di un'omonimia, qui troviamo specificato che Pietro Francesco era figlio di Cristoforo ed era della parrocchia di S. Babila⁴⁶. Se si trattasse effettivamente di lui sarebbe finalmente identificato il vero padre del famoso trattatista. Si potrebbe così definitivamente smentire la paternità attribuita a Giuseppe Felice Tosi, già peraltro contestata da John Rosselli⁴⁷. La permanenza di Tosi nella cappella del Duomo di Milano durante gli anni giovanili avrà certamente influito sulla sua formazione musicale. Uno studio sulla cappella musicale del Duomo di Milano, sul repertorio che ivi veniva eseguito in quegli anni e sull'ambiente musicale cittadino, che ci ripromettiamo di intraprendere in futuro, potrebbe risultare utile per un approfondimento della conoscenza di questo poliedrico musicista.

Tornando a D'Alessandri, dallo spoglio dei documenti conservati nel suo fascicolo personale, sappiamo che nel periodo 1677-1680 ogni anno chiese il permesso di assentarsi dalle funzioni per tutto il mese di ottobre per purgarsi. Altre volte chiese di allontanarsi da Milano per «negozi urgenti» o anche senza specificarne il motivo. Il 21 febbraio 1680 chiese di poter andare fuori Milano per guarire «da febbre quartana» e il 4 settembre 1681 di poter effettuare un viaggio al santuario di Loreto per adempiere al voto fatto durante questa grave malattia. Il 27 novembre chiese di non pagare la multa per l'assenza nel giorno di S. Tecla (23 settembre), perché in quel periodo era in permesso a Loreto. Il 29 maggio 1681 chiese e ottenne un aumento di stipendio di 6 lire mensili, che gli vennero accordate per la sua funzione di tenore e non in qualità di vicemaestro di cappella, come è sottolineato nel decreto del capitolo, portando il suo stipendio a 66 lire a partire dal giugno 1681⁴⁸ fino al suo ultimo stipendio, del marzo 1685.

⁴⁴ Cfr. *ibid.*, n. 1.

⁴⁵ Cfr. *Ibid.*, n. 2.

⁴⁶ Cfr. *Ibid.*, n. 3.

⁴⁷ Cfr. BOYD e ROSSELLI.

⁴⁸ Cfr. AFDM, *D'Alessandri*, nn. 25, 26.

La morte del maestro di cappella Giovanni Antonio Grossi, avvenuta il 31 marzo 1684⁴⁹, diede a D'Alessandri l'opportunità di compiere quell'avanzamento di carriera che, se fosse avvenuto, lo avrebbe posto tra i musicisti in vista, evitandogli l'oblio in cui è caduto. Infatti, come consuetudine, «ne fu subito dato l'interim a D. Giulio de Alessandri sacerdote milanese, che per otto anni continui aveva in esso con piena esattezza e sofficienza sostenuta la carica di vice maestro di cappella». Così inizia il *Racconto minuto e sincero di tutto l'accaduto nell'elezione del maestro di cappella della chiesa metropolitana di Milano sino li 14 dicembre 1684*⁵⁰.

Il memoriale ricostruisce la cronistoria degli eventi: al concorso si presentarono cinque candidati⁵¹, tra cui Carlo Donato Cossoni, originario del lago di Como⁵², che, grazie a potenti appoggi, incominciò a pretendere, senza successo, di essere eletto senza concorso. Alla prova delle composizioni cantate in chiesa, nonostante la sua fazione lo magnificasse, dalle persone competenti «fu giudicato il suo stile teatrale, senza alcuna buona regola di contrappunto, con balletti, echi e simili leggerezze, con posporre e confondere le parole, adulterando il vero senso de' salmi e delle sagre antifone»⁵³.

Cossoni dapprima si oppose alla prova più difficile, la composizione dell'antifona a cappella a otto⁵⁴, ma dovette infine assoggettarvisi. Poi insistette perché le prove venissero vagliate non dai migliori maestri di cappella d'Italia, come era costume, ma da musicisti milanesi, cosa che ottenne. Non essendo riuscito a portare l'arcivescovo⁵⁵ dalla sua parte, si rifiutò di dargli le sue prove⁵⁶,

⁴⁹ La data precisa della morte di Grossi è contenuta nel memoriale, qui riportato in Appendice I, A. Sebbene questo documento sia stato studiato già dagli anni Sessanta (cfr. MOMPELLIO, p. 529) e parzialmente pubblicato (cfr. DE FLORENTIIS, pp. 88-91), nessuno ne ha tenuto conto e, sulla morte di Grossi, continua a comparire sui dizionari l'indicazione approssimativa dell'aprile 1684.

⁵⁰ Cfr. APPENDICE I, A.

⁵¹ Andrea Pizzala, Giulio D'Alessandri, Carlo Donato Cossoni, Giovanni Appiano e Carlo Francesco Cane. MOMPELLIO elenca solo quattro concorrenti (p. 529), DE FLORENTIIS, pur stilando in nota l'elenco dei cinque concorrenti (p. 88 n. 17), parla di soli tre candidati (p. 64). Anche PAGANI² pubblica tra i documenti un memoriale, in cui è specificato che i concorrenti furono cinque (p. 58), ma nella trattazione ne cita solo tre (p. 52).

⁵² Carlo Donato Cossoni era originario di Gravedona, come era noto all'epoca. Cfr. PITONI, pp. 338-339, che ne ricostruisce sinteticamente la biografia.

⁵³ APPENDICE I, A.

⁵⁴ Cfr. la sua richiesta in tal senso, inoltrata assieme a Giovanni Appiano il 13 luglio, in DE FLORENTIIS p. 88, n. 17.

⁵⁵ Federico Visconti, arcivescovo dal 23 giugno 1681 alla morte, avvenuta il 7 gennaio 1693, nominato cardinale l'1 settembre 1681 (cfr. *HIERARCHIA*, V, p. 263).

che vennero poi comunque consegnate dal rettore del capitolo. Le prove di tutti i cinque candidati furono dall'arcivescovo spedite a Roma a Francesco Beretta, maestro di cappella di S. Pietro, e ad Alessandro Melani, maestro di cappella in S. Luigi dei Francesi, e a Parma al Celani, alias Giuseppe Corsi, maestro della cappella ducale. Nel frattempo Cossoni, coadiuvato dai suoi fautori, aveva spedito «l'esemplare della sua composizione per farla distinguere dall'altre in giro per tutti i virtuosi d'Italia, raccomandandosi ad esserli favorevoli, come si convince [sic] da una lettera originale con l'esemplare scritta da esso Cossonio ad un maestro di cappella di Roma, venuta poi in mano di sua eminenza»⁵⁷. Forse con questo fatto ebbero a che fare le eccessive spese per copie di musiche che si ebbero in quel periodo: il 23 settembre 1684 vennero pagati «alli copisti di musica Pietro Pavolo et Carlo Federico padre e figlio Scaccia lire quaranta, sono per compito pagamento di copie quaranta delle antifone fatte da concorrenti al carico di maestro di cappella» e quattro giorni dopo furono pagate «alli copista [sic] delle composizioni fatte da' signori concorrenti al carico di maestro di cappella signori Michele Vismara, Antonio Pelanda, Gerolamo Borzani et Carlo Gerolamo de Marchesi lire ducento venti imperiali et altre lire tre al Borsano libraro sono per la mercede a loro rispettivamente doluta in aver copiato le dette composizioni et allegatole, come per ordine [...] de' signori delegati»⁵⁸.

Nonostante queste manovre, tutti e tre i musicisti interpellati dall'arcivescovo giudicarono le prove del primo candidato, Andrea Pizzala, con pochi errori, migliori quelle del secondo, Giulio D'Alessandri, e piene di errori le altre tre⁵⁹. Saputolo, Cossoni denunciò come fraudolenti questi giudizi, che l'arcivescovo intanto incominciava a rendere pubblici. Nella seduta dell'elezione il vicario generale, cui spettava il compito di introdurre il dibattito, fu continuamente interrotto dalla fazione del Cossoni. I candidati in ballottaggio erano a un certo punto Cossoni e D'Alessandri: in più votazioni ebbero entrambi pari voti ed in una, subito contestata dalla fazione del Cossoni, ottenne più voti D'Alessandri. A questo punto alcuni deputati della fazione del Cossoni uscirono per abboccarsi con i protettori di quest'ultimo e riuscirono a portare dalla loro parte alcuni incerti, tanto che si giunse alla votazione decisiva, in cui Cossoni ottenne la maggioranza per un voto, nonostante che, prima dell'elezione, vi fosse chi avvertisse i componenti

⁵⁶ Le composizioni del concorso sono conservate in AFDM, AD 11, numerate da 1 a 5, secondo l'ordine dei concorrenti come nella nota 51. Questa è la numerazione con cui le prove, anonime, vennero inviate ai periti di Roma e Parma e a cui fa riferimento LIBERATI.

⁵⁷ Cfr. APPENDICE I, A.

⁵⁸ AFDM, *Pagamenti*, 23 e 27 settembre 1684.

⁵⁹ Cfr. l'ordine dei candidati alla nota 51.

il capitolo del fatto che egli era stato più volte processato dalla giustizia arcivescovile perché era un tipo violento, avendo opposto resistenza «con pistole curte», aveva sfregiata una donna, con la quale aveva intrattenuto rapporti intimi, nonostante il suo stato sacerdotale ed aveva perso il posto di organista nella cattedrale di Bologna per «aver suscitati in quella cappella di S. Petronio numerosi sconcerti»⁶⁰.

Per tutta risposta il capitolo, nella seduta del 12 dicembre 1684⁶¹, in assenza del vicario generale e dei tre deputati ecclesiastici, decise un donativo al Cossoni di 100 filippi, cioè 600 lire⁶², e un salario di 25 scudi mensili, 150 lire, nonostante questi fosse impossibilitato ad esercitare la sua carica, e, per ultimo, sospese la musica in Duomo, che a quel punto l'arcivescovo decise di pagare direttamente. Troviamo conferma a quest'ultima decisione nei mandati di pagamento della Fabbrica del Duomo. Infatti, mentre gli stipendi dei musicisti della cappella normalmente venivano consegnati *brevi manu* a fine mese o tutt'al più entro la fine del mese successivo, gli stipendi di dicembre, gennaio e febbraio vennero saldati tutti assieme solo il 29 marzo, dopo di che i versamenti tornarono regolari⁶³. Di queste vicende si ebbe eco anche a Bologna, come testimonia una lettera scritta da Giovanni Pedregli a Giovanni Paolo Colonna, maestro di cappella in quella cattedrale, dove Cossoni era stato organista: «del povero Consonio poco bene se ne discorre: già hanno levato li musici dal Domo, ma l'arcivescovo vole che ci vada li preti, quali pagará lui, come fanno, ma stimo sarà imbrolio longo»⁶⁴.

Qui finisce la narrazione del memoriale. Il prosieguo della vicenda è contenuto in altri due memoriali, pubblicati da Fabrizio Pagani, che giungono l'uno fino

⁶⁰ DE FLORENTIIS, che pure riporta questa parte di memoriale, da lei ritenuta una deposizione di D'Alessandri (p. 91, n. 18), sorprendentemente scrive: «Dopo la nomina, per motivi che si ignorano, per ordine dell'Arcivescovo, [il Cossoni] fu tratto in carcere e bandito da Milano» (p. 64). In nota prosegue: «L'Alessandri aveva deposto contro il Cossonio: può essere una ragione del suo allontanamento della Cappella: ecco alcune parti significative della sua deposizione [...]» (p. 88, n. 18) e riporta ampi stralci del memoriale, compresa la parte che abbiamo qui sopra riassunto, che sta a dimostrare che il memoriale è stato scritto dopo l'allontanamento di Cossoni e non può esserne quindi la causa.

⁶¹ Cfr. PAGANI², p. 60.

⁶² Troviamo conferma nei mandati di pagamento della Fabbrica, con un versamento, effettuato il 15 dicembre, di «lire seicento imperiali anticipatamente a conto di suo salario come per ordinazione capitulare del 12 dicembre presente» (AFDM, *Pagamenti*, 15 dicembre 1684).

⁶³ Cfr. AFDM, *Pagamenti*, 29 marzo 1685. La cappella musicale, che era composta da un soprano, 4 contralti, quattro tenori, quattro bassi e tre fanciulli soprani, non subisce modificazioni di rilievo, salvo l'assenza, per tutto l'anno, di un soprano fanciullo (Giovanni Gallarino).

⁶⁴ PEDREGHI.

al 4 e l'altro al 25 luglio 1685⁶⁵. Per dirimere la controversia intervennero come mediatori il gran cancelliere e il conte Visconti, fratello dell'arcivescovo, che addivennero ad una bozza di accordo, che prevedeva l'abolizione delle decisioni prese da parte del capitolo, il permesso, che sarebbe stato richiesto personalmente all'arcivescovo dal governatore conte di Melgar, per il Cossoni di esercitare la sua carica e l'indizione di un nuovo concorso. Il tutto venne però affossato dal governatore, che fece sapere all'arcivescovo che la sua opinione era che si continuasse sì la musica in Duomo, come era previsto nella bozza di accordo, che non fosse escluso il Cossoni dal concorso e, soprattutto, che la carica di maestro di cappella *ad interim* non fosse data a Giulio D'Alessandri, «che come sottomaestro di cappella, aveva con soddisfazione universale sin ora servito et attualmente serviva in tal ministero la Chiesa»⁶⁶, cui spettava di diritto come vicemaestro, ma al decano dei musici. Questa uscita del governatore, che si era evidentemente mosso su istigazione della potente fazione del Cossoni, fece saltare l'accordo⁶⁷.

Intanto, e siamo ormai arrivati al marzo 1685, «i deputati continuano a presentare a Roma scritti sulla bontà delle composizioni di Cossoni rispetto a quelle dei concorrenti bocciati»⁶⁸, insistendo in una pratica iniziata dal Cossoni stesso subito dopo l'effettuazione del concorso, come abbiamo visto più sopra. Probabilmente rientra in questa strategia l'iniziativa di dare alle stampe una lunga lettera firmata da Antimo Liberati ad Ovidio Persapegi, datata «Roma 15 ottobre 1684», ma con indicato il 1685 come data di pubblicazione⁶⁹. Antimo Liberati, rileviamo dalla lettera stessa, era all'epoca «musico nella cappella pontificia, maestro di cappella nella chiesa della Santissima Trinità de' Pellegrini e maestro di cappella e organista nella chiesa di S. Maria dell'Anima della nazione teutonica»⁷⁰.

Questa *Lettera* è stata studiata per le utili informazioni musicologiche e i riferimenti storici in essa contenuti, ma non è stata finora, per quanto ci risulta, collegata con la disputa che si svolgeva a Milano e per la quale è stata scritta⁷¹. In essa Liberati fa una descrizione dei compiti dei concorrenti, affermando: «il nome

⁶⁵ Cfr. PAGANI² pp. 60-66.

⁶⁶ ID., p. 61.

⁶⁷ Cfr. PAGANI² pp. 60-61.

⁶⁸ ID., p. 55.

⁶⁹ Cfr. LIBERATI.

⁷⁰ ID., p. 63.

⁷¹ Un riferimento a questa lettera è già in BERARDI, p. 39, stampato solo quattro anni dopo. Berardi, che pure dedica il capitolo ottavo della terza parte del suo libro al «signor don Carlo Donato Cossonio mastro di cappella del Duomo di Milano» (p. 171), non fa alcun accenno alla disputa.

ed essere de' quali è a me affatto ignoto»⁷², dichiarando quindi di seguire la consuetudine secondo la quale gli esperti giudicavano le composizioni contraddistinte tra loro solo da un numero progressivo, come avevano fatto Beretta, Melani e Celani. Non mette in rilievo alcun errore né difetto di nessuno di essi, lodando anzi moderatamente tutti. L'unico di cui parla invece in maniera entusiastica è il terzo concorrente, cioè Cossoni, il quale «s'accosta, s'adegua e si conforma più degli altri ne' precetti, ne' dogmi e nell'opinione della nostra scola, la quale, come s'è detto, derivando dal Palestrina, non si può dubitare, s'io non m'inganno, che non sia la migliore d'Italia, ove ne' nostri tempi fiorisce più che in ogn'altra regione del mondo la musica pratica»⁷³. Liberati afferma: Cossoni «non solo è il migliore degli altri quattro concorrenti, ma gli avanza di gran lunga in eccellenza»⁷⁴ e conclude: «mi pare di potermi giustamente indurre a dire ed attestare (essendo anche concorde in questo mio parere chi può essere a me maestro) [...] che questo concorrente, terzo in ordine alle cantilene scritte, sia il migliore, il più valoroso ed il più ricco di scienza musica, non solo di tutti gli altri quattro concorrenti, ma di molti altri stimati celebri musicisti». Il fatto che questa lettera sia stata stampata, con i costi che comportava all'epoca la stampa di un pamphlet di ben 63 pagine, oltretutto con una pagina bianca per ogni pagina stampata, non può non far pensare ad una iniziativa dei potenti personaggi che erano dietro la fazione pro Cossoni.

A questo punto, «potendo sua eminenza con molto fondamento credere che li medesimi signori fabbricieri per un tal qual loro sfogo fossero per licenziare D. Giulio sottomaestro di cappella, ancorché non avesse alcun altro demerito che quello se gli attribuiva d'esser concorso e prevaluto al posto di maestro di cappella ad esclusione del Cossonio, sua eminenza, per esimere quest'uomo da un aggravio sì manifesto e per togliere anco ai medesimi signori fabbricieri l'occasione e l'odiosità di farglielo, lo provvide d'un beneficio, di cui seguì in quel tempo opportuno la vacanza»⁷⁵. Il 2 aprile 1685⁷⁶, infatti, D'Alessandri venne nominato canonico nella basilica di S. Nazaro Maggiore, sul posto resosi disponibile per la morte, avvenuta in marzo, del canonico Francesco Maria Airoldi⁷⁷, del quale pre-

⁷² ID., p. 2.

⁷³ ID., p. 52.

⁷⁴ ID., p. 53.

⁷⁵ PAGANI², pp. 61-62. A conferma di ciò è l'ultimo stipendio di D'Alessandri, che è, appunto, relativo al marzo 1685, versato il primo aprile successivo (cfr. AFDM, *Pagamenti*).

⁷⁶ In ASDM, *Status personalis* è notata la data errata del 12 aprile.

⁷⁷ Cfr. ASDM, *Registro dei benefici*, alla data e ASDM, *Benefici*, alla data. In entrambi questi documenti è cancellata la dicitura «de Alessandris mediolanensis», sostituita con «Chiapetta Laudensis Diocesis», ad indicare il suo incardinamento sacerdotale presso la diocesi di Lodi.

se possesso il 15 aprile successivo⁷⁸, ma già dagli inizi del mese D'Alessandri aveva lasciato il suo posto nella cappella⁷⁹.

La situazione si trascinò ancora per alcuni mesi, nei quali vennero ingaggiati ripetutamente i “musicisti forastieri”: non si tratta di una novità⁸⁰, ma ciò che desta l'attenzione è la maggiore frequenza con la quale ciò avviene: il 5 giugno vengono pagati quattro musicisti per aver cantato l'uno la Domenica delle Palme, un altro a Pasqua, il terzo per tutta la seconda metà di aprile e il quarto per «aver fatto trascrivere quindici fogli di composizioni per gli pontificali scorsi, cioè di Pasqua e S. Croce»⁸¹; il 2 giugno 1695 sono pagati ben 26 musicisti per i «primi vesperi et il giorno della festa di S. Croce [2 e 3 maggio]», tra cui l'organista Bartolomeo Mantelli, uno dei compositori dell'*Arione*; il 20 giugno tre soprani, «il tenore che manca», cioè D'Alessandri⁸², e un basso per aver servito nella «festa dell'Ascensione di Nostro Signore e della Pentecoste [31 maggio e 10 giugno]»; il 31 agosto 2 soprani per il giorno dell'Assunzione (15 agosto), tra cui il soprano Tachino di S. Celso; il 25 settembre, per la festa della Natività di Nostra Signora (8 settembre), vengono pagati 25 musicisti, tra cui ancora il Mantelli come organista. Non essendoci più né il maestro né il vicemaestro di cappella, tutte queste liste portano la firma di Alessandro Carminati, decano dei musicisti della cappella.

L'allontanamento di D'Alessandri dalla cappella musicale agevolò la conclusione della vicenda, che avvenne solo alla fine dell'anno. La questione si risolse

⁷⁸ Cfr., *Status personalis*.

⁷⁹ Cfr. AFDM, *Deliberazioni*, XLVIII, c. 63, in cui, il 5 aprile 1685, si decide di mettere a concorso il posto di tenore già lasciato vacante dal D'Alessandri, fatto che non poté avvenire, data la situazione di stallo della cappella musicale conseguente alla diatriba sul concorso (cfr. nota 82).

⁸⁰ Cfr. ad esempio quelli ingaggiati per «la vigilia e tutto il giorno di S. Croce prossimo passato [2 e 3 maggio]» (AFDM, *Pagamenti*, 17 maggio 1683) o quelli pagati il 14 settembre 1684 «per aver servito alla cappella del Domo al primo vespero et il giorno della Natività di Nostra Signora ora passata [7 e 8 settembre]».

⁸¹ Cfr. AFDM, *Pagamenti*, 5 giugno 1685. I quattro sono il tenore Monza, il basso reverendo Domenico Mattei, il soprano Bianchino (Francesco Bianchi) e Pietro Paolo Scaccia.

⁸² Così come avvenuto per Giovanni Gallarino (cfr. nota 63), anche Giulio D'Alessandri, dimessosi nell'aprile, e Pietro Francesco Tosi, licenziato nell'agosto, non furono rimpiazzati per tutto l'anno 1685. La ragione per la quale non venivano rimpiazzati i musicisti mancanti nell'organico della cappella musicale è riconducibile alla situazione di stallo determinatasi in seguito al concorso a maestro di cappella, che vedeva l'arcivescovo bloccare ogni iniziativa della Fabbrica del Duomo che necessitasse del suo consenso. Scrisse infatti il cardinal Visconti al cardinal Cybo il 12 dicembre 1685 che ai fabbricieri, che volevano nominare un organista al posto di uno dei due che era morto, «non [...] sarebbe riuscito di eleggerne un altro senza il solito consenso ed approvazione dell'arcivescovo» (ASV, *Cardinali*, c. 206).

infatti con un accordo siglato il 21 dicembre 1685⁸³, raggiunto grazie alla mediazione del cardinal Mellini, nunzio a Madrid che tornava a Roma per ricevere il cappello cardinalizio, in cui è stabilito che Cossoni avrebbe rinunciato alla carica di maestro di cappella del Duomo e avrebbe supplicato l'arcivescovo di togliergli l'esilio, presentando per parte sua le lettere dimissorie del vescovo di Como per poter risiedere fuori diocesi e ottenendo dall'arcivescovo il permesso di celebrare a Milano. I deputati della Fabbrica avrebbero indetto un nuovo concorso, dal quale non sarebbe stato escluso il Cossoni. L'arcivescovo, prese le dovute informazioni, avrebbe potuto decidere di non accettare dei concorrenti. Le composizioni del concorso sarebbero state portate, come di consueto, all'arcivescovo, che le avrebbe sottoposte al giudizio di periti scelti da lui. Il capitolo avrebbe poi nominato quelli che sarebbero risultati i migliori, «compreso anche Cossonio», e questa procedura sarebbe stata attuata per ogni altro concorso futuro. Il 30 dicembre⁸⁴ successivo poi, non «potendosi nella presente occasione d'elezione di mastro di cappella praticare le formalità in essa [scrittura di concordia] convenute per la brevità del tempo [...] questo capitolo [...] ha risoluto per questa volta l'eminenza sua dichiarare quale de' soggetti pretendenti stimi più appropriato per tal carica»⁸⁵. Il Visconti rimise la nomina al capitolo, che, ovviamente, riconfermò Cossoni.

Questa conclusione appare come il classico aggiustamento in cui l'arcivescovo la spunta nella forma, salvando le sue prerogative, essendo la controversia tra l'arcivescovo e il capitolo della Fabbrica sfociata in un classico conflitto giurisdizionale. Infatti il governatore, apertamente schierato dalla parte della Fabbrica, a suo dire per non poter «fare a meno di non assistere alli Deputati della Fabbrica per trattarsi di Regia Giurisdizione», giunse addirittura a discutere la questione, negli ultimi giorni del giugno 1685, «in più giunte di ministri», coinvolgendo «ancora tutto il Corpo del Senato»⁸⁶. Il capitolo della Fabbrica si spinse ancora più in là, decidendo, il 10 dicembre 1685, di inviare il vicario di provvisione Paolo Arese alla corte di Madrid e il marchese Gerolamo Castiglione, uno dei capi della fazione pro Cossoni, a quella di Roma⁸⁷.

I conti però non tornano, perché dall'altra parte il cardinal Visconti non ottenne dalla curia romana quel “potente patrocinio” più volte richiesto, come do-

⁸³ 29 dicembre secondo PAGANI², p. 57, che fa riferimento ad un documento che riporta tale data, pubblicato in PAGANI¹, pp. 303-306.

⁸⁴ 31 dicembre secondo PAGANI², p. 57.

⁸⁵ Cfr. APPENDICE I, C.

⁸⁶ PAGANI², p. 65, 63.

⁸⁷ Cfr. ID., p. 56.

cumentano le lettere pubblicate da Fabrizio Pagani⁸⁸. Infatti a Roma ebbero più fortuna i fautori della fazione di Cossoni, che appartenevano all'alta nobiltà dello Stato di Milano, come il papa, Benedetto Odescalchi. Questi infatti difficilmente poteva restare insensibile alle loro richieste, soprattutto perché si trattava di «qualche personaggio congiunto di sangue alla Santità Sua, che s'era fatto conoscere vivamente interessato in tal faccenda»⁸⁹. In una simile situazione il Visconti, nel tentativo di ottenere l'appoggio papale, non aveva altra scelta che sottolineare, come fece continuamente nelle sue lettere al Cybo, che le sue azioni erano «lontane da qualsiasi malordinata e propria passione e solamente dirette al servizio di Dio ed al mantenimento delle ragioni e prerogative della Chiesa», sottolineando il «discredito e pregiudizio del grado a cui Sua Santità è piaciuto innalzarmi»⁹⁰. Ma la faccenda si trascinò così a lungo perché i fabbricieri, al di là della difesa della loro autonomia (e dei loro interessi), volevano a tutti i costi il Cossoni nel posto di maestro di cappella, perché così pretendeva qualcuno che si riteneva troppo potente ed era troppo prepotente per poter perdere la partita. Dall'altra parte anche il Visconti, per ragioni opposte, non voleva accettare un aggiustamento formale, che portasse a premiare uno tra i peggiori concorrenti, oltretutto noto per le sue malefatte. Se lo scopo del Visconti fosse stato unicamente la salvaguardia delle sue prerogative, non si sarebbe preoccupato di far vincere il migliore e, soprattutto, una volta persa la partita, non si sarebbe curato di dargli una sistemazione onorevole. Sotto la veste della controversia giurisdizionale riteniamo si sia combattuta una battaglia sostanziale: se così non fosse stato l'arcivescovo Visconti non sarebbe rimasto senza l'indispensabile e potente appoggio dell'inflexibile Innocenzo XI.

A conclusione della vicenda del concorso viene spontanea una considerazione: la cappella musicale del Duomo di Milano non sembra avere avuto in questo periodo un prestigio pari all'importanza della città e non ci sembra troppo azzardato attribuire la responsabilità di ciò all'astuta miopia dei fabbricieri, che bocciarono alla sua direzione i musicisti migliori, come avvenne in questo caso e come era già avvenuto con l'elezione del predecessore di Cossoni, Giovanni Antonio Grossi, che venne preferito a Giovanni Legrenzi.

D'Alessandri tenne il posto di canonico della chiesa collegiata di S. Nazaro Maggiore, l'importante basilica che gestiva l'Ospedale Maggiore, oggi sede delle

⁸⁸ Cfr. ID. pp. 53-56.

⁸⁹ ASV, *Cardinali*, c. 69. Lettera scritta il 25 luglio 1685 dal cardinal Visconti al segretario di stato vaticano, cardinal Cybo, di cui un'altra parte è pubblicata in PAGANI², p. 57-58.

⁹⁰ (ASV, *Cardinali*, c. 102v). Lettera dell'1 agosto 1685, di cui è pubblicata un'altra parte in PAGANI².

facoltà umanistiche dell'Università Statale, fino alla fine dei suoi giorni. Dalla visita pastorale dell'arcivescovo Visconti, avvenuta nel 1690, sappiamo che celebrava quotidianamente nella chiesa di S. Michele al Gallo, che possedeva la prebenda di S. Clicerio arcivescovo e che le sue entrate annue complessive ammontavano a 1.000 lire imperiali⁹¹.

Dall'archivio della chiesa abbiamo tratto alcune scarse notizie biografiche, come quella di un accidente apoplettico, a causa del quale «rimase offeso nell'occhio sinistro et altre parti del corpo», avvenuto presumibilmente nel 1706, grazie al quale aveva ottenuto dalla Sacra Congregazione, con indulto del 3 ottobre 1706, prorogato il 24 settembre 1707, «di godere di tutti li frutti e distribuzioni quotidiane senza intervenire al coro nel ore di matutino e prima et alle processioni et altre fonzioni ecclesiastiche fuori di chiesa». La richiesta di proroga, inoltrata il 7 agosto 1708, ebbe la risposta negativa della Sacra Congregazione, datata Roma 21 agosto 1708, nella quale è scritto tra l'altro che «quando succede il caso che uno de' signori canonici s'ammala fuori di città non gode la distribuzione quotidiana»⁹².

Nel 1711 D'Alessandri fu protagonista di un episodio che attesta di quale stima e notorietà godesse negli ultimi anni della sua vita. Dal 13 al 21 giugno si celebrava a Novara in un ottavario il «trasporto del sagra corpo di S. Gaudenzio primo vescovo e protettore di detta città»⁹³. Per questo avvenimento furono ingaggiati i «professori di musica più rinomati» provenienti «da tutte le parti d'Italia» e furono riuniti «i più sublimi virtuosi»⁹⁴. Di questi festeggiamenti, a cui intervennero molti nobili, ci sono rimaste due dettagliate descrizioni: l'una realizzata dal prete novarese Francesco Girolamo Ruggero, l'altra da Girolamo Antonio Prina, «cittadino di Novara, dottore di sacra teologia e curato di S. Marco della stessa città»⁹⁵. Il Prina racconta che tra i «compositori virtuosi stranieri, che co' loro componimenti alternavano in questo ottavario il diletto [...] e diedero messe intere, salmi e motetti, che si cantarono ne' correnti giorni» erano: Ariosti, Sabadini, Gasparini, Caldara, Pachioni, Lotti, Orlandini, Ballarotti, Pistocchi e i fratelli Peroni. «Il più geloso di tutti questi signori virtuosi fu il sig. Antonio Caldara, eletto

⁹¹ Cfr. ASDM, *Status personalis*. Oltre alla prebenda di S. Clicerio arcivescovo, D'Alessandri possedeva un beneficio ecclesiastico sotto il titolo di S. Maurizio di Terrazzano nella pieve di Rho (cfr. ASNB, *Confesso Verderio*) e il beneficio e juspatronato di S. Maria dell'Aquila fuori le mura di Palestrina (cfr. ASNB, *Memorie*).

⁹² ASNB, *Ordinazioni*, alle date.

⁹³ KIRKENDALE, p. 289.

⁹⁴ FRANCESCO GIROLAMO RUGGIERO, *Dichiarazione della eccellente musica seguita in Novara...*, Vercelli, Pietrantonio Gilardone, 1711, in KIRKENDALE, p. 289.

⁹⁵ FEDELI, p. 26.

alla capella di sua maestà cattolica Carlo III, cui premendo molto la buona condotta del suo componimento, che per verità fu raro, partito per le poste da Roma, fermossi in Milano, finché con l'intelligenza del sig. de Alessandris canonico dell'insigne collegiata S. Nazaro virtuosissimo della professione inviato apposta da S. E. il sig. marchese Clerici n'ebbe accertato il ragguaglio della felicissima riescita. D'indi poi portossi egli in persona a Novara per godere qualche giorno della virtù de' soggetti concorrenti a favorire»⁹⁶.

Come apprendiamo dalla dettagliatissima biografia di Ursula Kirkendale, Antonio Caldara in quel periodo lavorava a Roma al servizio del principe Ruspoli, ma aveva chiesto un permesso per recarsi a Milano. «Il 17 aprile infatti l'imperatore Giuseppe I era morto di peste a Vienna. Caldara, contando sul fatto che il fratello Carlo III di Barcellona gli sarebbe successo al trono, decise di offrire i suoi servigi al nuovo imperatore, di cui era stato il favorito a Barcellona»⁹⁷, al fine di ottenere un posto alla corte di Vienna. Per questo era partito da Roma il 15 maggio, sapendo che Carlo III sarebbe dovuto arrivare a Milano.

La Kirkendale, che delle due descrizioni dei festeggiamenti per S. Gaudenzio conosce solo quella del Ruggero, ipotizza che, data la vicinanza di Novara a Milano, Caldara vi avesse forse partecipato di persona, ignorando evidentemente l'episodio riportato dal Prina, riguardante l'incontro con D'Alessandri, che attesta l'effettiva presenza di Caldara a Novara, almeno per alcuni giorni dell'ottavario⁹⁸. Non sappiamo in quali rapporti fosse D'Alessandri con Giorgio Clerici, marchese di Cavenago, uno dei più influenti nobili milanesi, probabilmente incaricato dei festeggiamenti per l'arrivo del futuro imperatore Carlo VI, che gli avrebbe rinnovato il privilegio della futura successione nella presidenza del senato, già concessogli da Carlo II⁹⁹. È però significativo che costui si fosse rivolto a D'Alessandri, che evidentemente considerava uno dei compositori più rappresentativi dell'ambiente musicale milanese, per fornire a Caldara, allora molto più giovane dell'anziano maestro, un parere autorevole sulla sua composizione.

L'anno dopo l'incontro con Caldara D'Alessandri morì. Nell'archivio di S. Nazaro è conservata copia del suo ultimo testamento, rogato il 20 agosto 1712

⁹⁶ ID., pp. 27-28.

⁹⁷ KIRKENDALE, pp. 288-289.

⁹⁸ Cfr. ID., p. 291. Per lo stesso motivo la versione della Kirkendale non concorda con quella del Prina: secondo quest'ultimo infatti Caldara era già stato nominato nella cappella imperiale.

⁹⁹ Cfr. CABRINI. Nel 1709 il marchese Clerici era stato indicato come intermediario per l'invio di due oratori di Giacomo Antonio Perti a Giulio Cavalletti, nel periodo in cui quest'ultimo ricopriva l'incarico di maestro di cappella di Carlo III d'Asburgo a Barcellona. Il Cavalletti infatti aveva consigliato al Perti di Spedirli da Bologna a Milano, da dove il marchese li avrebbe poi fatti pervenire a Barcellona (cfr. RIEPE, p. 190).

presso il notaio Giovanni Battista Ferrario di Milano, che D'Alessandri definisce «mio conoscente», con il quale aveva già stipulato un testamento il 30 luglio 1712¹⁰⁰. Purtroppo, essendo andati perduti gli atti di questo notaio, non abbiamo potuto leggere questo precedente documento ed eventuali altri atti rogati da D'Alessandri presso di lui. Nel testamento D'Alessandri si dichiara «alquanto infermo di corpo», chiede di essere sepolto nella basilica in cui era canonico e nomina suo erede universale la sacrestia della basilica stessa. Sono nominati eredi particolari il nipote Antonio Maria, figlio del fratello Giovanni Battista¹⁰¹, la sorella di questi, Giulia D'Alessandri in Baratieri, il conte Sanvitali, i servi Caterina e Carlo Antonio Ferrario.

I rapporti con i suoi familiari non dovevano essere dei migliori: infatti nel testamento il musicista non nomina mai le due sorelle e, anche se lascia quanto a lui spettante dell'eredità del fu Carlo Federico Torri¹⁰² al nipote Antonio Maria e, in caso di rinuncia di questo, alla nipote Giulia, stabilisce che, nel caso in cui il fratello Giovanni Battista e i di lui figli Antonio Maria e Giulia avessero litigato per questa eredità, tutto fosse devoluto alla sacrestia. Al fratello non lascia nulla, dichiarando: «se non lascio cosa alcuna da darli al sig. Giovanni Battista mio fratello, non è già per smenticanza o mala volontà, ma per avergli io già contribuito molto, come egli sa». Inoltre raccomanda alla sacrestia di non permettere a nessuna persona, «ancora che fosse a me congiunta di sangue, s'intromettesse in cosa alcuna» dell'eredità lasciata alla sacrestia; Tra l'eredità c'è anche «un quadro mezzano dipintovi il ritratto del sig. abate e canonico Giulio d'Alessandri donato alli signori canonici»¹⁰³, oggi non più presente nella basilica.

Tra i pochi effetti nominati nel testamento, i primi ad essere elencati sono i 3 cembali da lui posseduti, tra cui «un cembalo del Celestino»¹⁰⁴ di tutta perfezione, per quale se avessi voluto spropriarmene, mi fu esibito il prezzo di cento doppie, il che servirà di notizia in occasione di farne esito». Gli altri cembali, di cui non

¹⁰⁰ Cfr. ASNB, *Testamento*.

¹⁰¹ Sposato con Caterina Torre.

¹⁰² Probabilmente un parente acquisito del fratello Giovanni Battista, sposato con Cristina Torri. Potrebbe trattarsi del sacerdote Carlo Federico della Torre, che inoltra una supplica all'arcivescovo Visconti, corredata da certificato medico datato 5 agosto 1686, «essendo esso per una mala sorte cascato in una fiera infermità [...], trovandosi malamente aggravato da accidenti vertiginosi et da continua imbecillità di vista», che gli impediscono di celebrare nella chiesa di S. Calogero (ASDM, *Corrispondenza ufficiale*, cart. 94).

¹⁰³ ASNB, *Mobili*.

¹⁰⁴ Importante cembalario veneziano, Giovanni Celestini operò tra il 1583 e il 1610. Di lui rimangono diversi clavicembali e spinette in alcuni tra i più importanti musei in Austria, Belgio, Germania, Inghilterra, Olanda, Canada, U.S.A (Cfr. BOALCH, pp. 32, 265-268).

nomina i costruttori, sono uno «con finimenti d'avorio di valore di filippi sessanta» ed un altro «imprestato al signor Sebastiano Celidonio¹⁰⁵, quale è di valore di filippi ottanta». Dall'inventario della sua abitazione¹⁰⁶, stilato tra il 2 e il 4 settembre, sappiamo che il Celestini, definito «un cembalo grande con sua cassa che si dice del Celestino», era situato nella «prima stanza chiamata sala», assieme agli arredi più preziosi, tra cui 26 quadri «tra grandi, mezzani e piccioli». L'altro cembalo, situato «nella seconda stanza vicina alla detta prima», arredata con 17 quadri, è definito semplicemente «un cembalo sopra li suoi cavalletti». «Nella stanza vicino alla cucina» si è ritrovato un «librettino di memorie». In una «stanza vicina alla sala e alla cucina», in un cantara, oggi càntera cioè cassettone, nel primo cassetto erano conservate scritture varie e nel secondo, terzo e quarto cassetto «molte carte di musica» e libri vari. Altri «libri di musica» erano conservati «nella seconda stanza verso corte». «Nell'armario taccato al muro di un'altra stanza ancora «verso la corte della canonica», erano conservati «moltissimi fasci di composizioni musicali».

Cembali e musiche sono gli oggetti dell'eredità di D'Alessandri che più ci interessano. Secondo il dettato testamentario i suoi beni furono venduti: il 14 settembre 1712 i mobili, sui quali nel testamento era stabilito il diritto di prelazione nella persona del nipote Antonio Maria¹⁰⁷, mentre la vendita all'asta avvenne il 20 marzo 1713¹⁰⁸. I cembali, assieme agli argenti, ad alcuni mobili e quadri, furono venduti il 14 settembre alle persone più vicine al D'Alessandri. Il «cembalo grande del Celestino con suo cavalletto e sua cassa» fu comperato dal nipote Antonio Maria D'Alessandri per 455 lire, il secondo, definito «un cembalo con coda con suo cavalletto» al canonico di S. Nazaro Francesco Negrone d'Ello per 140 lire e il terzo, definito «altro cembalo grande con suo cavalletto quale cembalo era in casa del signor Sebastiano Celidonio», al reverendo Donato Bugatti per 80 lire¹⁰⁹,

¹⁰⁵ Non abbiamo potuto rinvenire alcuna notizia su questo personaggio, probabilmente appartenente ad una famiglia di musicisti, sulla quale cfr. CARPANI, p. 59, n. 63.

¹⁰⁶ Nel 1690 abitava «in aedibus venerandi consortii Misericordiae prope S. Stephanum maiorem» (ASDM, *Status personalis*). L'inventario *post mortem* inizia il 2 settembre 1712 con la «casa di sua abitazione» non meglio specificata e il 3 settembre prosegue con la «casa canonica [...] posta nella seconda corte della canonica di detta chiesa di S. Nazaro». Forse la «casa di sua abitazione» era quella «sita in Paltano» (ASNB, *Mobili*), per la quale pagava un fitto alle monache di S. Caterina la Rotta (cfr. ASNB, *Scritture*).

¹⁰⁷ Tra gli acquirenti vi fu anche il fratello Giovanni Battista, che acquistò oggetti d'argento (cfr. ASNB, *Vendita de' mobili*). In tutto la vendita privata frutto £. 3537. 14. 6. Il canonico Alessandro Bugatti acquistò per 3 lire e 10 soldi alcuni libri, tra cui «alcuni libri d'opere rappresentate in corte de' principi» (cfr. ASNB, *Mobili*).

¹⁰⁸ Cfr. ASNB, *Vendita*, dove, a parte un «acquasantino d'argento», vennero venduti 13 quadri per un valore complessivo di 6940 lire e 12 soldi.

¹⁰⁹ ASNB, *Mobili*.

sovvertendo quindi la valutazione che D'Alessandri aveva dato nel testamento, che voleva quest'ultimo di maggior valore del secondo. L'alto prezzo di vendita del Celestini testimonia dell'importanza che veniva attribuita a questo strumento.

L'altro motivo di interesse sono le musiche, per la cui eredità esiste un intero capoverso nel testamento, che recita: «lascio per ragion di legato all'illustrissimo et eccellentissimo signor conte Carlo Sanvitali, primo ministro di sua altezza serenissima di Parma, tutta la mia biblioteca di musica di qualunque sorte si ritrovarà in mia casa, tanto di composizioni latine, come volgari et tanto romane come ambrosiane et di qualunque sorte si siano, supplicando S. E. agradire questo picciolo contrassegno della mia obbligata servitù et affetto verso la di lei persona»¹¹⁰.

Della biblioteca musicale di D'Alessandri non sappiamo nulla, né abbiamo trovato l'inventario, né il "confesso", oggi ricevuta, del conte Sanvitali, all'atto del suo ritiro. Possiamo ipotizzare che tra le musiche ci fossero le sue composizioni, delle quali ci rimangono poche partiture, conservate in alcune biblioteche europee, e alcuni libretti. Tutte queste, a parte le composizioni scritte per il concorso del 1684, sembrano risalire al periodo in cui egli era canonico nella basilica di S. Nazaro.

Dell'*Arione*, rappresentato a Milano nel 1694 per il compleanno dell'imperatore Leopoldo, si conserva solo il libretto a stampa, scritto dal conte Oreste D'Arles. Si tratta di un pasticcio, dedicato a Isabella della Zerda e Aragona, duchessa del Sesto, scritto in collaborazione con altri 27 compositori. Importante è la testimonianza di Francesco Saverio Quadrio: «Molti furono quelli, che a metter in musica *L'Arione*, recitato in Milano nel 1694, per lo compimento degli anni di Leopoldo I, fecero prova del loro valore. E i recitativi degli atti primo e terzo furono posti in musica da Carlo Valtellina; quelli del secondo atto furono posti in musica da don Dionigi Erba. Le ariette poi furono messe in musica, quali da uno e quali da un altro de' più valenti maestri di musica, che fiorissero allora, che furono, oltre ai detti due Valtellina ed Erba, Carlo Ambrogio Lonati, Giovanni Ferrari, il canonico Ciapetta, il Castelli, il Landriani, il Polarolo, il Brevi [Giovanni Battista], lo Scaccabarozzo [Giuseppe], il Salimbeni, lo Scarlati [Alessandro], il Gariboldi, il Mazza, l'Orto, il Vianova [Sebastiano], il Griffino, il Bramantino, il Gilardino, il Ballarotti [Francesco], il Ghielmino [Pietro Antonio Fioretti detto il], il Manza, il Legnani, il Boschi, il Barbieri, il Torelli, il Bigatti [Francesco Bagatti] e il Mantelli [Bartolomeo]»¹¹¹. Delle 4 arie musicate da D'Alessandri, qui chiamato

¹¹⁰ ASNB, *Testamento*.

¹¹¹ QUADRIO, V, pp. 516-517, riportata anche in SARTORI¹, p. 40.

Ciapetta, Chiappetti e Chiapetta, ben 3 sono tristi e parlano di morte¹¹². Questi 28 compositori sono per la maggior parte legati all'ambiente lombardo per origine o per attività professionale, in particolare a Brescia, Bergamo e, soprattutto, Milano: molti di essi si ritrovano anche nell'organico della cappella del Duomo, della cappella ducale, dell'orchestra del teatro ducale e in altre chiese della città. Francesco Passadore ha notato che 8 di questi compositori (Bagatti, Ballarotti, Brevi, Castelli, Erba, Fioretti, Legnani, Mantelli) «hanno trovato spazio nelle antologie di Vigoni»¹¹³, lo stesso editore del libretto dell'*Arione*.

Aggiungiamo che 10 di questi compositori (Ballarotti, Bigatti, Bramantino, Brevi, D'Alessandri, Ghielmino, Lonati, Salimbeni, Scaccabarozzo, e Valtolina) si ritrovano anche tra i 21 autori dell'*Etna festivo*, l'altro pasticcio cui è legato anche il nome di D'Alessandri, che ne scrisse la musica del prologo, «per quello canta la Fortuna», assieme al Bramantino, «per quello canta il Tempo»¹¹⁴. Anche di questo lavoro ci è rimasto solo il libretto, dal cui frontespizio sappiamo che la dedicatoria e lo stampatore sono gli stessi dell'*Arione*¹¹⁵. A differenza dell'*Arione*, nell'*Etna festivo*, che è una «introduzione di ballo», «non han loco le mutazioni di scene»¹¹⁶. Attraverso la «Gazzetta di Milano» sappiamo che lo spettacolo ebbe luogo il 3 marzo, preceduto da una «gran sinfonia di 50 istromenti musicali» e seguito da una «suntuosa festa di ballo», alla presenza del governatore, marchese di Leganes¹¹⁷. A conferma di questa circostanza è la didascalia posta all'inizio del prologo: «gran sinfonia formata di 48 mascare, che suonano d'ogni sorte d'instromenti»¹¹⁸. È probabile perciò che il conte de las Torres, organizzatore dei festeggiamenti, si sia rivolto prevalentemente a compositori legati alla cappella di corte e all'orchestra del teatro ducale, da cui provenivano probabilmente anche i 50 strumentisti.

¹¹² Le quattro arie musicate da D'Alessandri sono: *Io morirò crudel* (atto I, p. 5), *Passa de l'alma al cor* (atto II, pp. 25-26), *Voce non ha il dolor, sono di sasso* (atto II, p. 29), *Care selve amati monti* (atto III, pp. 49-50).

¹¹³ PASSADORE, p. 235.

¹¹⁴ ETNA FESTIVO, p. non numerata che inizia: «Le persone che v'intervengono». I 21 compositori, oltre ai 10 già nominati, sono: Giovanni Appiano, il conte Oreste d'Arles, Besozzi, Costa, Angelo Maria Fioré, Francesco Gasparini, Paolo Magni, Marini, Rochino, Quaglia, Zanetti.

¹¹⁵ Cfr. ID., frontespizio riportato nelle ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE.

¹¹⁶ Cfr. ID., p. non numerata che inizia: «Cortese lettore».

¹¹⁷ Cfr. MAGAUDDA - COSTANTINI², pp. 64-65, 67.

¹¹⁸ ETNA FESTIVO, p. 1.

Della *Santa Francesca Romana* si conserva la partitura manoscritta¹¹⁹. Si tratta di un oratorio diviso in due parti, per 5 voci, doppio coro, tromba, 6 parti strumentali e basso continuo. Fu eseguito il 9 novembre 1823 in casa del musicologo tedesco Raphael Georg Kiesewetter, che lo data attorno al 1670. A prima vista questa data non pare attendibile, perché la stesura del libretto sembra non essere anteriore al 1679: grazie al confronto con l'incipit testuale della *S. Francesca Romana* musicata da Alessandro Melani, abbiamo potuto individuare l'autore del libretto nel viterbese conte Giulio Bussi¹²⁰. Di questo testo rimangono tre libretti, tutti musicati dal Melani, il più antico dei quali risale al 1679¹²¹. Inoltre nel frontespizio della partitura composta da D'Alessandri sul testo di Bussi¹²² è sempre specificato che il compositore era canonico nella chiesa di "S. Nazaro in Broglio", circostanza che sposterebbe la data di composizione dopo l'aprile 1685. Contro questa ipotesi però c'è il fatto che i frontespizi della *S. Francesca Romana* sono di mano ottocentesca e che, da un'analisi sommaria, a noi questo oratorio pare precedente alla *Bersabea*, sia per le direzioni armoniche, non sempre così chiare e moderne come quelle della *Bersabea*, sia perché gli accompagnamenti strumentali delle arie sono, salvo che all'inizio e alla fine dell'oratorio, solo in forma di ritornello, con il canto quindi sempre accompagnato dal solo basso continuo, a differenza di quanto avviene nella *Bersabea*, in cui nella maggior parte delle arie l'accompagnamento strumentale concerta assieme alla voce. Riteniamo quindi che non sia da scartare l'ipotesi di Kiesewetter, che ne sottolinea la «forma antiquata e non ancora definita», pur considerando D'Alessandri un «valente contrappuntista»¹²³. Della *Santa Francesca Romana* fa parte il duetto «Pur è ver ch'a

¹¹⁹ A-Wn (S. A. 68. B. 1. ms. 3656), D-B (mus. ms. 530), D-Dl

¹²⁰ Giulio Bussi, conte di Poggio Aquilone, nacque a Viterbo nel 1647 circa da Giovanni Battista ed Eleonora Conti. Studiò grammatica, retorica e filosofia nel seminario romano sotto la guida dei PP. Gesuiti. Sposato a Cecilia Maidalchini, fu aggregato all'*Accademia degli Umoristi* e, nel 1691, fu ammesso nell'*Arcadia*, con il nome di Tirinto Trofeo. Tra le sue opere si annoverano vari drammi musicali, oratori e commedie, tra cui: il dramma per musica *L'innocenza vendicata ovvero la S. Eugenia* (Viterbo, 1686, 1687), l'opera tragicomica *I due gran mostri ovvero Politica e Amore*, in prosa con intermedi in musica, balli e abbattimenti (Roma, 1695), l'oratorio *La penitenza gloriosa nella conversione di S. Maria Egiziaca*, musicato da Francesco Magini (Roma, 1705) e da Francesco Gasparini (Ancona, 1722) e l'oratorio *Per la solenne traslazione de' sacri corpi de' SS. martiri Valentino ed Ularo protettori della città di Viterbo* con musica del milanese Carlo Monza (Viterbo, 1724). Morì a Viterbo il 14 aprile 1714. (cfr. *Arcadia*, p. 253; SARTORI², nn. 13365, 13366, 8529a, 18385, 18386, 18490; GIOVANNI MARIA CRESCIMBENI, *Notizie istoriche degli Arcadi morti* e GIAMMARRIA MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia* in IBI, II, p. 491).

¹²¹ Cfr. MORELLI⁴, p. 169.

¹²² A-Wn, D-B, D-Dl.

¹²³ Cfr. APPENDICE I, E.

questo seno» (SFR 40), segnalato sui dizionari come pezzo a sé stante, presente sia nella partitura che nel libretto manoscritto musicato dal Melani¹²⁴. Ci sembrano interessanti due arie, una del contralto e una del basso, in cui, all'accompagnamento del basso continuo, si affianca la tromba (SFR 7, 27)¹²⁵.

Il *Te Deum* a 8 voci, conservato in partitura autografa¹²⁶, come abbiamo potuto verificare grazie al confronto con i brani, autografi e firmati, del concorso del 1684, ha il seguente organico: 2 parti di tromba, 2 di oboe, 2 di cornetto, 2 comprensive di tromboni e fagotti, 2 di violino, da 3 a 5 di viole da gamba, 1 di violoni, doppio coro, basso continuo. Dopo la sinfonia ci sono una serie di tutti (TD 2, 4, 6, 8, 11, 14), intercalati da brani a sezioni (TD 3, 5, 7, 9, 10, 12, 13). L'organico necessario alla sua realizzazione è imponente, essendo necessari, oltre al resto, almeno 16 cantanti solisti. La presenza degli oboi sposta quanto meno ai primi del XVIII secolo la composizione di questo *Te Deum*, ma la contemporanea presenza del «concerto di viole», e dei cornetti farebbero pensare ad un pezzo più antico.

La Bersabea è un oratorio della durata di circa un'ora, diviso in due parti, su libretto di Michele Bruguères, letterato di corte del cardinale Benedetto Pamphili¹²⁷, del quale si conservano la partitura manoscritta, datata 1686¹²⁸ e il libretto stampato a Modena nel 1689¹²⁹. Questo testo di Bruguères, cui venne dedicato

¹²⁴ Nella partitura di Vienna è scritto con mano diversa rispetto al resto dell'oratorio, notato tutto con la stessa mano.

¹²⁵ La sigla SFR seguita dal numero rimanda alla partitura della *Santa Francesca Romana* e al numero del brano, come elencato nell'APPENDICE II. Gli eventuali numeri preceduti da b. o bb. indicano le battute. Così B si riferisce a *La Bersabea* e TD al *Te Deum*.

¹²⁶ I-Wn (A. N. 48. C. 2).

¹²⁷ Michele Bruguères nacque a Roma nel 1644 da Paolo ed ivi morì l'8 febbraio 1722. Fece parte di varie accademie: *Umoristi*, *Infecondi* (col nome di Ribattuto), *Simposiaci*, *Dodonei*, *Ansiosi*, *Intrecciati* e *Apatisti* di Roma, *Concordi* di Ravenna (col nome di Strepitoso), *Filergiti* di Forlì. Nel 1691 entrò a far parte dell'*Arzadia*, con il nome di Amicla Orio. Da questa importante accademia fu espulso e poi riammesso. Dal 1684 insegnò retorica e "umane lettere" alla Sapienza di Roma. Diede alle stampe lavori poetici, letterari e teatrali, tra cui, oltre alla *Bersabea*, l'opera *Dal tradimento le nozze* (Bologna 1687), il poema drammatico *Abigail*, musicato da Pietro Iacopo Bacci (Perugia 1691), la favola tragicomica *Il vero amore non vuol pulitica* (Roma 1676, Bologna, 1701), l'oratorio *Il Davide penitente*, musicato da Pietro Pignatta (Padova 1703) e l'opera tragicomica rimasta manoscritta *L'oracolo di Navarra*. Morì l'8 febbraio 1722 e venne sepolto nella chiesa di S. Nicolò in Carcere, di cui era stato canonico. (cfr. MANDOSIO, pp. 264-265; ARCADI, p. 19; SARTORI², nn. 3980, 40, 24699, 7201; GIAMMARIA MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia* in *IBI*, II, p. 464).

¹²⁸ I-MOe.

¹²⁹ Cfr. BERSABEA.

un sonetto, pubblicato nel 1679 nel libro delle *Poesie* di Leone Alberici, ebbe molta fortuna, venendo musicato da diversi compositori ed eseguito in varie città d'Italia e all'estero (Imola, Modena, Roma, Firenze, Vienna e Linz)¹³⁰. A Roma vi furono vari allestimenti di quest'oratorio, di alcuni dei quali la musica è stata indebitamente attribuita a Giulio D'Alessandri¹³¹. Il Crowther avanza l'ipotesi che la scelta di allestire a Modena la vicenda di Davide e Bersabea, del matrimonio cioè di Davide, fosse beneaugurante per l'auspicato matrimonio del duca di Modena Francesco II d'Este, che nel 1689 aveva già 30 anni¹³², ipotesi che a noi non pare plausibile, dato proprio lo svolgimento cruento, tortuoso e fraudolento della storia.

Nella *Bersabea* cantano sei personaggi: ai tre principali, Bersabea (S¹), David (A) e Uria (T), si affiancano il Testo (S²), il Consigliero (B¹) e il Profeta (B²). La sinfonia si compone di due tempi, adagio e allegro. Ci sono 16 arie, 4 duetti e 2 terzetti. Le arie sono distribuite soprattutto nella prima parte, dove ne figurano 9 contro le 7 della seconda; 5 sono solo con il basso continuo: 2 nella prima (B 7, 21) e 3 nella seconda parte (B 28, 33, 43); 4 con ritornello strumentale: 3 nella prima (B 11, 15, 19) e 1 nella seconda parte (B 30); 7 con gli strumenti concertati: 4 nella prima (B 3, 5, 13, 17) e 3 nella seconda parte (B 26, 36, 40). I duetti sono soprattutto nella seconda parte: 3 (B 24, 35, 38) contro 1 nella prima (B 9), mentre dei due terzetti, entrambi nella seconda parte, uno si svolge in forma di dialogo tra David e Consigliero da una parte e Bersabea dall'altra (B 31) e l'altro dura lo spazio di sole tre battute (B 41).

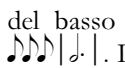
Arie e duetti presentano una notevole varietà di forma: arie strofiche (B 11, 15, 19), arie tripartite con una sorta di da capo, che però viene regolarmente variato nella struttura (B 7, 13, 24, 36, 19), arie interrotte al loro interno da un recitativo semplice (B 15, 17, 30, 31). In alcune di esse compaiono riferimenti espliciti ad arie precedenti: è il caso di *Pene dolcissime* (B 17), in cui, dopo la conclusione dell'aria con un recitativo, viene ripresa la parte finale della precedente *Pensieri all'armi* (B 13). Un altro caso analogo si trova nel terzetto, che definiremo dialogico, *Il Ciel ti destina* (B 31), in cui Bersabea, cantando le parole «tormenti e dolori», esegue una melodia il cui ritmo è lo stesso di quello utilizzato sulle parole «delizie e tormenti» dell'omonima aria; anche l'appoggiatura discendente alla fine dell'inciso (su «dolori»), riprende una delle caratteristiche salienti della parte vocale dell'aria *Delizie e tormenti* (B 30) (cfr. esempio n. 1).

¹³⁰ Cfr. MORELLI⁴, p. 136.

¹³¹ Cfr. MONTALTO, p. 327, STAFFIERI, pp. 47, 222, 224, MORELLI¹, p. 139.

¹³² Cfr. CROWTHER, p. 117.

Rifacendoci alla classificazione delle arie d'opera, ci sembra di poter ravvisare nella *Bersabea* un'aria di furore (B 11), una di guerra (B 13), una di portamento (B 17), una di similitudine o, più specificamente, di tempesta (B 19) e un lamento (B 30). Inoltre tra i personaggi è da registrare anche l'apparizione di una figura d'oltretomba, Uria, secondo una consuetudine consolidata nella tradizione melodrammatica (B 41-44).

Le arie costruite su un ostinato sono 3 (B 11, 13, 30). Un caso a parte è rappresentato dall'ultima aria, *Con pene asprissime* (B 43), nella quale lo spirito di Uria annuncia al Consigliero la pena eterna comminatagli dal Cielo: per rendere l'ineluttabilità della condanna D'Alessandri utilizza una sorta di ostinato ritmico del basso che non può non far pensare al destino che bussa alla porta: . I recitativi si sciolgono spesso in arie di cavata, che ammontano a più di 20, alcune delle quali (es. B 20, bb. 11-26; 27, bb. 16-26; 28, bb. 92-101; 37, bb. 20-41; 44, bb. 35-44; cfr. anche SFR 34, bb. 25-45, 50-92) hanno un'estensione superiore alle arie più brevi (es. B 21 = bb. 14; 28 = bb. 14; 33 = bb. 6; 43 = bb. 13).

Contrariamente all'uso corrente, nella *Bersabea* mancano del tutto i cori e, se si eccettua il brevissimo terzetto *Vendetta* (B 41), in tutto l'oratorio non cantano mai più di due personaggi contemporaneamente. Entrambe le parti di cui si compone il lavoro terminano inoltre con un recitativo, a differenza della *Santa Francesca Romana*, che si conclude nella prima parte con un duetto e nella seconda con il tutti, comprendente voci e strumenti. Se si eccettuano però questo coro e un altro all'inizio dell'oratorio, anche nella *Santa Francesca Romana* non cantano mai più di due personaggi contemporaneamente e, come avviene nella *Bersabea*, tutti i duetti sono sempre accompagnati dal solo basso continuo.

Le parti vocali sono scritte per cantanti in possesso di un buon bagaglio tecnico, necessario per eseguire i lunghi vocalizzi, che richiedono lunghi fiati e, soprattutto, molta agilità, necessaria sia alle tre voci principali di Bersabea (S¹), David (A) e Uria (T), che a due delle tre parti secondarie, cioè Testo (S²) e Consigliero (B¹). In conseguenza della complessità armonica della composizione e dei molti cromatismi delle parti vocali, alcuni passaggi risultano di difficile intonazione, ma le difficoltà si appianano non appena si accompagni la voce con le parti strumentali o si realizzi il basso continuo, rendendo chiare le direzioni armoniche.

I cromatismi nelle parti vocali, assieme ad andamenti sincopati che si prolungano per intere frasi, vengono utilizzati per sottolineare stati d'animo dominati dal dolore e dall'angoscia e anche per esprimere lo smarrimento di fronte a notizie sconvolgenti o a incertezze laceranti. In particolare D'Alessandri affida i momenti drammaticamente dolorosi a note cromatiche non solo discendenti, ma an-

che e soprattutto ascendenti, legate tra loro, ad indicare un portamento che colleghi il semitono con spostamenti impercettibili della voce (esempio n. 2).

Caratteristica interessante nella condotta delle parti di basso è la loro relativa indipendenza rispetto alla linea del basso continuo (es. B 21, 40).

Nelle lunghe messe di voce di *Pene dolcissime* (B 17) si ravvisa una di quelle arie che danno l'opportunità al cantante di fare sfoggio della potenza e insieme della dolcezza della propria voce. Non si può a questo proposito non pensare alla bella descrizione che fa delle voci dei castrati italiani François Raguene: «Sentite a volte una sinfonia così vaga, che non si potrebbe immaginare niente di più; ciononostante ci si accorge che è solo l'accompagnamento di un'aria ancora più bella, cantata da una di queste voci [dei castrati], che, con un suono il più squillante e nello stesso tempo il più dolce possibile, buca la sinfonia e si eleva sopra tutti gli strumenti con una grazia indescrivibile, bisogna sentirla»¹³³

L'orchestra della *Bersabea* consta di 5 parti strumentali. Ci pare singolare il fatto che la maggior parte delle arie con accompagnamento strumentale sia nella prima parte, ben 7 (B 3, 5, 11, 13, 15, 17, 19) contro 4 della seconda parte (B 26, 30, 36, 40), cosa che abbiamo potuto constatare anche nella *Santa Francesca Romana*, con 7 tra arie e cori accompagnati nella prima parte (SFR 2, 3, 6, 7, 9, 11, 13, 17) contro 4 nella seconda (SFR 20, 22, 23, 43): in quest'altro oratorio però, ad esclusione dell'inizio e del finale, gli strumenti realizzano soltanto ritornelli.

Le parti strumentali sono prive di indicazioni sulla loro destinazione d'uso. Le chiavi usate sono VVSAB per la sinfonia e 8 arie (B 3, 11, 13, 15, 19, 30, 36, 40), SSAAB per le rimanenti 3 arie (B 5, 17, 26). Nel primo caso si può ipotizzare la destinazione per 2 violini dei due primi pentagrammi, scritti, appunto, in chiave di violino, mentre rimane aperto il problema della destinazione del pentagramma scritto in chiave di S. Si potrebbe pensare che sia una parte per un terzo violino, ma la faccenda si complica se prendiamo in considerazione il secondo tipo di scrittura (SSAAB): infatti ci sembra difficile ipotizzare un ensemble con entrambe le parti di violino scritte in chiave di soprano e la presenza di due parti di viola. Ciò rappresenterebbe un caso singolare per la musica italiana di questo periodo, spesso scritta per trio d'archi senza la viola, la quale, quando pur è presente, assume ad un ruolo di riempitivo, che non implica certo la necessità di un raddoppio. I cinque strumenti in questione vengono utilizzati sempre tutti assieme, cosicché non si trovano mai nella partitura quelle indicazioni di destinazione stru-

¹³³ «Vous entendez quelquefois une symphonie si charmante, qu'on ne sauroit imaginer rien au delà; cependant il se trouve que ce n'est que l'accompagnement d'un Air encore plus beau chanté par une de ces voix qui, d'un son le plus éclatant & en même tems le plus doux, perce la symphonie & s'élève au dessus de tous les instrumens avec un agrément qu'on ne sauroit décrire, il faut l'entendre» (RAGUENET, pp. 77-78).

mentale che si possono riscontrare quando di un ensemble più vasto vengono utilizzati solo alcuni strumenti. Abbiamo quindi cercato riscontri nella *Santa Francesca Romana*, dove abbiamo trovato una situazione ancora più complessa. Infatti, oltre ad una parte di tromba, scritta sul primo rigo in chiave di violino, ci sono ben 6 parti, di cui non è specificata la destinazione, notate, lungo tutto l'oratorio, nelle chiavi di VVSATB. Anche qui, come nella *Bersabea*, gli strumenti, ad eccezione della tromba, eseguono sempre tutti assieme e non si trovano mai lungo la partitura indicazioni sulla loro destinazione. Raphael Georg Kiesewetter, che ha analizzato e fatto eseguire questo oratorio nel 1823, ipotizzò che i righi scritti nelle chiavi di SATB potessero riferirsi a tre tromboni e un cornetto¹³⁴. In questo caso le parti dei violini sarebbero collocate tra quella della tromba e quella del cornetto, in maniera quindi difforme dall'uso solito, che troviamo peraltro documentato anche nel *Te Deum* dello stesso D'Alessandri. Qui infatti, nella parte alta della partitura, sono notati tutti gli strumenti a fiato, cui seguono gli archi e le voci. I fiati in questione sono, nell'ordine, due trombe e due oboi, notati in quattro righi in chiave di violino (VV, VV), 2 cornetti in chiave di soprano (SS), tromboni e fagotti su due righi complessivi (TB), cui seguono 2 violini (VV). A questo punto compaiono le «viole» non altrimenti specificate, scritte nelle chiavi di SSA, SAT, cui è da aggiungere la parte riservata ai violoni (B), oppure SSATB. Per nostra fortuna nel *Te Deum* gli strumenti vengono utilizzati anche a sezioni, così troviamo «a 4 canti con violini e viole», dizione particolarmente dettagliata per designare violini e viole da braccio, normalmente indicati cumulativamente in questo periodo come «violini». Tutti gli archi vengono anche impiegati per accompagnare il tenore «tenore solo con istrumenti d'arco». Per fortuna le «viole» figurano da sole nel brano «a 4 alti con concerto di viole»: le chiavi qui utilizzate sono SSATB.

Alla luce di questa breve analisi delle partiture delle tre composizioni fino ad ora rintracciate di D'Alessandri e confortati dal fatto che le parti in questione si prestano perfettamente per l'esecuzione su tali strumenti, pensiamo di poter ragionevolmente ipotizzare che anche per *La Bersabea* e la *Santa Francesca Romana* sia previsto un «concerto di viole», con un organico di strumenti ad arco per quest'ultima di due violini e quattro viole da gamba. Per *La Bersabea* invece ipotizziamo un ensemble costituito da due violini e 3 viole da gamba in presenza delle chiavi di VVSAB e da cinque viole da gamba con le chiavi di SSAAB. Il fatto che le tre arie, che noi supponiamo siano da eseguire con il solo «concerto di viole» (B 5, 17, 26) siano arie patetiche in tempo adagio, inizino con un'introduzione strumentale più lunga delle altre e, soprattutto, abbiano un andamento accordale, in cui il movimento delle parti non è mai in stile imitativo, come invece avviene,

¹³⁴ Cfr. APPENDICE I, E.

in varia misura, in tutte le arie in cui supponiamo che le due parti superiori siano affidate ai violini, pensiamo possa essere una conferma di questa diversa destinazione strumentale. Constatiamo che questa differenza nel trattamento delle parti destinate a viole da braccio rispetto a quelle per strumenti da gamba è simile a ciò che si può riscontrare tra le sonate a quattro chiaramente indicate per viole da gamba e le altre per strumenti da braccio nella raccolta di sonate *La Cetra* di Giovanni Legrenzi del 1673¹³⁵. Queste constatazioni aprono nuove ipotesi sulla sopravvivenza del *consort* di viole da gamba in Italia verso la fine del Seicento, ma si tratta di un argomento complesso, sul quale ci ripromettiamo di tornare con uno studio apposito¹³⁶.

Gli interventi dell'orchestra non seguono lo schema, diffuso in questo periodo, dei brevi incisi, che ripetono o anticipano quanto cantato dalla voce: gli archi concertano mantenendo una notevole indipendenza dalla voce, avvolgendola, dialogando con essa, sviluppandone gli spunti melodici anche in maniera autonoma, svolgendo così in modo efficace la funzione di sottolineare e dare corpo agli affetti espressi dalle parole.

La scrittura orchestrale è complessa: alle due parti superiori, che svolgono una funzione melodica primaria, soprattutto nei brani in cui queste parti sono secondo noi affidate ai violini, si contrappongono quelle di mezzo, dotate di una relativa mobilità e autonomia, cosa che si può verificare anche nei brani non contrappuntistici. Ne deriva una scrittura densa, ricca di note di passaggio, che a volte creano forti dissonanze, e di ritardi, presenti in gran numero nei tempi lenti. Si trovano anche dissonanze particolari, come l'esecuzione contemporanea di un ritardo e della nota ritardata, sia tra due parti strumentali (B 17, b. 15)¹³⁷, che tra due vocali (SFR 25, bb. 36, 120)¹³⁸ oppure cadenze in cui, sull'accordo di dominante nel basso continuo, il canto esegue il ritardo di quarta senza però risolverlo

¹³⁵ Cfr. LEGRENZI, le sonate quinta e sesta (pp. 106-135 della partitura moderna) «a quattro viole da gamba o come piace» (dizione che si riscontra nell'indice della stampa originale, ad es. a p. 51 nella parte di violino) e la loro diversità rispetto alle sonate precedenti.

¹³⁶ Tra i documenti in nostro possesso, di particolare interesse risulta un quadro conservato presso il Duomo di Casale Monferrato, in cui è ritratto un gruppo di Filippini che suonano ben sei viole da gamba di diverse taglie. Il dipinto, sul quale torneremo nel lavoro specifico dedicato alle viole da gamba, non è datato ma è riferibile alla seconda metà del XVII sec. Ringraziamo Saverio Lomartire per averci segnalato e fotografato tale quadro, che qui riproduciamo. Un ringraziamento particolare va a S. E. mons, Germano Zaccheo, vescovo di Casale, per averci gentilmente concesso la riproduzione e la stampa di questo prezioso documento.

¹³⁷ Questo rimando e quelli che seguono non sono esaustivi di tutti i casi presenti ne *La Bersa-bea* e nelle altre composizioni di D'Alessandri.

¹³⁸ Nel primo caso sulla parola «duolo», nel secondo su «frangere», nella frase «se il cor sai frangere».

(B 27, b. 52; 37, b. 40; SFR 15, b. 4; 24, b. 61; 29, b. 143): si tratta chiaramente di uno scontro voluto tra questa nota del canto e la sensibile eseguita dal basso continuo, per creare una forte dissonanza che si scarica sul successivo accordo di tonica. Questa procedura è già presente nei suoi contemporanei¹³⁹ ed è assimilabile allo scontro che in Corelli coinvolge le stesse due note, l'una però in qualità di sensibile mentre l'altra è l'anticipazione della tonica¹⁴⁰ (esempio n. 4). Un caso particolare è costituito dal ritardo 9-8 eseguito sul fa# del basso dal contralto nel breve duetto *Pietà Signor perdono* (B 35, b. 4), in cui la risoluzione su un fa naturale produce uno scontro di nona minore che risolve su un'ottava diminuita, che, proprio per la sua asprezza, viene utilizzato per esprimere in maniera viva la contrizione del pentimento sincero e profondo di David e Bersabea. Ancora più forte, se possibile, è lo scontro di seconda diminuita tra due note cantate sulla parola «frangere» della frase «se il cor sai frangere» (SFR 25, b. 127). Particolarmente espressivo è l'intervallo di seconda maggiore tenuto per ben quattro battute nel duetto tra Francesca e Battista «Ch'entro a barbare catene», che conclude la prima parte della *Santa Francesca Romana*, da collocare tra i pezzi più belli di tutto l'oratorio (cfr. SFR 19) (esempio n. 5).

Non abbiamo trovato passaggi enarmonici nella *Bersabea*, a differenza del *Te Deum* che ne offre un esempio vistoso (TD 7 b. 29) (esempio n. 6). L'armonia si presenta ricca, spaziando nelle tonalità di DO [maggiore], do [minore], do#, Re, re, MIb, MI, mi, FA, fa, FA#, fa#, SOL, sol, LA, la, SIb, SI, si e utilizzando le note do#/reb, re, re#/mib, mi, mi#/fa, fa#, sol, sol#/lab, la, la#/sib, si, si#/do. La compresenza di do# e reb, re# e mib, mi# e fa, sol# e lab, la# e sib, si# e do pone seri interrogativi sul tipo di temperamento previsto da D'Alessandri.

Come abbiamo già detto, nelle arie più patetiche la scrittura procede per masse accordali, in cui non mancano movimenti delle parti per preparare le dissonanze richieste dal significato delle parole. Mai, nemmeno in questi casi, D'Alessandri scende a compromessi con lo stile delle moderne ariette di facile presa proprie dello stile teatrale, del cui uso spregiudicato nell'ambito della musica sacra era invece stato accusato il suo rivale Carlo Donato Cossoni. Infatti l'aspetto orizzontale della scrittura è sempre presente, connotando D'Alessandri, sotto questo aspetto, come compositore legato alla tradizione. D'altra parte egli si avvale di un'armonia moderna, in cui è sempre identificabile la tonalità e sono chiare le di-

¹³⁹ Cfr. ad es. GIOVANNI LEGRENZI, *La morte del cor penitente*, ultima misura dei recitativi che precedono le arie «Volgi pur altrove il passo» e «Se del duolo e non d'amore».

¹⁴⁰ Abbiamo rintracciato questo tipo di cadenza a partire dalle *Sonate da camera a tre*, op. 2, stampate nel 1685: cfr. ad es. sonata I, allemanda-largo, b.8, sonata II, allemanda-adagio, bb. 11, 22. Un esempio precedente è in PERI, p. 35, ultima battuta della quarta riga, sul termine «consumi», ultima parola della frase «par che ciascun si strugga e si consumi».

rezioni armoniche, operando una sintesi interessantissima e convincente tra passato e presente. Le direzioni armoniche chiare e la cantabilità delle parti vocali fanno sì che, a fronte di una scrittura complessa, l'ascolto risulti sempre facile e piacevole, essendo tutta la costruzione fortemente ancorata al significato delle parole. Un esempio illuminante di equilibrio tra contrappunto e cantabilità è rappresentato dall'aria *Io non fui così infedele* (B 36).

Dal punto di vista armonico D'Alessandri è al passo coi tempi, essendo assente nella sua produzione quell'incertezza tonale ancora riscontrabile nel tardo Seicento. Per definire meglio le soluzioni armoniche adottate da D'Alessandri non ci siamo potuti certo avvalere delle troppo scarse indicazioni numeriche del basso continuo, le quali, d'altra parte, anche se fossero abbondanti, non illuminerebbero gran che sul tipo di accordi da eseguire, non seguendo la notazione numerica l'evoluzione effettiva dell'armonia. Così abbiamo scorso la partitura nelle arie con accompagnamento orchestrale, per riscontrare la presenza o meno di quell'armonia piena, ricca di dissonanze, che prende piede in Italia proprio a cavallo tra Sei e Settecento. Abbiamo così potuto constatare che il II grado, che procede verso il I o il III, è armonizzato sia con la semplice 6^a maggiore (es. B 1, b. 27; 17, b. 12), sia con il secondo rivolto di 7^a di dominante (es. B 17, bb. 7, 13, 17; 26, bb. 9, 11). Così sul VI grado che procede al V nel modo minore viene utilizzato il ritardo 7-6 (es. B 17, bb. 6, 32; B 36, b.13), il primo rivolto di settima (es. B 26, bb. 10, 19) e molto raramente il secondo rivolto di settima (es. TD 7, bb. 31-32). Il VII grado che procede alla tonica porta sia l'accordo di 6^a (es. B 1, b. 26), che quello di 5^a diminuita (es. B 1, b. 5, 13; 19, b. 78). Il IV grado che va al V è armonizzato con 6 (es. B 3, b. 10, 18), con 7 (es. B 3, b. 21), più frequentemente con 5⁶ (es. B 3, b. 1, 2, 7, 19, 25, 26, 29, 37, 38) e anche con il meno consueto 34⁶ (es. B 5, bb. 21, 53; 26, bb. 32). Troviamo inoltre il suggestivo, anche se non inconsueto all'epoca, scontro tra la 3^a maggiore e la 6^a minore sul V grado (es. B 5, bb. 29, 61; TD 7, b. 14). Infine D'Alessandri usa già il moderno accordo di 7^a diminuita (es. B 20, b. 4; 37, b. 44). Non manca un caso di accordo di 5^a eccedente (B 23, b. 23) e vari casi di moti melodici di seconda eccedente, sia nelle parti strumentali (es. B 5, bb. 21, 53; 24, bb. 21-22; 44, bb. 47-48) che in quelle vocali (es. B 15, bb. 9, 82).

Caratteristica dello stile di questo compositore è la ricchezza di modulazioni, che si intensificano quando la musica deve sottolineare il passaggio a stati d'animo tra loro contrastanti: caso emblematico è *O mestissime pupille* (B 28), una breve aria di sole 14 misure, in cui Bersabea, che ha appena appreso della morte del marito Urià, esegue molti cromatismi, che, come avviene quasi sempre in questo oratorio, sono seguiti da altrettanti movimenti del basso, dando ciascuno origine ad un accordo diverso e determinando quindi una serie di modulazioni, ben 8, tra le tonalità di si, la, si, mi, FA#, si, RE, FA#, si. In questo modo

l'accompagnamento sottolinea, amplificandolo, l'effetto emotivamente destabilizzante dei cromatismi.

L'uso della terza piccarda sembra generale: infatti molte arie in tonalità minori accompagnate dagli strumenti terminano con la terza maggiore (es. B 3; 15; 19; b. 82;¹⁴¹ 26); altre volte gli strumenti finiscono con l'accordo vuoto (es. B1, 30, 36), ma mai terminano con un accordo minore. Altre volte, quando un pezzo inizia nella stessa tonalità minore di quello precedente, troviamo segnato un bemolle precauzionale nella parte di basso continuo, che sembra indicare la necessità di cambiare l'accordo da maggiore in minore, specificando quindi indirettamente la 3ª piccarda alla fine del brano precedente (es. B 5, 24, 28, 30). La terza piccarda sembra essere obbligatoria anche nelle cadenze non finali, che però abbiano carattere conclusivo (es. B 42, b. 4).

D'Alessandri fa un uso moderato della sesta napoletana, onnipresente negli autori della seconda metà del '600, ma utilizza diverse volte un cromatismo ascendente, sia nella parte vocale che in quella di basso continuo, quando quest'ultimo procede dal VI al V grado, di grande effetto, in uso già da tempo (es. B 4, b. 23; 37, b. 20, 22, 37; SFR 24, b. 86-87)¹⁴² (esempio n. 7).

I numeri relativi al basso continuo sono rari e vengono segnati solo nei casi particolarmente complessi o in cui l'andamento del basso potrebbe facilmente trarre in inganno, come nel caso di salti di quarta ascendente o quinta discendente che non devono essere intesi come movimenti dominante-tonica (B 5, b. 52; 18, b.14; 19, b. 22; 26, bb. 18, 27; 27, b. 22; 31, b. 52; 36, bb. 10, 23-24; 38, b. 23; 43, b. 3; 44, b. 9), oppure per evitare le terze piccarde su accordi di tonica in cadenze non finali (B 5, bb. 5, 38; 17, b. 1; 30, b. 39; 36, b. 10; 43, b. 3), o sul primo accordo di un brano scritto nella stessa tonalità del precedente, per indicare che va tolta la terza piccarda, di cui abbiamo già parlato. Non troviamo mai l'accordo finale dei recitativi e delle arie chiaramente scritto o indicato come minore.

Nonostante la scarsità di numeri per il basso continuo, troviamo utili indicazioni per la sua realizzazione, grazie alla presenza di passi polifonici nella parte del basso, che si presentano in due diverse situazioni: 1) come intavolatura delle parti superiori in presenza di entrate in stile imitativo (es. B 36, bb. 7-9, 57; 41; SFR 43, bb. 10-13, 22-23, 42-46 e TD 5, bb. 1-3, 21-22, 7, bb. 1-2; 8, bb. 41-43, 14, bb. 2, 56), 2) per creare una terza parte che dialoghi tra la voce e il basso (es. B 20, bb. 16-18; 41; 44, bb. 36-37; SFR 7, bb. 58; 11, bb. 5, 36; 13, bb. 5, 36; 20, bb. 22-25,

¹⁴¹ In questo caso non si tratta della fine dell'aria, ma della fine del ritornello strumentale.

¹⁴² Abbiamo riscontrato lo stesso cromatismo in *CARISSIMI*, n. 23, b. 343-346.

64-67; TD 14 b. 9)¹⁴³. Questi spunti imitativi sono un'ulteriore conferma di quanto fosse elaborata la realizzazione del basso continuo in Italia in questo periodo e quanto fosse veritiera l'affermazione dei trattatisti, secondo cui il buon accompagnatore doveva acquisire innanzitutto una conoscenza approfondita del contrappunto.

Dall'analisi e dall'esecuzione delle sue musiche, riteniamo che Giulio D'Alessandri sia da annoverare tra i grandi compositori italiani della sua epoca, non tanto e non solo per le sue capacità tecnico-compositive nel trattare il contrappunto, che gli valsero la vittoria morale al concorso del 1684, quanto per il suo stile, che poggia su una sintesi originale e di grande effetto tra cantabilità e stile severo ed è sorretto da un'armonia ricca e moderna. Le soluzioni adottate non sono mai scontate e la sua scrittura vocale, per quanto difficile possa apparire, risulta alla fine agevole al cantante esperto. Per lui sono concepiti i brani composti da D'Alessandri, che, proprio nella perizia della scrittura vocale, tradisce il fatto di essere egli stesso cantante. L'intreccio tra scrittura severa e grande cantabilità delle melodie si risolve in un ascolto avvincente, in un discorso musicale che si segue con facilità, ma che, grazie alla complessità della scrittura, presenta molte sfaccettature e sempre aspetti nuovi da scoprire. Altra caratteristica particolare della composizione di D'Alessandri è il livello qualitativo che si mantiene sempre elevato, anche nelle parti secondarie, perfino nei recitativi. *La Bersabea* poi, grazie alla scrittura chiara, essenziale del libretto di Bruguères e alla musica così strettamente correlata con il testo, raggiunge un'unità drammatica che la rendono straordinaria, in grado di reggere il paragone con gli oratori dei maggiori compositori contemporanei.

Purtroppo la riproposizione attuale di queste composizioni trova grandi ostacoli, sia per il generale disinteresse che avvolge la musica milanese del tempo, sia, soprattutto, perché la figura di D'Alessandri è rimasta totalmente nell'ombra. Certo questo nostro scritto non potrà rendergli giustizia, ma speriamo possa servire almeno a toglierlo dall'oblio nel quale è stato immeritabilmente relegato.

¹⁴³ Si tratta di un modo di procedere nella realizzazione del basso continuo che è rintracciabile già nella pratica degli accompagnamenti scritti cinquecenteschi, come, ad es. le raccolte pubblicate a Roma da Simone Verovio. Ma, mentre per quanto riguarda l'intavolatura delle entrate imitative si trovano tracce abbondanti nella prima metà del Seicento e, seppure più sporadiche, ancora nella prima metà del Settecento, per il secondo caso la documentazione pervenutaci è molto più scarsa. Cfr. MORELLI² e COSTANTINI - SANSONE.



Quadro che ritrae un *ensemble* costituito da due fanciulli cantori, sei viole da gamba, clavicembalo e direttore proveniente dall'oratorio dei PP. Filippini di Casale Monferrato, attualmente conservato nella cattedrale di questa città (cfr. nota 136).

APPENDICE I¹⁴⁴

A) «Racconto minuto e sincero di tutto l'accaduto nell'elezione del maestro di cappella della chiesa metropolitana di Milano sino li 14 dicembre 1684.¹⁴⁵

Vacò nell'ultimo del mese di marzo dell'anno cadente il posto di maestro di cappella del Duomo e ne fu subito dato l'interim a D. Giulio de Alessandri sacerdote milanese, che per otto anni continui haveva in esso con piena esattezza e sofficienza sostenuta la carica di vice maestro di cappella. Suol provvedersi detto posto per concorso del capitolo della fabbrica, il qual'è composto di 20 deputati, cioè del vicario generale dell'arcivescovo, del vicario di provisione della città pro tempore, di tre canonici ordinari eletti dal loro capitolo, di tre dottori eletti dal loro collegio e di dodici nobili della città eletti dal tribunale di provisione. Espostisi dunque i soliti editti per il concorso, comparvero cinque virtuosi, tra' quali un certo D. Carlo Cossonio del lago di Como, il quale, premunito da potenti favori, cominciò a formar fazioni, procurando in più maniere di turbar l'ordine delle costituzioni e consuetudini capitolari col pretendere d'esser eletto senza concorso, di non sottoporsi alle prove più rigorose e di sfuggir ogn'altro paragone in cui fusse potuta apparire la propria debolezza et insufficienza.

Fu fatta primieramente la prova delle composizioni cantate in chiesa da ciascheduno della concorrenti e si procurò dalla fazione del Cossonio di magnificare la sua virtù quando in effetto da persone perite et intendenti fu giudicato il suo stile teatrale, senza alcuna buona regola di contrappunto con balletti, echi e simili leggerezze, con posporre e confondere le parole, adulterando il vero senso de' salmi e delle sagre antifone. Anzi, essendo stato osservato di non aver fatta alcuna cosa di nuovo in tre mesi di tempo che gli fu assegnato per il suo pontificale, ma rappezzata solamente una messa vecchia, fu detto o che lui con gl'anni aveva perduta quella gran virtù che ostentava nelle stampe¹⁴⁶, o che queste erano ereditate. E se ne accrebbe¹⁴⁷ il sospetto, non ordinariamente, quando, essendosi saputo ch'egli s'era preparato a cantare un vespero per un altro, fu avvertito quindici giorni prima prima [sic] dell'errore, e dentro questo spazio di tempo non seppe risolversi questo grand'uomo a mutare un salmo e volle più tosto far seguire

¹⁴⁴ ASM, *Culto P. A.*, 1049. Abbiamo modernizzato la grafia, sciogliendo le abbreviazioni, intervenendo su doppie e scempie, maiuscole e minuscole, elisioni e troncamenti, accenti e punteggiatura. Abbiamo inoltre eliminato la «h» dove non è più in uso e abbiamo infine sostituito la «d» e la «c» con la «z» laddove modernamente si usa la zeta (es. «fatione» o «giudicio»).

¹⁴⁵ 4 aprile 1684 secondo DE FLORENTIIS, p. 88 e MOMPELLIO, p. 529. Qui di fila, in DE FLORENTIIS, p. 88, 91, è interpolato un testo estraneo al memoriale.

¹⁴⁶ Le opere di Cossoni date alle stampe appartengono in grande maggioranza al periodo bolognese e sono 12 pubblicazioni di musica sacra, due delle quali ristampate (op. 1 e 2), 2 di musica profana, alcuni brani contenuti in 2 raccolte di musica sacra e 2 oratori dei quali è stato stampato il libretto (*L'Adamo* del 1663, ristampato nel 1667, e la *Dina rapita* del 1668).

¹⁴⁷ «Avrebbe» in DE FLORENTIIS, p. 91.

un disordine mai più succeduto in Duomo, che serve di norma all'altre chiese, col far cantare quei salmi che non correano in quel giorno.

Della sua ignoranza diede però maggior indizio quando, dovendosi far la prova di comporre sopra i soggetti assegnati all'improvviso, s'oppose col mezzo della sua fazione al far la prova stimata più difficile e sempre praticata di comporre l'antifona a cappella a otto e fece ogni sforzo di comporre a cinque e di fare un salmo concertato, in cui credeva d'avere maggior facilità, ma dopo essersi in più capitoli dibattuta strepitosamente la materia e riconoscendo i più zelanti di non poter guadagnare che si componesse solamente a otto secondo il costumato in simili casi, convenne loro il piegarsi alla risoluzione che si facessero tutte tre le prove, come in effetto fu praticato. Temendo però il Cossonio d'essersi diportato più debole degl'altri, tentò ogni mezzo di far riconoscere le composizioni da' suoi parziali in Milano, senza mandarle sotto l'occhio de' primari virtuosi d'Italia, secondo lo stile, ed in effetto da'¹⁴⁸ deputati suoi fautori s'erano un giorno di capitolo fatti avvisare alcuni compositori, che dovevano dar il giudizio a favore del Cossonio, per¹⁴⁹ eleggerlo poi maestro di cappella senza le dovute solennità, come sarebbe seguito, se con tutto vigore non avessero ripugnato i più discreti.

Aveva fra¹⁵⁰ tanto il Cossonio procurato sin da principio di conciliarsi con potenti mezzi anco l'arbitrio del signor cardinale arcivescovo, il quale rispose a quelli che s'interposero seco di non potere ripromettere cosa alcuna, se prima non si fosse riconosciuto il più meritevole, di cui sarebbero stati i suoi arbitrii, premendoli sopra ogn'altro rispetto il buon servizio della chiesa. Onde, considerandosi per parte del Cossonio che sua eminenza non si sarebbe potuta guadagnare, si pensò di non dare all'eminenza sua le composizioni per farle riconoscere, come s'era praticato con gl'arcivescovi suoi antecessori, e fu necessario che sua eminenza si facesse sentire per averle. Forno dunque dal rettore del capitolo e da altri deputati presentate a¹⁵¹ sua eminenza due copie delle suddette composizioni, acciò che si fosse compiaciuta di farle riconoscere per accertarsi del migliore, onde volendosi l'eminenza sua assicurare di ricavarne un giudizio sincero ed accertato, senza fidarsi de' suoi famigliari più sperimentati, scrisse di proprio pugno a' cavalieri suoi confidenti e ne mandò secretamente una copia a Roma e l'altra a Parma.

La prima fu considerata attentamente dal Beretta, maestro di cappella di S. Pietro, e dal Melani, maestro di cappella di S. Luigi, li quali, sopra la loro coscienza e con obbligo di mantenerlo a chi si sia della professione, giudicarono che delle cinque composizioni fatte dalli suddetti virtuosi, non stimavano se non la prima e la seconda e che le altre tre erano affatto inferiori e di niun conto, secondo il giudizio da loro espresso nelli fogli lasciati a tal effetto in bianco in ciascheduna delle suddette composizioni. L'altra copia fu riconosciuta dal Celani, maestro di cappella del signor duca di Parma, il quale, protestandosi d'essere scrupoloso e di non volere ag-

¹⁴⁸ «dei» in DE FLORENTIIS, p. 91.

¹⁴⁹ «per» manca in DE FLORENTIIS, p. 91.

¹⁵⁰ «già» in DE FLORENTIIS, p. 91.

¹⁵¹ «da» in DE FLORENTIIS, p. 91.

gravare la propria coscienza, fece un giudizio esatissimo e lontano da qualunque dubbio di passione, poichè segnò minutamente tutti gli errori e le cose improprie, rendendo di tutto minutamente la ragione, e si è riconosciuto che incontra per aponto col giudizio di Roma, mentre nella prima composizione si scorgono pochi errori e molto meno nella seconda, ma nelle altre tre moltissimi e senza paragone.

Penetrato dal Cossonio, di cui era la terza composizione, di non aver potuto conseguire d'esser giudicato il migliore, non ostante le grandissime diligenze fatte da' suoi fautori e da lui medesimo con avere mandato l'esemplare della sua composizione per farla distinguere dall'altre in giro per tutti i virtuosi d'Italia, raccomandandosi ad esserli favorevolevoli, come si convince [sic] da una lettera originale con l'esemplare scritta da esso Cossonio ad un maestro di cappella di Roma, venuta poi in mano di sua eminenza; e, dubitando di perdere la protezione de' più potenti, che, per essere cavalieri di somma pietà e discrezione, si sarebbero disimpegnati quando si fossero chiariti della verità e della di lui insufficienza, cominciò a far seminare per mezzo de' suoi parziali nuove zizzanie, asserendo temerariamente che nelli giudizi procurati con tant'esattezza e fedeltà dal signor cardinal arcivescovo s'era usata fraude: mantenendosi dunque con tal artificio, falso però in ogni parte e senza fondamento, nel concetto del volgo ed anco nel patrocinio de' suddetti cavalieri, procurò sempre che l'impegno s'avanzasse, tanto più che il signor cardinale aveva cominciato d'individuarsi, pubblicando i suddetti giudizi; ed avvicinandosi il tempo di venire all'elezione, fece penetrare per mezzo di monsignor vicario generale, di monsignor arciprete ed altri al vicario di provvisione et a diversi altri deputati i suoi precisi sentimenti e quali fossero le composizioni giudicate migliori, pregandoli di venire ad un'elezione giusta e plausibile, senza fare prevalere la passione ed il proprio interesse.

Unitosi finalmente il capitolo per far l'elezione, non ostante che già fosse pubblico e chiarissimo il giudizio di chi era prevaluto, si mostrava più che mai ostinata la fazione del Cossonio, a segno che appena permisero al vicario generale di fare la solita perorazione, in cui si espresse nuovamente, in nome del signor cardinale, che si facesse una giusta elezione, scegliendo il più appropriato, e protestò in pieno capitolo che, quando si fusse fatto il contrario, sua eminenza non avrebbe ammesso l'eletto nella sua chiesa e, volendo poi far riconoscere più chiaramente le composizioni, per porre sotto gl'occhi di tutti senza alcun velo il più meritevole, fu sempre interrotto con falsi supposti, obbligandolo a venire alla ballottazione senza prima assodare il primo requisito del concorso, che è di riconoscere i stati de' concorrenti, per poter poi disporre giustamente dell'arbitrio; esclusi dunque con facilità tre di essi concorrenti si ristrinse il contrasto tra il Cossonio et il suddetto D. Giulio de Alessandri, vice maestro di cappella, stimato (secondo i suddetti giudizi) il migliore di tutti, e, dopo più ballottazioni seguite con voti pari ed alcune altre con voti maggiori per D. Giulio, ma adulterate con altre palle superflue, cominciò a sconcertarsi il capitolo e, con modo improprio e scandaloso, si levarono alcuni deputati dal solito luogo del congresso, unendosi quelli della fazione del Cossonio per formare nuova cabala, essendo alcuni d'essi più volte usciti ad abboccarsi fuori della casa del capitolo con i protettori del Cossonio e, dopo avere guadagnato il voto di qualched'un altro, meno costante in sostenere la bilancia del

giusto e dell'onesto, si ridussero al solito luogo et elessero per un sol voto di più il Cossonio, con sentimento vivissimo delli deputati più prudenti, fra' quali non mancò chi, prima dell'elezione, facesse palesi i difetti del Cossonio, dicendo esser egli un uomo torbido, violento e discolo, essere più volte stato processato in arcivescovato per resistenza fatta alla corte con pistole curte e per aver sfregiata una donna, dopo aver tenuto seco commercio di più anni; sapersi molto bene essere¹⁵² egli costituito in età di sessant'anni senz'aver potuto occupare già mai alcun posto di maestro di cappella, anzi, accettato per organista in Bologna, dopo aver suscitati in quella cappella di S. Petronio numerosi sconcerti¹⁵³, ne fu scacciato et esiliato da quel governo per impertinenze e con vituperio: esser certo che per l'età tanto avanzata e per la pigrizia in lui riconosciuta nel comporre e far cose nuove e per¹⁵⁴ la natural inefficienza, non avrebbe potuto adempire le parti di buon maestro di cappella in una chiesa tanto insigne, né avrebbe potuto soddisfare all'obbligo preciso che ha di comporre una messa nuova ed altri salmi per ciaschedun mese, né insegnare ad otto figliuoli per esser egli uomo senza alcuna flemma e totalmente rotto, e finalmente essere noto ad ogn'uno, quanto egli avesse scritto malamente nelle prove fattesi, le quali dovevano sopra d'ogn'altra riflessione far riconoscere quanto di gran longa fosse egli inferiore agl'altri concorrenti di merito e di virtù, ma furno tutte insinuazioni gettate, essendo prevaluto l'impegno alla giustizia.

Riferita al signor cardinale arcivescovo l'elezione del Cossonio, fece subito saperli che non s'ingerisse nella cappella ed insieme fu fatto anco penetrare alla maggior parte delli deputati il giustissimo motivo che aveva sua eminenza di non voler un tal uomo nella sua chiesa; ma in cambio di procurare con le buone di addolcire il signor cardinale e di far che il Cossonio mostrasse qualch'atto di rispetto ed ossequio verso l'eminenza sua, come richiedeva ogni dovere, gli fu dato dopo due giorni il possesso della casa solita ad abitarsi dal maestro di cappella, fu procurato dargli ancor quello delle cantorie in chiesa e si consultavano altri modi tutti diretti al total perdimento di rispetto e della riverenza dovuta all'arcivescovo; onde si vide sua eminenza obbligata a far arrestare il Cossonio e, condotto nelle carceri arcivescovili, oltre i delitti passati, in conformità delli processi ancora esistenti nella banca criminale, gli fu formato un nuovo processo, in cui consta esser il Cossonio della diocesi di Como, aver colà un canonicato con obbligo di residenza et essersi senza la dimmissoria del suo ordinario¹⁵⁵ portato a Milano, dove si è fermato per lo spazio di dieci mesi, celebrando senza la dovuta licenza della cancellaria e trasgredendo i pubblici editti, oltre l'aver continuata pratica con una monaca, onde in termine d'un giorno fu rilassato con l'esilio da questa città e diocesi, obbligandolo prima a dar sigortà di 200 scudi di

¹⁵² «essere» manca in DE FLORENTIIS, p. 91.

¹⁵³ «concerti» in DE FLORENTIIS, p. 91.

¹⁵⁴ «per» manca in DE FLORENTIIS, p. 91.

¹⁵⁵ Carlo Stefano Ciceri, vescovo di Como dal 18 marzo 1680 fino alla morte, avvenuta il 24 giugno 1694, cardinale dal 2 settembre 1686 (cfr. *HIERARCHIA*, V, p. 166).

servar l'esilio, secondo lo stile della curia arcivescovile, condonandoli i scudi 50 della pena in cui era caduto.

Quest'atto, praticato dal signor cardinale arcivescovo con tanta giustizia, ha sopramodo esasperati i deputati della fazione, che, fomentati sempre più dalla propria passione, e vi è chi dice anco dall'interesse (che si rimette al vero ed al tempo, che saprà svelarlo), sono venuti a risoluzioni altrettanto indecenti ed ingiuste quanto ridicole et insussistenti, facendo dare al Cossonio, che non ha reso alcun servizio, cento filippi di donativo, con assegnarli ancora il salario di scudi 25 al mese in tempo che rimane inabilitato a poter servire alla chiesa, generosità in vero molto grande se fosse praticata col proprio danaro e non con quello dell'elemosine e rendite pie. E di più si sono inoltrati a dar ordine che si sospeda la musica del Duomo, senza considerare se a tanto giongano le loro facoltà e senza riflettere allo scandalo grande che ne risulta togliendosi a Dio un culto tanto apparente, alla chiesa il dovuto decoro, al popolo la devozione ed alla città tutta il solito splendore e grandezza. Ma considerandosi da sua eminenza i grandi disordini che ne avrebbero potuto derivare in pregiudizio della pubblica quiete per una novità che partecipa del sedizioso, ha ordinato che la musica si continui a sue spese, come in effetto si pratica, sperandosi fra tanto nella somma pietà e giustizia di chi con tanto applauso governa che siano per restar depresse simili imprudenti violenze, conosciuto insieme quanto zelanti e giuste siano l'operazioni del signor cardinale arcivescovo, il quale non ha altra mira che quella che riguarda la maggior gloria d'Iddio, il maggior lustro della sua chiesa ed il maggior servizio del re cattolico e della sua augustissima casa e monarchia».

B) «In Milano a dì ventuno decembre 1685¹⁵⁶.

Il reverendo D. Carlo Cossonio farà porgere al signor cardinale Visconti arcivescovo di Milano da lui sottoscritto e concepito con le forme dovute di rispetto verso sua eminenza in cui egli farà renonzia d'ogni e qualunque ragione, che a lui possa competere a riguardo dell'elezione in lui fatta al sudetto posto dalli signori deputati della veneranda fabbrica dell'istessa metropolitana. Di più se il medesimo D. Carlo Cossonio, con altro suo memoriale, supplicherà lo stesso signor cardinale arcivescovo a rimmettergli l'esilio ingiontoli da questa città e diocesi, a causa d'aver celebrato in essa per molti mesi senza le lettere dimissoriali del suo ordinario e senza aver ottenuta la licenza da questa curia arcivescovale, secondo li ordini della medema, facendo egli presentare in esso le lettere dimissoriali di monsignor vecovo di Como suo ordinario. Sua eminenza si compiacerà di fargliene la grazia, con ordinare ancora che gli venghi spedita la licenza di celebrare, precedendo le formalità solite praticarsi in questa cancellaria arcivescovale.

Per divenirsi poscia all'elezione del mastro di cappella, li signori deputati della veneranda fabbrica faranno esporre li soliti editti, con dare avviso della vacanza di tal posto e con invitare li periti in detta professione al solito concorso, dal quale sua eminenza non escluderà il sudetto D.

¹⁵⁶ ASDM, *Corrispondenza*, cart. 94.

Carlo Cossonio, abilitato che egli sia dal esilio e comparendo munito della dimissoria del suo ordinario come sopra.

Scorso che sarà il termine da prefiggersi nelli editti a quelli che voranno farsi scrivere al detto concorso, li signori deputati dell'istessa veneranda fabbrica useranno l'atti di civiltà et urbanità di delegare due del loro corpo a portare al signor arcivescovo la nota delli soggetti concorrenti al detto posto col nome, cognome, patria, stato e condizione et altre qualità di ciascheduno delli medesimi concorrenti rispettivamente e ricercare sua eminenza se averà cosa in contrario, per la quale non possa essere adnesso al concorso, e sua eminenza piglierà tempo per la risposta, la quale, prese che si saranno dall'eminenza sua le opportune informazioni intorno le qualità de' concorrenti, li farà pervenire alli stessi signori deputati, li quali, in evento che sua eminenza stimasse col motivo di qualche mancamento d'essere in caso d'escludere qualchuno, non l'ammetteranno al concorso.

Terminate che saranno le prove de' concorrenti, da farsi nella forma solita, cioè con farsi cantare solennemente da ciascuno d'essi le loro rispettive composizioni sopra li organi del Duomo, e con aver fatto in segreto nel capitolo della veneranda fabbrica le altre composizioni sopra il tema, che sarà stato loro proposto dalli periti a ciò eletti secondo il solito, li signori deputati della stessa veneranda fabbrica, oltre delle diligenze solite farsi da loro per aver li giudizi sopra le composizioni di ciascuno concorrente, si contenteranno di parimente delegare due di loro a portare le medesime composizioni a sua eminenza, con pregarlo a nome del loro capitolo a volerle mandare a persone della professione, come meglio parerà a sua eminenza, per farle considerare et averne intorno ad esse un giudizio fedele, le quali saranno da sua eminenza accettate con esibirsi a mandarle et a fare tutte le diligenze possibili in conformità dell'istanza.

Venuti che saranno li giudizi o giudizio sovra dette composizioni, il signor cardinale arcivescovo, per mezzo del suo vicario generale o da altro de' signori deputati della veneranda fabbrica, li farà presentare in pieno capitolo, il quale poscia, servate le solite formalità, deverrà all'elezione del mastro di cappella in uno delli sogetti, li quali nelli medesimi giudizi saranno stati o stimati li migliori o sufficienti almeno et atti al servizio di questa chiesa, compreso anche Cossonio.

Nella vacanza delli musici et organisti et altri maestri della cappella già seguite e che andranno seguendo, o per morte, o per renonzia, o per licenza, o in qualunque altro modo, li signori deputati si contenteranno di praticare le convenienze sudette col signor cardinale arcivescovo intorno alla provvista d'essi e si praticherà lo stesso che si è detto di sopra alla provvista doversi osservare nella provvista del mastro di cappella, toltone ciò che concerne le composizioni, che non sogliono farsi se non per il concorso al posto di mastro di cappella.

Con espressa dichiarazione e protesta, quali signori intendono repetite in qualsivoglia parte della presente scrittura, e non altrimenti che per il convenuto in questo aggiustamento, non s'intenda pregiudicato in cosa minima alle ragioni reciproche tanto di possessorio quanto nel petitorio, né possa allegarsi da qualsivoglia delle parti d'esserli perciò apportato pregiudizio ancorché minimo alle ragioni dell'altra. Essendosi venuto nelli sudetti temperamenti in riguardo

dell'autorevol premure et uffizi interposti dall'eminetissimo signor cardinale Mellini, il quale con li dettami del suo santo e generoso zelo ha disposto e concluso la presente concordia con le riserve sudette.

firmato Signor Cardinale Mellini

Io Paolo Arese Vicario di Provisione Delegato del Venerando Capitolo accetto

Io Marchese D. Desio Rettore, e Deputato sudetto accetto come sopra

Io Ercole Visconte Deputato, et Delegato accetto come sopra

Io Galeazzo Croce Deputato, et Delegato accetto come sopra.

Io Antonio Crivelli Deputato, et Delegato accetto come sopra».

C) «In Milano li 30 dicembre 1685¹⁵⁷.

Essendo seguita scrittura di concordia sotto li 21 del corrente fra l'eminetissimo signor cardinale arcivescovo ed il capitolo della veneranda fabbrica per le mediazioni dell'eminetissimo Mellini, alla quale etc; né potendosi nella presente occasione d'elezione di mastro di cappella praticare le formalità in essa convenute per la brevità del tempo; quindi è che, per non differire più detta elezione, si è concluso di nominare due de' signori deputati, al qual effetto restano nominati li signori marchese Menrico [Menriquez, marchese di Desio] rettore e marchese Gerolamo Castiglione, quali, a nome del venerando capitolo, vadino immediatamente dal signor cardinale arcivescovo, rappresentandoli che, mossi dalla gran confidenza che ha questo capitolo nel suo paterno affetto e pastoral zelo verso la sua chiesa, ha risoluto che per questa volta l'eminenza sua dichiari quale de' soggetti pretendenti stimi più a proposito per tal carica e, fatta la detta dichiarazione resti immediatamente ex nunc pro tunc, ipso iure et facto, canonicamente eletto detto soggetto, che sarà dichiarato dal signor cardinale, come che fosse stato dal venerando capitolo a pieni voti eletto, con tutti gl'onori, salario, emolumenti e preminenze, che per ragione di tal carica li possano competere, con espressa condizione, la quale s'intende proposta e repetita in qualsivoglia clausula di questa ordinazione, che per essa non s'intenda, né pure in minima parte, pregiudicata né fatta novazione alcuna alla concordia riferita, quale abbi da restare nel suo vigore e pontual osservanza in futuro, giusta la sua seria continenza e forza, perché così etc.»

D¹) «1685 2 luglio¹⁵⁸

Signor Giovanni Battista Piantadina tesoriere della veneranda Fabbrica del Duomo di Milano pagherà al reverendo padre signor Carlo Consonio maestro di cappella lire settecento imperiali a conto di suo salario, et ciò per ordine dell'eccellentissimo signor conte de Melegar [sic] governatore di questo stato di Milano dato all'illustrissimo signor don Paolo Aresi vicario di provisione qui congiunto, con pigliarne la riceputa [sic]»

¹⁵⁷ ASDM, *Corrispondenza*, cart. 94.

¹⁵⁸ AFDM, *Pagamenti*.

D²) «Illustrissimi et reverendissimi signori

Ha l'umilissimo servitore delle signorie loro illustrissime et reverendissime Carlo Cossonio mastro di cappella di questa metropolitana ricevuto il compito pagamento del suo salario per li 30 giugno hic caduto, ma ritrovandosi in stato di bisogno per le spese straordinarie che è stato obbligato fare et che va facendo, atteso le sue notorie disgrazie umilmente ricorre alla bontà delle signorie loro illustrissime.

Supplicandole di quella maggior anticipazione a conto del suo futuro salario, che vorrà concederli la loro generosità, acciò possa aggiustarsi ne' suoi presenti et notori disastri et sì come ha inviato alle signorie loro le opere musicale, che li furono dalle medesime comandate; assicura le signorie loro illustrissime et reverendissime che verso la metà di agosto prossimo spera inviare opere tali che nel sentirsi erede non saranno disgradite dal pubblico, non mancando incessantemente travagliare conforme li comandamenti ricevuti, mentre sperando la supplicata grazia dalla loro generosa grandezza le fa umilmente riverenza».

D³) «1685 2 luglio

Avendomi in questo punto detto il signor vicario di provisione come sua eccellenza [il governatore conte di Melgar] vuole et comanda che al supplicante Cossonio nostro mastro di cappella si paghino sei mesi anticipati del suo salario, vi diciamo però signor Giovanni Battista Pian-tanida nostro tesoriere della veneranda Fabbrica, che immediatamente nel essersi presentato questo mio ordine subito pigliate il salario di detti sei mesi anticipati al presentatore di questo, che le saranno compensati ne' suoi conti, et il tutto in esecuzione delli ordini sopradetti del eccellentissimo signor conte di Melgar nostro governatore

Gerolamo Castiglioni rettore»

D⁴) «Amico mio caro

Ho ricevuto lire ducento sedeci dico £. 216 [soldi] 12 [denari 6 ? di difficile lettura] sotto li 28 del scaduto [giugno]¹⁵⁹ per saldo del mio salario sino li 30 giugno, ma stringendomi le mie urgenze a maggiori bisogni, ho supplicato il signor rettore [marchese Gerolamo Castiglioni] a favorirmi di cento filippi anticipati a conto de' miei futuri salari et sperando ottenere la grazia a vostra signoria rimetto il confesso quivi annesso per la somma delle suddette £. 700, quali se potrà riscuotere come spero, la supplico inviarmele subito. Spererò che Dio Benedetto mi vorrà consolato un qualche giorno et qui dal Cielo con il solito affetto le bacio le mani. Primo luglio 1685.

Di vostra signoria

Umilissimo servitore obbligatissimo

¹⁵⁹ Anche per questo pagamento «d'istesso sig. conte governatore aveva mandato ordine al tesoriere della fabbrica perché subito pagasse al Cossonio la provvisione» (PAGANI², p. 63).

Carlo Cossoni

Sig. Giuseppe Procaccino [? di difficile lettura] /Milano/»

E) RAPHAEL GEORG KIESEWETTER, *Prefazione del collezionista*¹⁶⁰.

Non ho potuto finora trovare alcun elemento riguardo all'autore della musica del qui presente oratorio Santa Francesca Romana e sono incerto sul fatto se Giulio De Alessandri, citato sul frontespizio, sia il compositore della musica o l'autore del testo.

È certo comunque che questo oratorio debba essere collocato in un periodo molto arcaico e che lo si debba considerare una delle musiche più antiche di questo genere a noi pervenuta. Con le opere nate tra il 1676 e il 1700, che conosciamo grazie alle descrizioni o alle riproduzioni fornite dal Burney nel IV libro della sua *Storia della musica*, questo oratorio ha in comune tutto ciò che caratterizza la musica drammatica di quel lontano periodo: si trova qui il medesimo uso, parco e ancora impacciato, dei pochi strumenti, che qui eseguono l'introduzione o sinfonia e che riempiono gli spazi fra le strofe delle arie con ritornelli o intermezzi, mentre il canto solistico è accompagnato ancora soltanto dal basso continuo; e poi la medesima mancanza di forma delle arie, la debolezza delle modulazioni e le inflessioni affatto obsolete dei recitativi, allora ancora poco sviluppati. Tuttavia alcune circostanze mi inducono ad attribuire a questo S. Francesca un'età ancora maggiore.

1) Già nell'introduzione spiccano, accanto alla tromba ed ai due violini, i 4 strumenti non specificati, indicati con le chiavi di un coro polifonico S.A.T.B. L'ipotesi più plausibile è che si tratti di un cornetto e di 3 tromboni. Questi strumenti non venivano più usati negli oratori dell'ultimo terzo del XVII secolo a noi noti: lì si trova però tra i violini ancora nelle musiche sacre della metà del XVII secolo.

2) L'uso di ripetere come seconda strofa, con altre parole di testo, l'aria conclusa in un solo brano, come qui avviene dopo un semplice ritornello degli strumenti, indica del pari un'epoca anteriore. La forma dell'aria in due parti, in cui, dopo la seconda parte (per lo più un brano più breve, condotto nelle tonalità affini, dominante o medianta), si ripete la prima parte o il cosiddetto da capo, è sorta intorno al 1660 e negli anni Settanta era senza eccezioni già di uso comune; da quel momento l'aria in due strofe non si trova più né in opere, né in oratori, né nelle cantate.

¹⁶⁰ Questo scritto è una parte della prefazione alla copia della *Santa Francesca Romana* conservata a Vienna. La traduzione dal tedesco corsivo manoscritto è il frutto di una sintesi tra le due versioni realizzate da Mariangela Donà e Benno Scharf, che ringraziamo sentitamente per averci messo a disposizione le loro competenze. Nella prefazione che Kiesewetter antepone alla partitura della *Santa Francesca Romana*, c'è una parte molto interessante, che omettiamo perché non riguarda direttamente questo oratorio, sulla realizzazione del basso continuo. La polemica che su questo argomento Kiesewetter apre nei confronti del Burney rivela le vaste conoscenze di questo musicologo, che risultano assolutamente eccezionali se rapportate all'epoca in cui sono state scritte (Cfr. KIER, pp. 77-78).

3) Ma ciò che colpisce di più in questo S. Francesca sono le formule di chiusura o cadenze nelle cesure o alla fine dei recitativi, le quali sono completamente diverse da quelle abituali negli anni dopo il 1670, e mostrano chiaramente come all'epoca della composizione di quest'opera le forme che differenziavano il recitativo dal canto o dall'aria non fossero ancora conosciute, o almeno non universalmente accettate.

4) Infine, sia negli oratori che nelle opere risalenti agli anni dal 1670 in poi, l'aria è già nettamente distinta dai recitativi sia precedenti che seguenti; qui invece i due generi si mescolano e spesso si sovrappongono.

Per tutte queste ragioni non esito a collocare questa S. Francesca Romana nel decennio dopo il 1660. Qualora essa sia stata composta più tardi, la si dovrebbe attribuire ad un autore di quel periodo che – forse per essere conservatore – non conosceva o non voleva conoscere le innovazioni di quel tempo.

L'origine del compositore o, come si suol dire, la scuola a cui egli appartenne, è difficile da stabilire. Non ho difficoltà ad ammettere che le presunte caratteristiche delle successive scuole musicali non mi sono mai risultate del tutto chiare. Solo alcuni piccoli particolari mi fanno ritenere che si trattasse di un veneziano.

Chiunque sia stato il compositore, questa sua opera denota un maestro, che, seppure non nel recitativo, tuttavia nei passi di esso trattati in forma ritmica o ariosa e poi nelle arie e duetti, sapeva bene come usare l'armonia, con un'arditezza delle modulazioni rara per il suo tempo, ai fini dell'espressione dei più svariati sentimenti e passioni. La sua ricerca di caratterizzazione è evidente; la sua melodia, per quanto insolita possa suonare alle orecchie moderne, è sempre significativa, spesso gradevole ed espressiva, soprattutto nel ritmo, come la si trova nei più apprezzati autori della fine del XVII secolo; e molti passi, anzi molte intere arie, soprattutto quelle più patetiche della madre [Francesca], se eseguiti da bravi cantanti, con intelligenza e sentimento, non possono mancare di effetto anche oggi.

I duetti, qui più numerosi che in opere similari dell'epoca seguente all'inizio secolo XVIII, sono scritti in quello stile fugato, in cui gli antichi maestri si cimentarono particolarmente dopo l'introduzione della cantata da camera. In questo genere emersero l'abate Stefani, Ricciari, Clari ed altri. Per loro si è conservata per un secolo – fino alla comparsa della nuova Scuola Napoletana intorno al 1730 – la predilezione degli appassionati di musica da camera.

Del resto in questi duetti (come pure nel coro finale, una magistrale fuga ad otto voci con due soggetti) si riconosce la mano di un abile contrappuntista.

Quanto al poeta, mi sembra (per quanto io, come tedesco, possa permettermi un giudizio) che meriti ogni lode. Egli ha trattato la sua leggenda con puro spirito cristiano e umano, senza mescolarvi quegli elementi chimerici ed allegorici, con cui il cattivo gusto dell'epoca amava arricchire i drammi religiosi. La lingua è nobile, adatta agli spettatori e anche libera da quell'affettazione e da quella sottigliezza madrigalesca, di cui sovrabbondano i poeti italiani del XVII secolo.

Vienna, agosto 1823.

APPENDICE II

BERSABEA

(S1° = Bersabea; S2° = Testo, A = David;
T = Uria; B1° = Consigliero; B2° = Profe-
ta)

- 1) Sinfonia
do, C, Adagio-Allegro
- 2) Recitativo (Uria annuncia a Bersabea la
sua partenza per la guerra)
- 3) Aria «Ma con voi lumi del Cielo» (Ber-
sabea, disperata, impreca contro gli astri
avversi)
re, C, [Allegro]
S1°, archi, b.c.
- 4) Recitativo (Uria stigmatizza la supersti-
zione di Bersabea e le chiede i paramenti
militari)
- 5) Aria «Armi care, usbergo amato» (Ber-
sabea chiede alle armi e alla corazza di
difendere Uria dai colpi nemici)
si, C, Adagio
S1°, archi, b.c.
- 6) Recitativo (Uria intima a Bersabea di
non rattristare la sua partenza foriera di
gloria)
- 7) Aria «Tu non sai quant'è dolce il guer-
reggiar» (Uria canta l'inno del valor
guerriero)
SOL, C, [Allegro]
T, b.c.
- 8) Recitativo (Bersabea risponde che la
morte rimane brutta nonostante il valo-
re)
- 9) Duetto «Tra gl'orror dell'armi ultrici»
(Stretto dialogo tra Bersabea e Uria sulla

tristezza della partenza e la felicità del ri-
torno)

RE, 3/2, [Andante]

S1°, T, b.c.

- 10) Recitativo (Uria ha fretta di partire e
Bersabea gli chiede chi la difenderà in
sua assenza: Uria risponde il re David)
- 11) Aria «Vanne pur da me lontano» (Ber-
sabea, irata, invita Uria ad andarsene)
DO, C, [Allegro]
S1°, archi, b.c.
- 12) Recitativo (Mentre Uria sparge il san-
gue per l'onore di David, questi diviene
l'amante di Bersabea)
- 13) Aria «Pensieri all'armi» (David è com-
battuto tra la necessità della guerra e
l'amore per Bersabea)
RE, C, [Allegro]
A, archi, b.c.
- 14) Recitativo (David è combattuto tra il
dovere e il piacere)
- 15) Aria «Mondo cieco tu m'inganni» (Da-
vid, pur sapendo a che cosa va incontro,
è inesorabilmente spinto verso la rela-
zione peccaminosa con Bersabea)
mi, 3/2, Adagio
A, archi, b.c.
- 16) Recitativo (David è tormentato dalle
pene d'amore)
- 17) Aria «Pene dolcissime» 27-30v (9)
(L'anima segue il piacere anche se sa che
si perderà)
si, C, Adagio-[Allegro]
A, archi, b.c.

- 18) Recitativo (David chiede consiglio al suo ministro)
- 19) Aria «Navicella che rapida scende» (L'animo turbato è come una navicella senza guida, che i venti possono sospingere in porto o affondare)
re, 3/4, [Allegro]
A, archi, b.c.
- 20) Recitativo (Il Consigliero invita David a ritenersi al di sopra delle leggi, a far morire Uria con l'inganno e a sposare Bersabea)
- 21) Aria «Chi non sa simulare» (Il re deve saper simulare)
DO, C, [Allegro]
B1°, b.c.
- 22) Recitativo (David è infine convinto dal Consigliero)

SECONDA PARTE

- 23) Recitativo (Davide per coprire l'adulterio si macchia della morte di Uria)
- 24) Duetto «All'assalto, all'assalto» (Uria va in battaglia)
do, 3/2, C, 3/2, [Allegro]
S2°, T, b.c.
- 25) Recitativo (Uria incita i suoi alla lotta, ma viene trafitto)
- 26) Aria «Morirò, ma benché cada» (Uria muore contento per aver servito il suo re)
la, C, Adagio
T, archi, b.c.
- 27) Recitativo (Uria muore. David chiede la mano di Bersabea e le annuncia la morte di Uria)

- 28) Aria «O mestissime pupille» (Disperazione di Bersabea)
si, C, Adagio
S1°, b.c.
- 29) Recitativo (Bersabea è invitata da David a non rattristare il loro prossimo matrimonio)
- 30) Aria «Delizie e tormenti» (Bersabea canta il suo conflitto interiore tra il dolore per la morte di Uria e la gioia per essere prossima a divenire regina)
la, C, Adagio
S1°, archi, b.c.
- 31) Terzetto dialogico «Il Ciel ti destina» (Il Consigliero e David inneggiano a Bersabea regina e questa non riesce a scacciare il dolore per la morte di Uria)
SOL, 3/2, C, 3/2, C, 3/2, C, [Allegro], Presto
A, B1°-S1°, b.c.
- 32) Recitativo (Mentre David incorona Bersabea, compare il Profeta Natan, che preannuncia a David la punizione divina)
- 33) Aria «Punirti saprà» (Il Profeta ammonisce David che lo stesso Dio che lo fece re lo punirà)
RE, C, [Allegro]
B2°, b.c.
- 34) Recitativo (Bersabea chiede al Cielo di essere punita al posto di David)
- 35) Duetto «Pietà Signor perdono» (Entrambi si pentono e chiedono perdono)
la, C, [Allegro]
S1°, A, b.c.
- 36) Aria «Io non fui così infedele» (David ricorda la sua fedeltà a Dio quando era un umile pastorello e la corruzione ope-

- rata nel suo animo dall'ambiente di corte)
 re, C, Adagio
 A, archi, b.c.
- 37) Recitativo (David dichiara il suo pentimento, il Profeta annuncia il perdono divino e profetizza dalla loro unione la nascita di Salomone)
 38) Duetto «Care gioie che i sensi beati» (David e Bersabea gioiscono per il perdono divino)
 si, C-3/2, [Allegro]
 S1°, A, b.c.
- 39) Recitativo (Il Consigliero, in maniera sprezzante, disapprova il comportamento di un re che si mostra pentito di fronte alla corte)
 40) Aria «Vita breve» (Quant'è bella giovinezza...)
 SOL, C, [Allegro]
- B1°, archi, b.c.
- 41) Terzetto «Vendetta» (Bersabea, David e lo spirito di Uria invocano contro il Consigliero la vendetta divina)
 SOL, C, [Allegro]
 S1°, A, T, b.c.
- 42) Recitativo (Il Consigliero implora pietà e chiede a Uria chi egli sia; Uria gli risponde di essere l'anima di Uria inviata dal Cielo per vendicare i torti subiti)
 43) Aria «Con pene asprissime» (Chi ride del Cielo muoia tra le pene delle fiamme eterne)
 si, 3/4, [Allegro]
 T, b.c.
- 44) Recitativo (Il Consigliero muore tra i tormenti del fuoco eterno e Uria trae la morale: guai ai cattivi consiglieri dei monarchi)

SANTA FRANCESCA ROMANA¹⁶¹

S1° = S. Francesca Romana; S2° = Battista suo figlio; A = Ladislao, re di Napoli;
 T = Pierino, conte di Troia, generale delle armi del re; B = Nunzio; Coro di Soldati

- 1) Sinfonia
 RE, 3/2, [allegro]

¹⁶¹ Il testo contenuto nella partitura musicata da D'Alessandri differisce in alcune parti rispetto al libretto conservato all'Archivio della Biblioteca Vallicelliana di Roma. Tralasciando le piccole differenze, dovute a qualche parola cambiata e, soprattutto, ai problemi di fluttuazione della lingua, le differenze significative nei nn. 3, 5, 16, 22, 43.

- 2) Aria «A battaglia» (Ladislao incita i propri guerrieri ad attaccare Roma)
 RE, 3/2, [allegro]
 A, tutti
- 3) Coro dei soldati «A battaglia»¹⁶²
 RE, 3/2, [allegro]
 (SSATB-SATB), «violini tutti», b.c.
- 4) Aria «All'assalto» (Ladislao incita i propri guerrieri ad assaltare le mura di Roma)
 RE, 3/2, [allegro]
 A, b.c.
- 5) Coro [dei soldati] «All'assalto»¹⁶³

¹⁶² Questo coro nel libretto è suddiviso tra coro dei soldati, Ladislao, coro.

- RE, 3/2, [allegro]
(SSATB-SATB), «Tutti li stromenti»,
b.c.
- 6) Recitativo (A, T) (Pierino annuncia a Ladislao la caduta di Roma)
- 7) Aria «Biondo Dio che l'etra indori» (Ladislao inneggia alla propria vittoria)
DO, C-3/2
A, tromba, archi
- 8) Recitativo (A, T) (Pierino annuncia a Ladislao la strenua resistenza della famiglia Ponziani)
- 9) Aria «D'alma ostile» 44-51 (Le difficoltà ravvivano il furore negli spiriti guerrieri)
Sib, C, [allegro]
A, archi, b.c.
- 10) Recitativo (B) (I fratelli Ponziani sono vinti)
- 11) Aria «La vittoria per te scende in campo» (Maggiore è la gloria di chi vince superando rischi e fatiche)
re, C, [allegro]
B, archi, b.c.
- 12) Recitativo (A, T) (Per tenere a bada i Ponziani Ladislao decide di portare come ostaggio a Napoli Battista, crede dei Ponziani)
- 13) Aria «Chi d'ardir su l'ali insane» (Guai al temerario che osa sfidar il forte)
RE, C, [allegro]
T, archi, b.c.
- 14) Recitativo (S1°, T, B) (Pierino annuncia a Francesca la decisione di Ladislao di condurre suo figlio Battista come ostaggio. A nulla valgono le suppliche di

- Francesca: o il figlio Battista sarà ostaggio o il marito Lorenzo morirà)
- 15) Aria «Resto senz'anima» (disperazione di Francesca per la terribile alternativa)
sol, C, Adagio
S1°, b.c.
- 16) Recitativo (S1°, S2°) (Francesca annuncia a Battista la decisione di Ladislao)¹⁶⁴
- 17) Aria «Scoglio in mar sempre più immobile» (La fede di Francesca sarà salda come lo scoglio nel mare)
RE, C, [Allegro]
S2°, archi, b.c.
- 18) Recitativo (S2°) (Battista afferma la stessa fermezza d'animo della madre)
- 19) Duetto «Ch'entro a barbare catene» (Pianto di Francesca e Battista, che non possono che optare per la prigionia di Battista)
la, 3/2
S1°, S2°, b.c.

PARTE SECONDA

- 20) Aria «Cieca dea mai sempre instabile» (Ladislao inveisce contro la volubilità della Fortuna, ora a lui avversa)
mi, C
A, archi, b.c.
- 21) Recitativo (A, T) (Ladislao ordina ai suoi guerrieri di tornare alla patria e di condurvi Battista come ostaggio)
- 22) Aria «No no no, non vincerà» (Il destino avverso non l'avrà vinta)¹⁶⁵

¹⁶³ Questo coro nel libretto è suddiviso tra coro dei soldati, Ladislao, coro.

¹⁶⁴ All'interno di questo recitativo, nel libretto è contenuta l'aria «Tolto a scitica faretra», assente in D'Alessandri.

- DO, 12/8
B, archi, b.c.
- 23) Duetto «Chi con armi di costanza» (Si rafforza chi con la costanza affronta il destino avverso)¹⁶⁶
la, C
A-T, bc.
- 24) Recitativo (S1°, S2°) (Francesca si commiata da Battista, che parte anche per volere del Cielo, e lo mette in guardia contro i pericoli del mondo)
- 25) Duetto «Durissime pene» (Dolore di Francesca e Battista per il distacco)
DO, C
S1°-S2°, b.c.
- 26) Recitativo (B) (Il Nunzio esorta Battista ad asciugarsi le lacrime e a partire)
- 27) Aria «Segui Marte e gioirai» (Il Nunzio inneggia alle gioie procurate dalla battaglia)
RE, C
B, tromba, b.c.
- 28) Recitativo (S2°) (Per Battista nessuna gioia può venire dalla lontananza da Dio)
- 29) Aria «È tormento ogni gioir» (Le gioie terrene sono solo apparenti)
fa#, C
S2°, b.c.
- 30) Recitativo (T, B) (Il Nunzio esorta Battista a cambiare idea)
- 31) Aria «È tirannico rigor» (In gioventù bisogna divertirsi)
re, c
B, archi, b.c.
- 32) Duetto «Si fugga si goda» (Contrasto tra la virtù sostenuta da Battista e il piacere sostenuto dal Nunzio)
la, 3/2
S2°, B, b.c.
- 33) Recitativo (S1°, S2°, T)¹⁶⁷ (Battista viene portato via e Francesca prega Dio di salvarlo)
- 34) Aria «Ma qual gioia a poco a poco» (Francesca va in estasi)¹⁶⁸
fa, C
S1°, b.c.
- 35) Recitativo (S1°, S2°, T, B) (Battista torna con il Nunzio e Pierino e trova la madre in estasi con il corpo sollevato da terra)
- 36) Aria «Chi m'invola al mio bene» (Francesca si risveglia dall'estasi)¹⁶⁹
re, C
S1°, b.c.
- 37) Recitativo (S1°, T, B) (Pierino racconta che per un prodigio divino ogni cavallo su cui saliva Battista non riusciva a muoversi e questo li ha convinti a riportarlo indietro)
- 38) Aria «Folle è più di chi pretende» (Opporsi alla volontà divina è più folle che tentare di frenare l'acqua che discende rapida dai ghiacciai)
la, C
B, b.c.

¹⁶⁵ In D'Alessandri c'è un verso in più.

¹⁶⁶ In D'Alessandri questo duetto ha un verso in più.

¹⁶⁷ All'interno di questo recitativo ci sono le arie «Ma qual gioia a poco a poco» e «Chi m'invola al mio bene», che D'Alessandri tratta come arie di cavata.

¹⁶⁸ D'Alessandri tratta quest'aria come un recitativo.

¹⁶⁹ D'Alessandri tratta quest'aria come un recitativo.

- 39) Recitativo (S1°) (Francesca ringrazia la divina clemenza)
- 40) Duetto «Pur è ver ch'a questo seno» (Tenero abbraccio tra Francesca e Battista)
si, C
S1°, S2°, b.c.
- 41) Recitativo (S2°)
- 42) Aria «Voi mortali allor che in pene» (Dalla sua vicenda Battista trae la morale per tutti: quando si è irati per il destino avverso bisogna ricorrere all'aiuto di Dio)
la, 3/2
S2°, b.c.
- 43) Coro «O anime belle» (Nelle avversità occorre fidare in Dio)¹⁷⁰
SOL, C, lento-allegro moderato assai
SATB-SATB, «Tutti con li stromenti», b.c.
- 4) tutti: SATB SATB, tutti gli strumenti, b.c.
- 5) «A 4 Canti con violini e viole»: SSSS, archi, bc
- 6) tutti: SATB SATB, tutti gli strumenti¹⁷³, b.c.
- 7) «A 4 Alti con concerto di viole»: AAAA, 5 viole¹⁷⁴, b.c.
- 8) tutti: SATB SATB, tutti gli strumenti, b.c.
- 9) «Sinfonia. Tutti istrumenti da fiato»¹⁷⁵
- 10) «A 4 Bassi»: BBBB, «Gli strumenti da fiato»¹⁷⁶
- 11) tutti: SATB SATB, tutti gli strumenti, b.c.
- 12) «Canto solo con aboè e flauti»: S, 2 oboi, 2 flauti, b.c.¹⁷⁷
- 13) «Tenore solo con istrumenti d'arco»: T, archi, b.c.
- 14) tutti: SATB SATB, tutti gli strumenti, b.c.

TE DEUM

- 1) Sinfonia: tutti gli strumenti (2 trombe, 2 oboi, 2 cornetti, tromboni e fagotti, 2 violini, 3 viole, violoni, b.c.)¹⁷¹
- 2) Tutti: SATB SATB, tutti gli strumenti,¹⁷² b.c.
- 3) «A 4 Tenori»: TTTT, bc

¹⁷⁰ Al posto di questo coro, nel libretto ci sono un recitativo e un'aria di Francesca, con testo totalmente differente.

¹⁷¹ Le chiavi usate sono rispettivamente: trombe (VV), oboi (VV), cornetti (SS), tromboni e fagotti (BB), violini (VV), viole (SST), violoni (B).

¹⁷² D'ora in poi le viole sono segnate nella chiavi di SAT, eccetto il n. 7.

¹⁷³ D'ora in poi i fiati, che non hanno più l'indicazione degli strumenti scritta all'inizio della partitura, saranno segnati con le chiavi: VV VV SA B, salvo i nn. 9 e 10.

¹⁷⁴ Le viole sono segnate con le chiavi SSATB.

¹⁷⁵ Qui e nel brano successivo agli strumenti a fiato sono riservate due chiavi di violino in più: VV VV VV SA BB.

¹⁷⁶ A differenza del n. 9, qui c'è una sola chiave di basso.

¹⁷⁷ I due flauti sono notati nelle chiavi di SA. Inoltre c'è una parte, probabilmente per fagotto, notata in chiave di B.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

documenti d'archivio:

ACPA = Archivio della Chiesa Parrocchiale di Artò

-*Liber baptizatorum* (sec. XVII-XVIII)

AFDM = Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano

D'Alessandri = Fascicolo personale di Giulio d'Alessandri (1676-1683) C. 406, capo XXVII, § IV, fasc. 12

Ferrario = Fascicolo personale di Giacomo Maria Ferrario (1668-1716), C. 412, fasc. 202.

Palazzo = Fascicolo personale di Antonio Palazzo, C. 417, fasc. 345

G. Tosi = Fascicolo personale di Gerolamo Tosi (1682), C. 420, fasc. 439

P. F. Tosi = Fascicolo personale di Pietro Francesco Tosi (1681-1685), C. 420, fasc. 438

Deliberazioni = Ordinanze della fabbrica del Duomo di Milano: *Deliberazioni*, voll. XLV (1674-1678), XLVI (1679-1683), XLVII (1684), XLVIII (1684-1687).

Pagamenti = Mandati di Pagamento

ASCLn = Archivio Storico Civico di Lodi, archivio notarile

Poli = notaio Francesco Poli, cart. 175

ASCLi = Archivio Storico Civico di Lodi, archivio della chiesa dell'Incoronata

Provisioni = *Liber provisionum venerandae scholae et Fabricae Ecclesiae Sanctissimae Coronatae et Montis Pietatis Laudensis a mense septembris 1666 [ad mensem julij 1676]*, n. 21

ASDM = Archivio Storico Diocesano di Milano

Benefici = *Collationes beneficiorum*

Corrispondenza = *Corrispondenza Ufficiale*

Ordinanze

Registro dei benefici = *Collationes beneficiorum, Registro* (1682-1688)

Status personalis = *Status personalis* di Giulio D'Alessandri, in *Visitatio Portae Romanae iussu [...] card. Vicecomitis [...] disposta anno 1690*, c. 60v, Miscellanea, vol. 17.

ASM = Archivio di Stato di Milano

Racconto = *Racconto minuto e sincero di tutto l'accaduto nell'elezione del maestro di cappella della chiesa metropolitana di Milano sino li 14 dicembre 1684*, Culto P. A., 1049.

ASNB = Archivio della chiesa di S. Nazario Maggiore di Milano

-*Eredità e legati: testatore De Alessandri canonico Giulio:*

Confesso Verderio = *Confesso del sacerdote Giambatta Verderio promotore de' legati pii verso il canonico di S. Nazario Alessandro Bugatti di aver ricevuti alcuni ricapiti riguardanti un beneficio ecclesiastico sotto il titolo di S. Maurizio di Terrazzano pieve di Rò stato posseduto dal fu canonico Giulio de Alessandri* (28 febbraio 1718)

Confesso Giulia D'Alessandri = *Confesso fatto dalla sig.ra D. Giulia Alessandri Barattiera verso il sig. canonico Alessandro Bugatti d'aver ricevuto un mazzo di scritture ed atti fatti da Carlo e fratelli della Torre contro il capitano Gerolamo Pallavicino, essendosi ritrovate le sud.te scritture ed atti nell'eredità del q.m canonico Giulio de Alessandri* (25 ottobre 1735)

Scritture = *Inventario delle scritture attinenti all'eredità del fu sig. abate il.o D.n Giulio d'Alessandri...* (3 luglio 1748)

Inventario = *Inventario seguito subito seguita la morte del canonico Giulio d'Alessandri...* (2 e 4 settembre 1712)

Memorie = *Memorie annotazioni. Nota de' stabili che gode il beneficio ed jus patronato di*

- Santa Maria dell'Aquila fuori delle mura della città di Palestrina*
- Mobili* = *Mobili, gioie et argenti del fu sig.re abate e can.co Giulio d'Alessandri venduti non al publico incanto* (in due copie)
- Testamento* = *Testamento fatto dal fu sig. abate e canonico D.n Giulio d'Alessandri* (20 agosto 1712)
- Vendita* = *Vendita fatta al pubb.o incanto de' mobili spettanti all'eredità del fu canonico don Giulio d'Alessandri...* (20 marzo 1713)
- Vendita de' mobili* = *Vendita de' mobili, gioie ed argenti spettante all'eredità del fu canonico Giulio d'Alessandri [...] venduti privatamente* (contiene la lista degli oggetti comperati dal fratello Giovanni Battista D'Alessandri)
- Liber mortuorum* (1705-1779), c. 24.
- Ordinazioni* = *Libro delle ordinazioni capitolari di S. Nazaro* (1683-1715)
- ASV = Archivio Segreto Vaticano
- Cardinali* = *Segreteria di Stato, Cardinali*, vol. 49¹⁷⁸
- testi*
- ANTONICEK = THEOPHIL ANTONICEK, *Alessandri Giulio d'*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Ludwig Finscher, *Personenteil*, I, Kassel - Basel - Paris - New York, Bärenreiter e Stuttgart - Weimar, Metzler, anno 1999, pp. 443-444.
- ARCADI = *Gli arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, a cura di Anna Maria Giorgetti Vichi, Roma, Arcadia accademia letteraria italiana, 1977
- ARIONE = L'Arione. *Drama musicale nel compimento de' anni della S. C. R. M. dell'imperatore Leopoldo I. Consecrato all'illustrissima et eccellentissima signora D. Isabella Maria della Zerda et Aragona duchessa del Sesto*, Milano, Francesco Vigone, 1694 (SARTORI², n. 2641).
- BOALCH = DONALD H. BOALCH, *Makers of the Harpsichord and Clavichord (1440-1840)*, a cura di Charles Mould, Oxford, Clarendon Press, 1995³.
- BERARDI = ANGELO BERARDI, *Miscellanea musicale*, Bologna, Giacomo Monti, 1689.
- BERSABEA = *La Bersabea. Oratorio. Musica del signor canonico D. Giulio D'Alessandri di Milano. Poesia del sig. Michele Brugueres*, Modena, eredi Soliani stampatori ducali, 1689 (SARTORI², n. 3980).
- BOYD = Malcom Boyd, *Tosi Pier Francesco*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, XIX, 1980, p. 89.
- CABRINI = P. CABRINI, *Clerici Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1982, pp. 396-400.
- CARISSIMI = GIACOMO CARISSIMI, *Historia di Jephte*, Wolfenbüttel - Zürich, Mösseler Verlag, s. d.
- CARPANI = ROBERTA CARPANI, *Drammaturgia del comico. I libretti per musica di Carlo Maria Maggi nei «teatri di Lombardia»*, Milano, Vita e pensiero, 1998.

¹⁷⁸ Abbiamo consultato alcune lettere provenienti da questo archivio, gentilmente passateci da Fabrizio Pagani, che ringraziamo vivamente.

COSTANTINI - SANSONE = DANILO

COSTANTINI - NICOLA SANSONE, *Le toccate per violino e spinetta di Francesco Spagnoli detto Rusca: un esempio di tastiera concertante nel Seicento italiano*, 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*, a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1989, pp.191-208.

COTTA = LAZZARO AGOSTINO COTTA, *Museo novarese*, Milano, Eredi Ghisolfi, 1701, ristampa moderna a cura di Marina Dell'Orto, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1994.

CROWTHER = VICTOR CROWTHER, *The Oratorio in Modena*, Oxford, Clarendon Press, 1992

DE FLORENTIIS = GRAZIELLA DE FLORENTIIS, *Storia della cappella musicale del Duomo dalle origini al 1714*, in *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, Milano, Nuove Edizioni Duomo, 1986, pp. 41-126.

EITNER = ROBERT EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1900-1904, VII, pp. 105-106 (ed. mod. Graz, Akademische Druck- U- Verlagsanstalt, 1959-1960)

ETNA FESTIVO = L'Etna festivo. *Introduzione di ballo per la nascita del figlio primogenito dell'illustrissima ed eccellentissima signora D. Isabella Maria della Zerda et Aragona duchessa del Sesto. Consacrata alla medema eccellentza*, Milano, Francesco Vigone, 1696 (SARTORI², n. 9340).

FEDELI = VITO FEDELI, *Le cappelle musicali di Novara dal secolo XVI a' primordi dell'Ottocento (Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana, III)*, Milano, Ricordi, 1933.

FÉTIS = FRANÇOIS JOSEPH FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, fils et C., 8 voll., 1860-1865, I, p. 63.

GdM = «Gazzetta di Milano»

GRIFFIN = JULIA ANN GRIFFIN, *Alessandri Giulio d'*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, I, London, Macmillan, 1980, p. 245.

HIERARCHIA = *Hierarchia Catholica medii et recentioris aevi sive summorum pontificum S. R. E. cardinalium ecclesiarum antistitum series*, IV (1592-1667), a cura di Patritius Gauchat, Regensburg, Libreria Regensbergiana, 1935; V (1667-1730), a cura di Remigius Ritzler e Pirminus Sefrim, Padova, Il Messaggero di S. Antonio, 1952.

IBI = *Indice Biografico Italiano. Seconda edizione corretta ed ampliata*, a cura di Tommaso Nappa, 7 voll., München, K. G. Saur, 1997.

KIER = HERFRID KIER, *Raphael Georg Kiese wetter (1773-1850): Wegbereiter des musikalischen Historismus*, Regensburg, Gustav Bosse, 1968.

KIESEWETTER = RAPHAEL GEORG KIESEWETTER, *Galerie der alten Contrapunktisten*, Wien, PP. Mechitharisten, 1847.

KIRKENDALE = URSULA KIRKENDALE, *Antonio Caldara. Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien*, Graz-

- zianisch-römischen Oratorien*, Graz- Köln, Böhlau, 1966.
- LEGRENZI = GIOVANNI LEGRENZI, *La Cetra [...]. Libro quarto di sonate a due, tre e quattro stromenti. Opera decima* [stampa a parti staccate], Venezia, Francesco Magni Gardano, facs. Milano, A.M.I.S., 1970; ed. moderna in partitura a cura di Stephen Bonta, Cambridge (Massachusetts) - London, Department of Music Harvard University, 1992.
- LIBERATI = ANTIMO LIBERATI, *Lettera scritta dal sig. Antimo Liberati in risposta ad una del del sig. Ovidio Persapegi*, Roma, Mascardi, 1685. La lettera è datata «Roma 15 ottobre 1684.»
- MAGAUDDA-COSTANTINI¹ = AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI, *Feste e cerimonie con musica nello Stato di Milano nel sec. XVII in Seicento inesplorato*, a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1993.
- MAGAUDDA-COSTANTINI² = AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI, *Un periodico a stampa di antico regime: la «Gazzetta di Milano». Spoglio delle notizie musicali per gli anni 1686-1699*, «Fonti musicali italiane», I, Roma, 1996, pp. 41-74.
- MAGAUDDA-COSTANTINI³ = AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI, *Un periodico a stampa di antico regime: la «Gazzetta di Milano» (sec. XVII-XVIII). Spoglio delle notizie musicali per gli anni 1642-1680*, «Fonti musicali italiane», III, Roma, 1998, pp. 65-129.
- MANDOSIO = PROSPERO MANDOSIO, *Bibliotheca Romana seu Romanorum scriptorum centuriae*, Roma, Ignazio de Lazzari, 1682.
- MARSIGLI = GIUSEPPE MARSIGLI, *Cronologia del capitolo ferrarese (1658 - 1718)*, ms. conservato nell' Archivio del Capitolo del Duomo di Ferrara.
- MOMPELLIO = FEDERICO MOMPELLIO, *La Cappella del Duomo dal 1573 al 1714 in Storia di Milano*, vol. XVI, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1962, pp. 507-532.
- MONTALTO = LINA MONTALTO, *Un mecenate in Roma barocca. Il cardinale Benedetto Pamphili (1653-1730)*, Firenze, Sansoni, 1955.
- MORELLI¹ = ARNALDO MORELLI, *Il Teatro spirituale ed altre raccolte di testi per oratorio romani del Seicento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXI, 1686, n. 1, pp. 61-143.
- MORELLI² = ARNALDO MORELLI, *La tastiera concertante all'epoca di Corelli*, in *Studi corelliani IV. Atti del quarto congresso internazionale (Fusignano, 4 - 7 settembre 1986)* (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, 22), a cura di Pierluigi Petrobelli e Gloria Staffieri, Firenze, Leo S. Olshki, 1990, pp. 193-216.
- MORELLI³ = ARNALDO MORELLI, *Il tempio armonico. Musica nell'oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)*, («Analecta Musicologica», XXVII, 1991), Laaber, Laaber Verlag, 1991.
- MORELLI⁴ = ARNALDO MORELLI, *La circolazione dell'oratorio italiano nel Seicento*, «Studi Musicali», XXVI, 1997, n. 1, pp. 105-186.
- PAGANI¹ = FABRIZIO PAGANI, diss. *Aspetti dell'episcopato milanese del cardinale Fe-*

- derico Visconti (1681-1693) attraverso il carteggio con la Segreteria di Stato*, Università degli Studi di Milano - Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Claudio Donati, anno accademico 1996-97.
- PAGANI² = FABRIZIO PAGANI, *Carlo Cossoni, maestro di cappella in Duomo: una nomina controversa*, «Civiltà Ambrosiana», XVI, 1999, n. 1, pp. 52-66.
- PASSADORE = FRANCESCO PASSADORE, *Le antologie lombarde a voce sola di Carlo Federico Vigoni*, in *Tradizione e stile. Atti del II convegno internazionale di studi*, a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1989, pp. 221-254.
- PEDREGHI = GIOVANNI PEDREGHI, Lettera a Giovanni Paolo Colonna (I-Bc, Ep. Cod., 63. P. 142. 76). La lettera è datata «Milano li 27 dicembre 1684.
- PIETRANTONI = LAURA PIETRANTONI, *Da Gaffurio a Monteverdi. Documenti musicali fra Rinascimento e Barocco*, Lodi, Comune di Lodi - Assessorato alla Cultura, 1992.
- PITONI = GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de' contrapuntisti e compositori di musica*, a cura di Cesarino Ruini, Firenze, L. S. Olschki, 1988.
- QUADRIO = FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Storia e ragione di ogni poesia*, 7 voll, I, Bologna, Ferdinando Pisarri, 1739, II-VII, Milano, Francesco Agnelli, 1741-1752.
- RAGUENET = FRANÇOIS RAGUENET, *Parallèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra*, Paris, Jean Moreau, 1602 (= 1702); facs. Genève, Minkoff.
- RIEPE = JULIANE RIEPE, *Gli oratori di Giacomo Antonio Perti. Cronologia e ricognizione delle fonti*, «Studi Musicali» XXII (1993), n. 1, pp. 115-231.
- ROSSELLI = JOHN ROSSELLI, *Tosi Pier Francesco*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, a cura di Stanley Sadie, IV, London, Macmillan, 1992, p. 770.
- S. FRANCESCA ROMANA = S. Francesca Romana. *Oratorio a 5 voci del sig. conte Bussi*, I-Rv, ms. P 3, pp. 222-242.
- SARTORI¹ = CLAUDIO SARTORI, *Dori e Arione. Due opere ignorate di A. Scarlatti*, «Note d'archivio per la storia musicale», anno XVIII, Roma, 1941, pp. 35-42.
- SARTORI² = CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.
- SCHMIDL = CARLO SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Sonzogno, 1887-1889, supplemento, Milano, Sonzogno, 1938, p. 17.
- STAFFIERI = GLORIA STAFFIERI, *Colligite fragmenta. La vita musicale romana negli «Avvisi Marescotti» (1683-1707)*, Lucca, LIM, 1990.
- TOSI = PIER FRANCESCO TOSI, *Opinioni de' cantori antichi e moderni. O sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, Lelio della Volpe, 1723.
- VIANELLO = CARLO ANTONIO VIANELLO, *Teatri, spettacoli, musiche a Milano nei secoli scorsi*, Milano, Libreria Lombarda, 1941.

Esempi musicali

Esempio n. 1a (B 31, bb. 26-27)

tor-men-ti_e do-lo-ri tor-men-ti_e do-lo-ri

Esempio n. 1b (B 30, bb. 4-5)

De-li-zie_e tor-men-ti, che_il cor di-vi-de-te,

Esempio n. 2 (B 30, bb. 24-27)

l'al-tro_i la-men

Esempio n. 3 (B 17, bb. 1-10)

David

Pe - ne dol -

b

cis - si me pe - ne dol - cis -

Esempio n. 4 (B 37, bb. 40-41)

musical score for Example 4, measures 40-41. The score is in common time (C) and consists of two staves. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are "mi pen - to.".

Esempio n. 5 (SFR 19, bb. 52-59)

musical score for Example 5, measures 52-59. The score is in 3/2 time and consists of three staves. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are "ahi ch'a - mor ahi ch'a - mor nol sof - fri - rà".

Esempio n. 6 (TD 7, bb. 26-30)

san - gui - ne quos pre - ti

san - gui - ne quos pre - ti

san - gui - ne quos pre - ti

san - gui - ne quos pre - ti

7 6 6 5 4 3# 6

Esempio n. 7 (B 37, bb. 21-23)

il duol io sen - to il duol io sen - to.

#6

MARIATERESA DELLABORRA

***Le cappelle musicali della pieve
di Vimercate nell'età barocca***

LE CAPPELLE MUSICALI DELLA PIEVE DI VIMERCATE NELL'ETÀ BAROCCA

Vimercate già dal XII secolo ricopre il ruolo di chiesa centrale (chiesa plebana) all'interno di una circoscrizione ecclesiastica: è chiesa battesimale, vi vengono amministrati i sacramenti, ha una canonica dove abitano i sacerdoti, due *scholae* ed è retta da l'*archipresbyter* (poi *praepositus*).

Come è noto, dal XII secolo e per tutto il medioevo il distretto plebano coincide con quello civile e soltanto dal XVI secolo, per volere di Carlo Borromeo, diviene centro esclusivamente ecclesiastico¹. Questo 'ruolo' comporta una serie di modelli e prese di posizione di riferimento per le altre parrocchie. Tra questi, uno dei più appariscenti, oltre il fasto e la ricchezza degli addobbi, la sontuosità dei vestimenti e la dotazione di arredi preziosi, è la musica.

E alla storia delle cappelle musicali attive *in loco* tra XVI e XVII secolo è dedicata la presente indagine, che intende ripercorrere le fasi dell'esordio della pratica corale, rilevarne le peculiarità e individuare le personalità che si trovarono ad agire in quel contesto fino alla compiuta formazione della vita musicale, avvenuta a seguito della creazione di un'istituzione specifica preposta all'organizzazione del rito².

Sigle e abbreviazioni:

APV: Archivio Plebano di Vimercate (Le date 1968 e 1985 posposte alla sigla APV si riferiscono ai due momenti in cui si è riorganizzato l'archivio: nel 1968 per merito di Eugenio Cazzani, nel 1985 ad opera di Maria Corbetta) [*Consuntivo di cassa: Cc. – Libro mastro: Lm. – Liber ordinationum: Lo. – Mandati: Ml.*].

ASDMi: Archivio Storico Diocesano di Milano.

RISM: *Répertoire International des Sources Musicales*, A 1: Einzeldrucke vor 1800, Redaktion Karlheinz Schlager, 9 voll., Bärenreiter, Kassel, 1971-1981, + Addenda e Corrigenda, 3 voll. (lettere A-R), 1986, 1992, 1997

RISM B 1: *Répertoire International des Sources Musicales*, B 1: *Recueils imprimés XVI-XVII siècles. Ouvrage publié sous la direction de François Lesure. Liste chronologique*, Henle, München- Duisburg, 1960

¹ Le cappelle rette da Vimercate in questo periodo sono: Agrate, Aicurzio, Arcore, Bellusco, Bernareggio, Brentana, Burago, Carnate, Caponago, Carugate, Concorezzo, Mezzago, Oldaniga, Omate, Oreno, Usmate. Ad esse pochi anni dopo sono aggiunte: Cavenago, Velate, Ornago, Ronco Briantino, Villanova, Velasca, Bernate.

² Una storia dettagliata del Santuario e più in generale di Vimercate si trova in EUGENIO CAZZANI, *Storia di Vimercate*, Vimercate, Edizioni Artegrafica Luigi Penati e figli, 1975; *Mirabilia*

Risale all'ottobre 1063 la più antica testimonianza circa l'esistenza delle due chiese di Santo Stefano e di Santa Maria, le più importanti in Vimercate. Già alla fine del XIII secolo la chiesa di Santa Maria doveva essere di un certa ampiezza e a più navate e in essa era costruito l'altare *beati Johanni ad fontes*, spostato nella chiesa di Santo Stefano verso la metà del XVI secolo per volere di Carlo Borromeo.

Fin dall'origine le due chiese furono strettamente collegate: le attività liturgiche dell'una venivano replicate nell'altra ed entrambe godettero dei benefici di varie famiglie, sensibili ai richiami religiosi. La più munifica fu quella dei nobili milanesi Scaccabarozzi che tra XII e XIII secolo concorse in varie riprese al restauro degli edifici.

Dal XV secolo il Santuario divenne luogo di riunione di confraternite: la prima di cui si abbia notizia è quella della *Concezione della beata Vergine* la cui fondazione parrebbe risalire al 1487³. Qualche anno dopo (1532) fu costituita quella del Santissimo Rosario e quindi quella del Santissimo Sacramento che ebbero particolare rigoglio dopo il 1565, anno di entrata del Borromeo nella diocesi milanese.

Tra i vari compiti dei confratelli c'era anche quello di curare l'esecuzione musicale: ne siamo certi perché il primo mandato di pagamento ad un musico (per lo meno tra quelli a noi pervenuti) cita espressamente quali committenti i reverendi «Sindici de la Schola et altri scholari»; risale al 1551 e è riferito a padre Sigismondo Foppa, «cappellano della Scola della Conceptione della Madonna e del SS. Sacramento nella chiesa di santa Maria» che riceve il suo salario per aver suonato gli organi⁴. Il Foppa rimane in servizio sino al 1558, regolarmente pagato, ma soltanto nel 1562 viene stipulato un accordo formale con «messer Pavolo Orbono» che «se contenta de avere per sua mercede a sonare gli organi

Vimercate. Itinerario in un patrimonio d'arte: il Medioevo, a cura di Graziano Alfredo Vergani, Venezia, Marsilio, 1994; *Luogo di meraviglie. Il Santuario della Beata Vergine del Rosario di Vimercate* a cura di Maria Corbetta e Paola Venturelli, Vimercate, Il gabbiano, 1995; *Mirabilia Vimercate. Itinerario in un patrimonio d'arte: l'età moderna*, a cura di Paola Venturelli e Graziano Alfredo Vergani, Venezia, Marsilio, 1998. Per l'approfondimento sulla vita musicale cfr. MARIATERESA DELLABORRA, *Storia delle cappelle musicali in Vimercate: XVI-XIX secolo*, «Rivista internazionale di musica sacra» XIX (1998), n. 2, pp. 67-94.

³ Su tale argomento cfr. SERGIO DOSSI, *Le confraternite vimercatesi*, in *Luogo di meraviglie*, cit., pp. 55-77.

⁴ APV 1968, *Lm.* 1541-1568 c. 18v. Per i pagamenti degli anni 1553, 1555-56, 1558 cfr. *Ivi*, rispettivamente cc. 19v, 30, 31v. I documenti conservati sono purtroppo molto lacunosi per il periodo preso ora in esame – XV e XVI secolo – e diventano sempre più numerosi e dettagliati per il XVII secolo. La ricostruzione della vita musicale di questi secoli è pertanto piuttosto difficoltosa e soprattutto densa di ampi periodi bui.

ogni festa a santo Stefano a li ofici devini per ogni anno a £. vinticinque de imperiali et così siamo de acordo et avere et salario [...]»⁵. In servizio sino alla metà del 1565, Orbono viene sostituito da Filippo Origo che resta in carica sino al 1568⁶.

In tutti i contratti che regolano i rapporti tra organista e *Schola* vengono minuziosamente indicati luogo – chiesa di Santo Stefano – e momenti dell'anno liturgico – messe e uffici di tutte le festività – in cui il musicista deve essere presente in qualità di organista. A quanto sappiamo la chiesa di Santo Stefano all'epoca era l'unica a possedere un organo positivo⁷, mentre Santa Maria, edificio architettonicamente molto bello, ma più piccolo, si dotò di strumento qualche tempo dopo⁸. È forse possibile che ancora sul finire del XVI secolo in essa venisse utilizzato solo un regale e che soltanto nel 1619, in occasione dei lavori di ampliamento del Santuario, si sia costruito un nuovo organo⁹.

Tale situazione sarebbe confermata da una serie di mandati di pagamento a favore di organisti supplementari, di solito provenienti dai paesi limitrofi, chiamati specificamente a suonare il portativo e pagati in aggiunta all'organista titolare di Santo Stefano che suonava invece l'organo positivo¹⁰.

Dopo Origo è fra Filippo Giosa, «guardiano e procuratore del convento di San Francesco in Vimercate» a prestare servizio nel 1582 e l'8 luglio «confessa haver receputo dai honorandi scolari della conceptione di Santa Maria in

⁵ *Ivi*, c. 91v. La nomina si protrae sino alla metà dell'anno.

⁶ *Ivi*, c. 45r. Origo prende servizio il 15 giugno 1565.

⁷ Lo attesta nel 1570 padre Leonetto Chiavone, gesuita inviato dal cardinale quale osservatore. Cfr. ASDM, Sez. X, *Visite pastorali pieve di Vimercate*, vol. 27, q. 6. Secondo quanto si è appurato dovrebbe trattarsi di un organo costruito da Benedetto Antegnati. Cfr. *Luogo di meraviglie*, cit., pp. 332-337. I rimaneggiamenti operati nel 1598 da Ludovico Camsirago «per tre giornate a dre l'organo» non si sa se si riferiscano a questo strumento o a un nuovo organo di Santa Maria. Cfr. APV 1968, *Lm. 1590-1604*, c. 95.

⁸ La prima testimonianza sicura al proposito risale al 1613 quando ci furono vari interventi ad opera di Giovanni Giacomo Bianco su un non meglio precisato *organo vecchio* in Santa Maria. Potrebbe trattarsi dell'organo testé citato del Camsirago? Cfr. APV 1985, *Lm. 1607-1621*, 1613, c. 75.

⁹ Il 21 marzo 1619 viene infatti pagato Bernardino Virghi per la «condotta dell'organo». Cfr. *Ivi*, 1619, 23 giugno, c. 135v.

¹⁰ Si riferiscono due esempi tratti dai mandati: nel 1590 per «il giorno della conceptione» arriva «l'organista da Monza con il regale» e lo stesso in quella circostanza «ha incordato l'organo in S. to Stefano»; nel 1593 è assegnato compenso «al zoppino da Monza per aver suonato il regale [...]». Cfr. APV 1968, *Lm. 1590-1604*, 1590, c. 10; 1593, c. 51. I pagamenti regolari agli alzamantici per contro, attestano la presenza di un organo più grande. È anche possibile che lo stesso portativo fosse utilizzato in Santo Stefano per esecuzioni a due organi.

Vimercate, lire cento imperiali per conto de havere sonato l'organo l'anno presente finito a calende luglio»¹¹.

Nel 1593 viene assunto Benedetto Binago che resta in Borgo sino al 1597, rappresentando il primo esempio di maestro stabile. È probabile tuttavia che il suo soggiorno vimercatese si sia svolto dal 1590 al 1600 perché nei libri cassa di questo periodo accanto alle annotazioni in cui compaiono le indicazioni specifiche del suo nome, ce ne sono altre in cui genericamente si cita un «frà di San Francesco»¹². Nei riepiloghi annuali di pagamento tuttavia l'organista titolare è uno solo, perciò Binago e il frate francescano potrebbero essere la stessa persona.

In questi anni la vita religiosa della pieve è molto intensa perché il Borromeo, appena salito al soglio arcivescovile di Milano, organizza alcune visite pastorali e predispone regolari ispezioni da parte di suoi uomini di fiducia. E così nel 1574 decreta che vengano restaurate le parti in rovina dell'*Ecclesia Conceptionis Beatae Virginis* (denominazione che compare per la prima volta), che si costruiscano nuovi altari e soprattutto che si unifichino la *Schola del Santo Rosario*, della

¹¹ APV 1985, M. 1582, 24 maggio e 8 luglio

¹² APV 1968, *Lm. 1590-1604*, cc. 40, 44, 55, 62. In queste carte si fa riferimento espresso al Binago. Cfr. anche cc. 2, 12, 18, 22, 47, 82, 97, 99, 100, 104 che riportano invece la generica notizia: «all'organista per sonar l'organo in S. Stefano conforme al solito et sono quanto sia da [...]». A c. 42 compaiono i pagamenti riassuntivi per gli anni 1591-1594. Il nome del nuovo organista – Giovanni Ambrogio Gerenzano – appare per esteso solo nel pagamento del 9 luglio 1601 a c. 89. Vissuto alla fine del Cinquecento e morto, a quanto pare, prima del 1619, Binago, dopo Vimercate fu organista in San Gaudenzio a Novara dal 1602 al 1610 e dal 1611 nella chiesa ducale di Santa Maria della Scala a Milano. Di questo musicista GEROLAMO BORSIERI, *Il supplimento della nobiltà a Milano*, Milano, Bidelli, 1619, testimonia un gran numero di opere a stampa, principalmente mottetti, ma di questa produzione molto purtroppo è andato perduto. Sono conservati: *Sacrarum cantionum quinque vocibus liber primus*, Milano Agostino Tradate, 1598; *Coronae divinarum laudum [...] liber primus*, Milano, erede di Simon Tini & Filippo Lomazzo, 1604 (RISM 2696-2697); *Delicta iuventutis e Percussus Saul* in FRANCESCO LUCINO, *Concerti de diversi excell. autori [...]*, Milano, eredi di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1608; *Dei tuoi baci* in GIOVANNI GHIZZOLO, *Canzonette e arie a tre voci libro primo*, Venezia, A. Raveri, 1609; *Due concerti* in FILIPPO LOMAZZO, *Aggiunta nuova delli concerti de' diversi autori [...]*, Milano, eredi di Simon Tini e Filippo Lomazzo, 1612 *Pater noster* in GIULIO CESARE GABUSSI – VINCENZO PELLEGRINI, *Pontificalia ambrosianae ecclesiae*, Milano, Rolla, 1619; *Symbolae diversorum musicorum [...]*, Venezia, A. Vincenti, 1620; *Promptuarii musici concentus ecclesiasticos [...]*, Strasbourg, P. Ledertz, 1622; *Promptuarii musici concentus ecclesiasticos [...] pars tertia*, Strasbourg, P. Ledertz, 1627. Cfr. rispettivamente RISM B I 1608¹³, 1609²⁰, 1612⁸, 1619³, 1619⁴, 1620², 1622², 1627¹. Cfr. anche UGO BERTO, *Contributo alla biografia e alle opere di Giovanni Ghizzolo da Brescia (1580 ca – a. 1624)*, in «Rassegna Veneta di Studi musicali», II-III (1986-87), pp. 81-103; VITO FEDELI, *Le Cappelle musicali di Novara*, in «Istituzioni e Monumenti dell'arte musicale italiana», III, Milano, Ricordi, 1933, pp. 11-17 e la voce relativa di MARIANGELA DONÀ in *The New Grove*, London, Macmillan, 1980, vol. 2, p. 707.

Concezione della beata Vergine e del Santissimo Sacramento per un aiuto vicendevole, una più precisa gestione delle entrate ed un incentivo al concorso dei fedeli¹³ e ancora nel 1581 ordina di spostare l'antica statua della Beatissima Vergine, allora venerata in un angolo della chiesa, sull'altare maggiore, da costruirsi *ex novo*¹⁴.

Anche la vita musicale in questo scorcio di secolo tende ad organizzarsi in modo più sistematico: dai libri cassa si apprende che nelle festività di Santo Stefanino (solennizzato il 3 agosto, in occasione dell'invenzione di Santo Stefano, divenuto poi giorno della festa patronale), del *Corpus Domini* e della Concezione, oltre che nei momenti delle visite ufficiali si ospitavano regolarmente cantori esterni. Bastava un solista accompagnato dall'organo e la funzione acquistava maggior prestigio e solennità: e così sappiamo che «D. Gio Jacobo da Monza canta per il giorno di S.to Stefanino» del 1590 e che «un cantor da Monza qual venne a cantare quando fu qua a Vimercate Mong. Ill. mo Arcivescovo» fu lautamente compensato¹⁵. Il registro vocale prediletto è quello sopranile: nel 1591 viene pagato «un soprano da Monza per la festa del Corpus Domini»; mentre nel 1593 il già menzionato «zoppino da Monza» porta seco per il giorno di San Stefanino «un suo puto a fare il soprano» che canta insieme a «un frate qual ha fatto il contralto»¹⁶. Soltanto dal 1597 compaiono più cantori solisti, ancora provenienti dai centri limitrofi importanti: nel 1597 il 3 agosto si presentano «i cantori venuti da Milano» e nel 1599 «i musici da Monza» fra cui tale fra Ludovico¹⁷.

Dai mandati posseduti pare dunque che le esecuzioni fino a questo punto siano prevalentemente solistiche, anche se non è da escludere che questi personaggi «foresti» rappresentino i solisti di un coro costituito senza dubbio da musicisti locali – frati francescani, canonici, tutti gli ecclesiastici – e utilizzato non soltanto durante le feste solenni per un'efficace alternanza nei vari momenti della liturgia, ma anche (e soprattutto) stabilmente per le diverse solennità durante l'anno.

A Binago succede un altro frate francescano minore conventuale: Giovanni Ambrosio Gerenzano che prende servizio il 9 luglio 1601 e rimane in carica per un anno solamente¹⁸ sino alla nomina di Francesco Papa (o Pappi)¹⁹.

¹³ ASDMi, Sez. X, *Visite pastorali pieve di Vimercate* vol. 10, q. 4

¹⁴ ASDMi, Sez. X, *Visite pastorali pieve di Vimercate*, vol. 24, ff. 126-130

¹⁵ APV 1968, *Lm. 1590-1604* rispettivamente cc. 4, 8.

¹⁶ *Ivi*, rispettivamente cc. 18, 51

¹⁷ *Ivi*, rispettivamente cc. 90, 101

¹⁸ *Ivi*, cc. 89, 107, 110

¹⁹ *Ivi*, c. 86. Cfr. anche APV 1985, *Lm. 1607-1621*, cc. 2, 16, 36, 54.

Iniziano gli anni cruciali e più intensi per la storia religiosa del borgo vimercatese perché si intraprendono con regolarità i lavori di restauro degli edifici, secondo quanto ordinato dal Cardinale, e si intensificano le cerimonie religiose soprattutto legate al culto mariano. Nel 1606 frate Lodovico Istella Valentino, vicario generale di tutto l'ordine dei Predicatori, rifonda la confraternita del Santissimo Rosario nella chiesa di Santa Maria e «concede ad essa ed ai confratelli pro tempore dell'uno e dell'altro sesso, le indulgenze, i privilegi e i favori spirituali elargiti dal sommo pontefice Paolo V alla primaria confraternita di Santa Maria sopra Minerva [in Roma]»²⁰ La Scuola, piuttosto ricca economicamente, sostiene così alcune spese straordinarie tra cui quelle relative alla creazione di una nuova statua della Madonna che, «in un nicchio di legno adorato» sopra l'altare maggiore, viene inaugurata ufficialmente nella quaresima del 1609 dal carmelitano Cherubino Ferrari della Congregazione di Mantova di San Giovanni della Conca in Milano, inviato per la predicazione abituale. In questa circostanza il Padre propone «sia ai reggenti della Chiesa come della Comunità» di venerare con «culto pubblico» il simulacro e di inoltrare richiesta all'arcivescovo perché venga incoronato e sia effettuata una solenne processione in tutto il Borgo²¹. La cerimonia viene approvata e si svolge in pompa magna tre anni dopo e precisamente il 24 aprile, terza festa di Pasqua

«venne disposto un maestoso apparato, che secondo l'uso di quei tempi rese ammirevole quella chiesa della Madonna di Vimercato [...]. Numeroso era il popolo che da' luoghi anche lontani accorse per essere spettatore di ciò che mai si vidde tra que' contorni. [...] Incominciassi per tanto la messa maggiore, cantata da triplicato coro di scelta musica, che con gran dispendio si procurò da Milano, e celebrata dal Capo di quel ben degno Capitolo, che assieme ad altri ecclesiastici decorò un'azione sì santa [...]»²².

²⁰ Cfr. ANTONIO RIMOLDI, *Religiosità popolare*, in *Luogo di meraviglie*, cit., p. 25.

²¹ Cfr. *Ibidem*. Ferrari fu personaggio di spicco non solo nell'ambito del proprio ordine. Piace qui ricordare in particolare il suo legame con musicisti quali Lucino e Monteverdi verso i quali si esprime con grandissima ammirazione. Cfr. FEDERICO MOMPPELLIO, *La cappella del Duomo dal 1573 al 1714* in Storia di Milano, Roma, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1962, vol. XVI, p. 518 e PAOLO FABBRI, *Monteverdi*, Torino, Edt, 1985, pp. 81, 123-124. In entrambi i testi si possono leggere due componimenti poetici del Ferrari indirizzati ai musicisti sopra menzionati.

²² Cfr. *Ragguaglio delle grazie anche miracolose concesse della Beata Vergine del S.S. Rosario nell'insigne borgo di Vimercato*, (d'ora in poi *Ragguaglio*) Milano, stamperia di Michel'Antonio Panza, [1735], pp. 19-25. Tutti i passi riportati, tratti da questo e da altri testi, inclusi i Mandati, rispecchiano fedelmente la grafia originale

Purtroppo non sono pervenuti tutti i mandati di pagamento relativi ai musici intervenuti in questa circostanza: sappiamo soltanto che l'organista in carica era Francesco Papa²³; che Filippo Lomazzo viene pagato «per il Cremonesino per aver cantato il giorno dell'incoronazione della Beata Vergine»²⁴ e che si sono acquistate «cibarie per i musici per il giorno dell'incoronazione»²⁵. Ai coristi, intervenuti con gran dispendio, come si legge nel resoconto, viene dunque assicurato il vitto, esattamente come accadrà in tutte le cerimonie successive.

Il primo ottobre 1614 subentra al Papa, Antonio Mortaro²⁶, che viene affiancato da un altro organista esterno in occasione della festa della Natività della Madonna²⁷. Il suo servizio si riduce ad un anno soltanto quando gli succede

²³ Regolarmente pagato per il suo servizio: Cfr. APV 1985, *Cc. 1607-1621*, 1614, 1 agosto, c. 54

²⁴ Cfr. *Ivi*, 1612, 25 aprile, c. 78. Il Cremonesino è verosimilmente un *puer cantor*, soprano.

²⁵ Cfr. *Ivi*, 1612, 25 aprile, c. 79.

²⁶ APV 1985, *M.* 1615, 10 giugno e 8 ottobre. Cfr. anche APV 1985, *Cc. 1607-1621*, cc. 97, 102, 103. Allievo probabilmente di Costanzo Antegnati e di Costanzo Porta, divenne frate nel 1595 e organista dapprima a San Francesco a Milano e nel 1605 nel duomo di Novara. Di lui sono rimaste molte opere: *Missa, motecta [...] liber secundus*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1595; *Sacrae cantiones tribus vocibus concinendae [...]*, Milano, Simone Tini & Giovanni Francesco Besozzi, 1598 ristampate con aggiunte a Venezia, Ricciardo Amadino, 1603 e 1610; *Messa, salmi, motetti et Magnificat a tre chori*, Milano, eredi di Simon Tini & Francesco Besozzi, 1599; *Psalmi ad vespas*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1599 ristampata con la parte d'organo; *Sacrarum cantionum [...] liber primus*, Milano, eredi di Simon Tini & Francesco Besozzi, 1602; *Missarum atque sacrarum cantionum [...] liber tertius*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1606; *Il primo libro delli salmi a cinque voci [...]* opera XIII, Venezia, Ricciardo Amadino, 1608; *Secondo libro delle messe, salmi [...]*, Milano, erede di Simon Tini & Filippo Lomazzo, 1610; *Fiammelle amorose [...]*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1590, 1592, 1594, 1596; *Primo libro de canzoni da sonare a quattro voci*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1600; *Canzoni da sonare a quattro voci*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1623 (RISM M 3737-3760). Inoltre molte pagine sono contenute in raccolte d'epoca: *Il secondo libro de intavolatura [...]*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1599; *Sacrarum symphoniarum continuatio [...]*, Nürnberg, P. Kauffmann, 1600; *Triodia sacra, sive modi musici ternis vocibus [...]*, Dillingen, A. Meltzer, 1605; *Sacrae symphoniae diversorum excellentissimorum autorum [...]*, Nürnberg, P. Kauffmann, 1613; *Promptuarii musici concentus ecclesiasticos [...]*, Strasbourg, P. Ledertz, 1622; *Promptuarii musici concentus ecclesiasticos [...] pars altera*, Strasbourg, P. Ledertz, 1623; *Deliciae sacrae musicae [...]*, Ingolstadt, G. Haenlin, 1626; *Promptuarii musici concentus ecclesiasticos [...] pars tertia*, Strasbourg, P. Ledertz, 1627; cfr. rispettivamente RISM B I 1599¹⁹, 1600², 1600³, 1613¹, 1622², 1623², 1626², 1627¹. Per ulteriori notizie cfr. PAOLO GUERRINI, *Per la storia della musica a Brescia*, in «Note d'archivio», XI (1934), n. 1, pp. 1-28; DONÀ, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, Firenze, Olschki, 1961.

²⁷ Cfr. APV 1985, *Cc. 1607-1621*, 1614, 20 dicembre, c. 98, viene pagato un organista di Monza e nello stesso giorno, c. 99, viene saldato «Evangelista da Monza per aver suonato in S. to Stefano».

Filippo Origo²⁸ che condivide l'intenso fervore che anima il Santuario in questi anni sulla scia dell'episodio devozionale più sopra ricordato e anche su infervorata sollecitazione del padre Ferrari regolarmente invitato ogni anno per le prediche quaresimali²⁹. L'edificio sacro non soltanto viene restaurato e ampliato, ma anche arricchito di preziosi arredi e dipinti e soprattutto, per quanto riguarda l'interesse del nostro intervento, vi viene costruito un organo³⁰.

I lavori generali terminano in occasione della terza festa di Pasqua del 1619 quando Giovan Battista Ala³¹, nuovo organista, accompagna con lo strumento costruito da Bernardino Virghi³², gli imponenti riti predisposti per il 2 aprile.

Anche in questo caso non si possiedono molti elementi per conoscere nel dettaglio l'organizzazione delle cerimonie e i personaggi intervenuti; sappiamo soltanto che viene stanziata una cifra per il pagamento de «di trombetta e li altri musici per la musica in Santuario»³³. La testimonianza è significativa perché apporta un elemento nuovo alla natura dell'accompagnamento musicale: fanno la loro prima comparsa i trombettisti, musicisti presenti costantemente nelle future esecuzioni a sostegno delle voci e forse anche degli archi.

Ciò che durante l'intera manifestazione colpisce maggiormente la folla (e di conseguenza i cronisti), è però il fatto che la statua della Madonna, portata attraverso le vie del Borgo, inizi a compiere guarigioni e miracoli³⁴.

²⁸ Cfr. APV 1985, *Lm. 1607-1621*, 1616, 27 dicembre, c. 110. Il secondo e ultimo pagamento è testimoniato *Ivi*, 1617, 10 aprile, c. 115.

²⁹ *Ragguaglio*, p. 22.

³⁰ Per notizie approfondite sulla storia dell'organo in Santuario cfr. MARIATERESA DELLABORRA – MARIO GIACCOBONI, *L'organo in Luogo di meraviglie*, cit., pp. 332-337.

³¹ In realtà non si ha la certezza che sia stato l'Ala il maestro di cappella di questa solenne funzione perché il primo mandato a suo favore risale al luglio di quell'anno e non si capisce a quanti mesi precedenti si riferisca. Cfr.: APV 1985, *M. 1619*, 29 luglio. Da APV 1968, *Lm. 1619 – 1664* c. 57 si apprende che lo stesso Ala viene pagato il 10 agosto, il 20 ottobre e il 14 novembre dello stesso anno. È ricordato come famoso organista in Santa Maria dei Servi di Milano ed apprezzato autore di mottetti e madrigali a solo o per poche voci. Pubblicò: *Il primo libro di concerti ecclesiastici [...]*, Milano, Filippo Lomazzo, 1618; *Il secondo libro de concerti ecclesiastici [...] op. terza*, Milano, Filippo Lomazzo, 1621 (RISM A 552-553); *Luscinia sacra: sive cantiones unius [...]*, Anversa, apud haeredes Petri Phalesii, 1633. (Gb-Lbm c. 31), *Magnificat* sta in FILIPPO LOMAZZO, *Flores praestantissimorum*, Mediolanii, typis Lomatii, 1626; *Iubilemus* a 4 voci sta in EGIDIO TRABATTONE, *Primo libro de concerti*, 1630 cfr. rispettivamente RISM B I 1626⁵, 1630⁵.

³² L'organo era stato «visionato» (ovvero collaudato) il 5 marzo 1618 da Guglielmo Arnone: cfr. APV 1985, *Cc. 1607-1621*, 1618, 5 marzo, c. 129.

³³ *Ivi*, 1619, 7 aprile, c. 130.

³⁴ *Ragguaglio*, pp. 26-27.

L'episodio scatena l'entusiasmo generale e lo stesso cardinale Borromeo deve intervenire di lì a poco per disciplinare l'amministrazione dei numerosissimi doni e delle cospicue offerte devoluti per grazie ricevute o da ricevere nonché a esaminare le varie petizioni volte al riconoscimento ufficiale della statua come miracolosa et «gratiosa»³⁵. Finalmente il 22 agosto l'attivo prelado fonda la *Congregazione dei deputati della veneranda Scuola della Beata Vergine del Rosario* al fine di regolamentare ogni atto e di amministrare tutte le «elemosine, obblighi ed entrate»³⁶.

L'istituzione, determinata dalla fusione delle preesistenti Compagnie (Santissimo Rosario, Concezione e *Corpus Domini*), e formata da sei deputati, tre ecclesiastici – tra i quali figura anche il Prevosto *pro tempore* di Vimercate – e tre laici eletti dall'arcivescovo, ha lo scopo anche di provvedere «che si cantino e si celebrino le messe, ed altri uffici, e che si soddisfino i legati lasciati o che si lasceranno alla scuola o alla chiesa [...]», che siano eseguiti a tempo debito gli esercizi spirituali «sia nella collegiata di S. Stefano come nella chiesa principale».

Quest'ultima espressione è profondamente significativa perché sancisce l'uniformità (o meglio la duplicazione) delle cerimonie nell'una e nell'altra chiesa ad opera dei vari personaggi operanti nei diversi settori.

Al successore di Ala – Giacomo Filippo Larghi³⁷ – nel 1620 tocca sostenere l'onere dell'organizzazione musicale della terza festa di Pasqua divenuta ormai l'appuntamento centrale di tutto l'anno liturgico per il quale si predispongono grandi apparati.

«[...] Che per la terza festa di Pasqua prossima avvenire si farà la musica a tre chori cioè il primo dell'organo, il secondo per antro [dietro?] al organo, il terzo in choro, invitando parti buone con quattro viole et arnetti

³⁵ Alla questione relativa ai processi di riconoscimento dell'azione taumaturgica della statua è dedicato il saggio di PAOLA VISMARA CHIAPPA, *Virgo gratiosa*, in *Luogo di meraviglie*. cit., pp. 33-53.

³⁶ APV 1968, Cart. XI, fasc. 3. Il 14 settembre 1621 perfezionerà invece le regole di organizzazione: cfr. APV 1968, Cart. II fasc. 3.

³⁷ Larghi, organista e canonico, viene citato in APV 1968, *Lm. 161 9- 1664*, c. 67. Alla stessa c. si incontra anche il nome di *Domino Ludovico Bellandi*, organista. Tale Bellandi potrebbe forse essere Ludovico Bellante o Bellanda, musicista veronese, autore di *Canzonette a tre voci [...] libro primo*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1593; *Canzonette spirituali a due voci*, Verona, Francesco dalle Donne & Scipione Vargnano, 1599; *Il primo de madrigali*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1602; *Sacrae cantiones*, Venezia, Ricciardo Amadino, 1604; *Musiche [...] per cantare sopra il chitarrone*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1607; *Le musiche [...] per cantarsi sopra theorba [...] libro secondo*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1610; *Sacre laudi [...]*, Venezia, aere Bartolomei Magni, 1613, p. 256, (RISM 1705 – 1711).

[cornetti] per suonare, quattro trombetti per la processione, il sig. Moreo et Ajroldo provvedino alle suddette cose»³⁸.

Si attendono dunque tre gruppi di cantori accompagnati da un piccolo *ensemble* strumentale da impiegare sia durante la funzione liturgica (archi e cornetti) sia durante la processione (trombe) per la quale erano previsti anche «sei figlioli vestiti d'angilo con sei torchie de libbre 4».

Tale impegno organizzativo non riguarda altre festività parimenti significative per le quali si richiede ancora l'intervento di musicisti esterni, ma in 'tono minore', come si può evincere da questi due mandati rispettivamente del 1619 e del 1621:

«[...] Di più si usino ogni diligenza per havere li musicisti per la festa della Natività della Madonna prossima a venire cioè un contralto, un soprano et altri se fara [sic] bisogno»³⁹.

«Il signor Prior invitarà per la musica del suddetto giorno [forse il Nome di Maria o l'Addolorata] Mons. Orobone e li Rev. padri di S. Francesco e di Milano, il sig. Tradate con un soprano, un contralto et un violino»⁴⁰.

Si cura cioè che la musica abbellisca il rito, ma con l'organico ridotto al minimo indispensabile. È altresì evidente che gli esterni non sono gli unici musicisti utilizzati per le funzioni: essi rappresentano gli elementi di punta, i professionisti che accentuano il lustro della cerimonia stessa; il resto della cappella è con buona probabilità costituito ancora da musicisti locali, dai frati francescani e dagli stessi sacerdoti.

L'apice delle celebrazioni è toccato comunque dalla terza festa di Pasqua del 1621 (13 aprile), per la quale si replica la processione con una pompa ancor più imponente delle precedenti cerimonie:

«Quello che rese sì memorabile una sì bella Fonzone fu il magnifico apparato con cui si fornì adorno la Chiesa: la isquisita e scelta musica che ripartita a quattro cori cantò con soave armonia le belle ed erudite canzoni, inanti a Maria cantate da musicisti, in forma di Sagra Rappresentazione d'angeli, de profeti e de santi [...]»⁴¹.

³⁸ APV 1985, *Lo. 1625-1692* (in realtà il primo documento data 1619), 1620, 18 marzo, c. 3v

³⁹ *Ivi*, 1619, 3 settembre c. 1v

⁴⁰ *Ivi*, 1621, 16 settembre c. 6

⁴¹ *Ragguaglio*, p. 28

Ben quattro cori oltre ad una sacra rappresentazione prevista forse all'esterno della chiesa come degna conclusione della processione suggellano il conquistato riconoscimento giuridico dell'Ente appena istituito. In tal modo si preferisce intendere la citazione che, se presa alla lettera, parrebbe significare una sacra rappresentazione policorale. Secondo la prassi individuata negli anni precedenti invece la funzione si componeva di due momenti distinti: l'uno in chiesa, consistente nella celebrazione della messa, l'altro, all'esterno, con processione.

Dalla semplice esecuzione solistica degli anni precedenti si è passati dunque a quella policorale con una precisa disposizione dell'organico vocale all'interno del tempio per creare specifici ed efficaci effetti di polisonorità⁴². La collocazione del primo coro sull'organo, del secondo dietro all'organo e del terzo in coro, ricalca a grandi linee ciò che dicono i teorici contemporanei attenti a questa pratica. Viadana, ad esempio, proprio in quegli anni pubblica i suoi *Salmi a quattro cori*⁴³ cui fa precedere la ben nota, ricca e dettagliata spiegazione relativa alla prassi esecutiva. Confrontando quel documento con la situazione vimercatese si notano molte analogie. Viadana segnala che il primo coro (che denomina «choro favorito») deve essere costituito da cinque buoni ed esperti cantanti che sappiano cantare secondo l'uso moderno, ovvero con espressione, secondo le esigenze dello stile concertato. Si tratta di un coro solistico collocato vicino all'organo principale in cui non sono previsti raddoppi delle voci da parte di strumenti, ma è ammesso il solo accompagnamento dell'organo o del chitarrone. Il secondo coro, chiamato «cappella», ha funzione diversa poiché rappresenta «tutto il nervo e fondamento» della composizione; comprende numerosi cantori («non ci vogliono manco di sedeci cantori, e mancando di tal numero sarà sempre debil Capella ma

⁴² Vale la pena di sottolineare comunque che l'esecuzione policorale è prevista, almeno dai documenti conservati, soltanto per la terza festa di Pasqua. Per le altre solennità, ancora per tutto il XVII secolo, si conferma la situazione più sopra descritta: si chiamano soltanto pochi elementi esterni, solisti di richiamo. A titolo d'esempio: nel 1622 «Mons. Orobone, curato di Oldaniga, canta sopra l'organo il giorno della Madonna d'agosto e di settembre», e il «soprano Francesco Gallarato» viene pagato per l'Immacolata Concezione: cfr. APV 1985 M. 1622, rispettivamente: 10 settembre, 18 dicembre; nel 1627 vengono chiamati per due volte un organista e un soprano da Monza: cfr. APV 1985 M. 1627, 7 giugno, 17 settembre; nel 1628 organista e soprano di Carnate intervengono per la festa della Madonna: cfr. APV 1985 M. 1628, 15 settembre, mentre per la festa della Madonna d'agosto sono scritturati un organista, un basso, un contralto, un soprano e un tenore: cfr. APV 1985 M. 1628, 26 agosto.

⁴³ LUDOVICO GROSSI DA VIADANA, *Salmi a quattro chori per cantare, e concertare nelle gran solennità di tutto l'anno, con il basso continuo per sonare nell'organo [...] opera XXVII. Novamente composta & data in luce*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1612, (v del front. nel *Basso generale per l'organo*: «modo di concertare i detti salmi a quattro chori»).

quando saranno venti e trenta e di voci e di Stromenti, sarà buon corpo di Musica e farà ottima riuscita») – se si vuole creare un effetto sonoro migliore – distribuiti nelle quattro voci. Il terzo e il quarto coro sono di ripieno ed hanno funzione importante per quanto riguarda l'esecuzione musicale: il terzo è acuto e di solito formato da due soprani, un contralto e un tenore. Per il primo canto di tale coro, denominato «sopranissimo», è previsto il raddoppio di uno strumento, un cornetto o un violino; le altre parti possono essere rafforzate sia da voci che da strumenti: «L'Alto è un mezzo Soprano e sarà cantato da più voci e violini, e cornetti storti. Il Tenore sarà ancor'esso cantato da più voci, con Tromboni, e Violini, e Organo all'Ottava alta». Il quarto coro, a quattro, grave, è formato «da voci pari: il Soprano, e un'Alto bassissimo, e sarà cantato da più voci, con violini all'ottava, e Cornetti storti. L'Alto e un Tenore comodissimo, e sarà cantato da più voci, con Tromboni. Il Tenore è un Baritone, cioè mezzo Basso, questo ancora dovrà esser'accompagnato da buone voci, o da Tromboni, e Violini. Il Basso sta sempre Grave, per ciò sarà cantato da profondi Bassi, con Tromboni, e Violoni doppi, e Fagotti, con Organo all'Ottava bassa». Anche questo è coro di ripieno e, come il precedente, facoltativo.

Da ciò si può dedurre che almeno la disposizione spaziale dei cori in Vimercate rispecchia ciò che Viadana suggerisce. Non si è invece in grado di dire se anche la composizione interna dei singoli gruppi si attenesse alle direttive sopra accennate; ciò dipende infatti, come sottolinea l'autore stesso, dal tipo di composizione da eseguire⁴⁴. Mancano purtroppo le musiche: possiamo soltanto

⁴⁴ Varie erano infatti le scuole di pensiero cui fa riferimento lo stesso Viadana: «Tutti i Chori per se stessi cantano legittimamente, e tutti hanno le loro consonanze, e separati l'un da l'altro, non si può discernere, se cantano all'Ottava o all'unisono. E così mi sono compiaciuto di fare, poiché la musica riesce assai meglio; [...]. So nondimeno, che si troverà qualche bell'humore, che facendo profession d'orecchia delicata, e purgata, haverà qualche scrupolo intorno a questa novità, benché altri habbiano fatto lo stesso prima di me. [...] Ma per finirla ho fatto a modo mio: così facciano gli altri, poiché adesso è un tempo, che chi fa alla peggio, par che faccia meglio». Su questo aspetto in ambito specificamente padano cfr. KLAUS FISCHER, *Nuove tecniche della policoralità lombarda nel primo Seicento: il loro influsso sulla opere di compositori di altre aree*, in *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento*, Atti del convegno internazionale di studi (Como, 31 maggio-2 giugno 1985), a cura di Alberto Colzani – Andrea Luppi – Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1988, pp. 39-60. Cfr. anche RODOBALDO TIBALDI, «*Alla Palestrina: una messa di Giacomo Goggi* autografa di Giovanni Simone Mayr in *La recezione di Palestrina in Europa fino all'Ottocento*», a cura di Rodobaldo Tibaldi, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999, pp. 127-155 in cui (p. 155) si citano due altre interessanti fonti per far luce su questo argomento: le due raccolte sacre del 1615 e del 1616 di Bernardino Borlasca di Gava contenenti entrambe una prefazione ai benigni lettori relativa alla composizione dei singoli cori: «Il Secondo Choro pure anch'egli vorrà come il primo essere delle medesime voci; ma di diversi istrumenti; che nel primo hanno posto quelli da penna o da corde; nel secondo dovranno mettere quelli da fiato, come Cornetti, e

avanzare qualche ipotesi basata sui pochi dati in nostro possesso⁴⁵. Conosciamo quali furono i maestri (Binago, Mortaro, Ala, Larghi) a capo della cappella dal 1590: essi potrebbero aver curato l'esecuzione di loro opere (di loro maestri o di loro 'colleghi' nelle raccolte edite), molte delle quali policorali⁴⁶, concepite secondo lo stile più moderno. In questo caso i precetti del Viadana potrebbe essere stati seguiti alla lettera.

La dimensione policorale si accentua negli anni successivi quando viene assunto quale maestro di cappella fra Gerolamo Ferrari detto Mondondone⁴⁷ che rimane *in loco* per più di dieci anni. Egli sovrintende all'organizzazione dei festeggiamenti per la Pasqua del 1624 quando sono pagati «trombetti, cantori et altri instrumenti» ai quali si assicura il trasporto e il vitto⁴⁸. L'organico in questa occasione è descritto minuziosamente: P. Lambrago, Nicolò Tradate, P. Hieronimo, Bettegalo, un soprano, «doi altri instrumenti, i trombetta, il basso da Borolo, l'organista e il contralto da Monza». In questa circostanza si possono

Tromboni bene, e gratiosamente temperati, con un Violino, all'ottava alta del Contralto [...]»; «Nel secondo [choro] dovranno mettere quelli da fiato, come Cornetti, e Tromboni bene, e gratiosamente temperati, con un Violino, all'ottava alta del Contralto».

⁴⁵ L'Archivio Plebano racchiude un cospicuo fondo musicale costituito da quasi settecento composizioni datate XVIII secolo. Unico autore del XVII secolo è Michelangelo Grancini presente con due manoscritti di *Litanie lauretane*. Per ulteriori e più dettagliate notizie sul fondo musicale: cfr. DELLABORRA, *Il fondo musicale dell'Archivio Plebano di Vimercate*, Roma, Torre d'Orfeo, in corso di pubblicazione.

⁴⁶ Cfr. più sopra le note relative ai singoli autori.

⁴⁷ L'assunzione decorre dal 15 novembre 1621 cfr. APV 1985, M. 1621, 15 novembre percepisce £. 32, 10. Allievo di Giovanni Ghizzolo, dal 1641 al 1644 fu al servizio del duomo di Novara e *magister musices* nell'ordine francescano. Il servizio vimercatese rappresentò con buona probabilità il primo incarico ufficiale e prolungato. Apprezzato per la sua virtù, Mondondone riuscì durante il suo operato a dare alle stampe la sua prima opera *Missa Psalmi et polytoni quinis vocibus ad organum modulati a Hieronimo de Mondondono in Ecclesia Maiori Vicomercati rei musicae moderatore*, (Venezia, Alessandro Vincenti, 1624) le cui spese furono sostenute, molto probabilmente, dal capitolo di Santo Stefano. L'*exasticon*, composto dal canonico Cristoforo Saronni di Vimercate, posto a completamento della dedica dell'opera, testimonia infatti lo stretto legame tra maestro ed istituzione ecclesiastica. Ferrari pubblicò anche *Psalmi cum quatuor vocibus [...] opus secundum*, Venezia, Francesco Magni, 1663; *Salmi a cinque voci pieni e brevi per li vesperi [...]*, Milano, Ambrogio Ramellati, 1664, (RISM B I F 294-298) oltre ad altre composizioni sacre contenute in raccolte d'epoca e sei brani manoscritti. Per ulteriori notizie su di lui cfr. DELLABORRA, *La vita e l'opera di Girolamo Ferrari da Mondondone*; GIACCOBONI, *L'opera di fra Girolamo*, in *Girolamo Ferrari da Mondondone, magister musices vogherese*, Atti del convegno (Voghera, 27 marzo 1993), Voghera, A.M.I.S., 1994.

⁴⁸ APV 1985, M. 1624, 20 aprile c. 22. Si paga quindi il «cavalaro Francesco Magno di aver condotto li cantori da Milano a Vimercate [...]». Cfr.: *Ivi*, c. 69. Anche negli anni successivi si curerà sempre il massimo *confort* per gli artisti contattati.

dunque individuare: due organisti (il Mondondone e un musico *sine nomine*), un soprano, un basso e un contralto. I tre rimanenti potrebbero essere i solisti, tutti cantanti di grido perché percepiscono cifre esorbitanti: Padre Lambrago ben £. 11, 10, Nicolò Tradate £. 9, 12 e il Bettegallo £. 5, 5⁴⁹. Da questa e dalle altre festività 'minori' già citate pare di capire che venga rimpolpato l'organico stabile locale con l'acquisizione dei solisti in relazione ai ruoli mancanti. Ma chi poteva prendere queste decisioni e segnalare le personalità adatte da chiamare? Dai mandati pervenuti relativamente ad anni posteriori si comprende che è l'organista di turno ad essere investito di questo compito⁵⁰. Si può dedurre che anche a quest'epoca toccasse a lui scegliere i brani da proporre e individuare gli esecutori più adatti alla loro esecuzione⁵¹? La prima e più antica nomina conservata in Archivio, quella ufficializzata nel 1629 con Girolamo Ferrari⁵², non apporta informazioni utili a questo specifico campo essendo di questo spartano tenore:

«[...] si piglia per organista il P. Girolimo Mondondon de' minori conventuali al quale se gli darà per salario havendo riguardo alla sua virtù £. 400. De' quali lire 100 dalla comunità di Vimercate, £. 100 dall'hospedale di detto borgo e £. 200 dalla Scuola, e questo s'è stabilito con la parola havuta dalli deputati di detto hospitale e dalli giudici e regolatori di detto borgo. Il quale organista haverà carico di sonare tutte le feste, le ottave, la mattina e la sera del sabbato, le vigilie della Madonna SS., et tutte le solennità, si pagará ogni tre mesi»⁵³.

⁴⁹ Non si azzardano ipotesi sui registri vocali; si nota soltanto che se il Tradate qui citato è lo stesso di nota 40, non è soprano.

⁵⁰ Ci si riferisce alla nota aggiunta nel 1746 al contratto di Marco Antonio Lattuada sottoscritto nel 1741 (cfr.: APV 1968, Cart. XII, fasc.1). In essa gli viene aumentato lo stipendio di £.50 affinché dia lezioni «ogniquale volta vi siano quattro parti di musica cioè soprano, contralto, tenore e basso e sii sempre obbligato mancando qualche parte ad amministrarne altre per mantenere la musica e ricercarli altri». Cfr. APV 1968, *L. 1741-1798*, 1746, 17 gennaio.

⁵¹ Va segnalato ad esempio che nel 1630 all'organista viene dato il salario «con patto che facendosi festa coi musici milanesi piglia a sue spese un altro organista a gusto de' detti musici». Cfr.: APV 1985, *L. 1619 – 1692*, 1629, 19 agosto, c. 34^v

⁵² Si ritiene che non possa trattarsi della prima nomina stipulata col Mondondone perché egli aveva preso servizio già dal 1621. Tuttavia tra 1626 e 1628 egli aveva fatto molte assenze e si era resa necessaria la nomina di un sostituto (individuato nel reverendo Giovan Battista Magno, figlio del fattore Francesco) nei momenti di assenza del titolare. Ferrari negli stessi anni aveva tuttavia percepito il suo salario. Forse il contratto del 1629 serve a riconfermare ufficialmente il Ferrari nel suo incarico. Cfr. APV 1985, *C. 1625-1650, ad annos*.

⁵³ APV 1985, *L. 1619-1692*, 1629, 19 settembre, c. 32^r

L'organista dovrà essere attivo dunque in momenti ben precisi dell'anno liturgico: tutte le feste, le ottave e le vigilie delle varie solennità, in particolare quelle della Madonna Santissima⁵⁴ e riceverà un compenso di £. 400 che sembrerebbe ben superiore ai precedenti poiché si è tenuto conto del suo particolare valore. Tre enti concorrono al pagamento trimestrale del salario: la comunità, l'ospedale del borgo e la Scuola. Gli incarichi specificati tratteggiano la figura di un maestro di cappella piuttosto che di un semplice organista accompagnatore, ma tale seconda denominazione sarà quella ricorrente in tutti i contratti successivi impostati su questo modello e diversi soltanto nella retribuzione e nella durata dell'incarico.

È Mondondone il musico presente al miracolo della cessazione della peste operato dalla Vergine nel 1630. Per fronteggiare la terribile epidemia che aveva colpito la Lombardia nell'anno precedente, la comunità vimercatese si riunisce nel Santuario e formula un voto alla Beata Vergine del Rosario con cui si impegna ad offrirle ogni anno £.100 imperiali se l'avesse resa immune dal contagio⁵⁵. Il miracolo si compie perché la peste cessa improvvisamente⁵⁶ e

⁵⁴ Da un *Index festorum solemnitatumque* di fine '600 si ricava l'elenco dettagliato di tali solenni funzioni: «Festum solemne Dom. Feria III in albis quod est principale quod celebratur in Vicomercati Ecclesia; Die 2 Aprilis fit festum ex devotione populi in memoria primi miraculi facti per intercessionem B.V.M.; Festum SS. Rosarii quod celebratur prima dominica Octobris; Festum primae dominicae Mai non solum praeceptum sed etiam votum communitalis Vicomercati ad cessandam pestem qua die; Festa Salvatoris quod celebratur in die Dominica II Iulii e pensis B. V. M; omnia perpetua missarum et annualium quae sunt in Ecclesiis et oratoriis Vicomercatis eiusque plebis» Cfr.: APV 1968, Cart. XIV, fasc. 1. A queste devono essere aggiunte le due ricorrenze in onore di Santo Stefano patrono, (3 agosto e 26 dicembre), la festa del *Corpus Domini*, che si celebrava il giovedì seguente la domenica della Santissima Trinità, Sant'Anna, Santissimo Crocifisso, Ognissanti, oltre alle funzioni relative alla Madonna (Natività 8 dicembre; Immacolata concezione 15 agosto; Nome di Maria 12 settembre; Addolorata 15 settembre) e a Sant'Eurosia.

⁵⁵ Il testo del voto è del 6 maggio 1630 ed è conservato in APV 1968, Cart. X, fasc. 2, *Index votorum communitalis Vicomercati*.

⁵⁶ *Ragguaglio*, pp. 92 – 94 «[...] Ispirò adunque Maria nel cuore di que' pochi che restaron sani, d'intraprendere una processione di penitenza col portare in processione la di Lei statova, come di fatto seguì; arrivato che fu quel simulacro sul ponte, ora detto di S.Rocco, sentironsi tutti a vista di quella gran Vergine rincorati, e con gran fiducia accompagnando gli sospiri de sani anche i loro gemiti que' miseri infermi, supplicarono la miracolosa Vergine del sospirato fine di quella strage; come infatti ne videro i contrassegni. Si osservò per tanto da più [...] spiccarsi da quel Lazzaretto più candide colombe, quali doppo d'aver fatto un giro sopra quelle disperse capanne, si portarono sul trono della Vergine [...] Altri poi di que' vecchi, aver essi sentito a dire da' suoi Maggiori, che la statova di Maria alzasse la destra, benedicendo col Figlio tutti que' languenti; comunque sia il fatto, che passa per tradizione umana, sì che cessasse il morbo e che in breve tempo ritornassero tutti sani e salvi alle loro case; potendosi dire di tal successo, che

qualche tempo dopo si rinnovano con fervore doni ed offerte destinati non solo ad abbellire la chiesa, ma anche a riprendere e concludere i lavori di ristrutturazione dell'antica chiesa di Santa Maria che nel 1700 diventa imponente Santuario⁵⁷.

Non si hanno resoconti che si soffermino sull'aspetto musicale di quell'evento ma si può immaginare che sia stato molto solenne perché ormai, come si evince dai pagamenti degli anni immediatamente successivi, la pratica poliorale si è consolidata.

L'incarico al Ferrari viene rinnovato nel 1631⁵⁸, ma nel contempo si paga un altro organista – Prodocimo Bottesini – che rimane in servizio sino al 1634⁵⁹. A lui succedono padre Dionigi Manzone attivo sino al mese di aprile 1649⁶⁰; Gabriele Papis⁶¹, Ottavio Asti⁶² e Carlo Papis⁶³. Questi musicisti, sconosciuti ai testi musicologici più aggiornati, provengono dal convento dei francescani minori conventuali posto fuori le mura del borgo. Tutti si prodigano per decorare musicalmente in modo degno le solennità fissate: per la terza festa di Pasqua del 1633 si chiamano musicisti milanesi per costituire il primo coro, mentre «s'invitono per il secondo choro il P. Barilla, il Sig^r Agroldo, il S^r Gio Batt. Villa d'Oreno, il

pivamente può credersi, aver la Vergine del SS. Rosario dato un special contrassegno della di Lei protezione sopra la Comunità di Vimercato».

⁵⁷ La chiesa fu terminata nel 1686, priva di sagrestia e di campanile. Quest'ultimo fu iniziato nel 1688 e terminato nel 1700. Cfr *Ragguaglio*, pp. 19, 31-32.

⁵⁸ APV 1985, *M.* 1631, 25 febbraio «al Rev, Padre Girolimo Mondondone organista £. 100 imperiali quali sono per la sua mercede di sonare l'organo di S. to Stefano e quali sono per mesi 3 maturati da Calende di Febraro dell'anno sudetto a raggione de £. 400 l'anno [...]». Pagamenti saltuari perdurano ancora sino al 1633.

⁵⁹ APV 1985, *Consuntivo di cassa 1625-1650*, 1631: «Il sig. Prodocimo Bottesini organista cominciò a servire il dì 19 aprile 1631 per organista a ragione di £. 100 l'anno». *Ivi*, 1634: «a dì 8 ottobre 1634 £. 132 date a cavata per suo salario dalli 19 aprile 1634 per tutto li 8 ottobre detto anno a ragione e come supra essendo passato da questa a miglior vita».

⁶⁰ Percepisce «£. 200 annue cominciando dalli primo novembre 1634 in avanti». Cfr. APV 1985, *Lm.* 1625-1650, 1649 (quadro riassuntivo degli organisti).

⁶¹ APV 1985, *Lm.* 1625-1650, 1649. Gabriele Papis inizia il servizio alle calende di maggio e riceve per i tre mesi successivi £. 50 (Il salario annuo è perciò di £. 200). Compare ancora dal 1669 al 1679: cfr. APV 1985, *M.* *ad annos*. Papis è guardiano del convento di San Francesco.

⁶² Cfr. APV 1985, *Lm.* 1625-1650, 1649 l'assunzione decorre dal 1 settembre 1649 per £. 300 annue.

⁶³ Carlo Papis viene assunto nel settembre 1650 e lavora ininterrottamente sino al 1671 ricevendo una remunerazione annua di £. 300 sino al 1760; dopo tale data percepisce £. 200. Cfr. APV 1985, *Lm.* 1650-1688, 1650, c. 122b. Anche Carlo è guardiano di San Francesco.

capillano et un soprano di Milano»⁶⁴; per la stessa festa dell'anno successivo giungono «da Milano 4 musici e da Monza quattro trombetta»⁶⁵ forse a dar man forte alle forze locali. Nel 1641 «il sig. Bonasegala contralto, il soprano di Milano, il frate di Desio tenore, il padre Battista basso e cinque trombetta» arrivano per la Pasqua⁶⁶; mentre per quella del 1648 si pagano «4 trombetti di Grà e Carugà, un Rev. cantore e organista di Trezzo, un sopranino venuto da Milano, il Rev. Padre Barilla, il sig. canonico Moreo e il cappellano Millione»⁶⁷. Nel 1653 si accoglie la «tradizionale musica di Milano per il primo choro di sei parti» e per la musica del secondo si fa ricorso al «soprano di Monza, al rev. sig. curato di Verde, al rev. sig. curato di Brentana, al rev. Padre fra Gio. Battista, al rev. Padre fra Gabriel secondo organista e al sig. Giovanni contralto di S. Francesco»⁶⁸. L'elenco potrebbe continuare ancora lungamente se avesse lo scopo di fornire quanti più nominativi di personaggi oggi sconosciuti; si ferma invece qui poiché intende semplicemente far comprendere il tipo di esecuzione musicale praticato fino alla metà circa del XVII secolo nelle funzioni più significative dell'anno liturgico: policoralità (per certo a due cori) proposta da un buon numero di professionisti obbligatoriamente per la terza festa di Pasqua; solisti di fama in aggiunta a forze locali invece per la festa del *Corpus Domini*, per la prima Domenica d'Ottobre e per le varie feste della Madonna. Dalla metà del secolo invece l'esecuzione a più cori con parti fisse di esterni si estende a tutte le feste sin qui citate alle quali si aggiunge quella del Salvatore⁶⁹, con una cura particolare sempre per il martedì *in*

⁶⁴ APV 1985, *Lo. 1619-1692*, 1633, 2 marzo, c. 35v

⁶⁵ *Ivi*, 1634, 20 marzo, c. 37r. Mentre per la festa del *Corpus Domini* del 1638 «s'invitano per far musica due parti, un basso et un soprano» e per la stessa festa dell'anno successivo «da musica che si trova in Vimercate». APV 1985, *Lo. 1619-1692*, 1633, 2 marzo, c. 35v. Per tutta l'ottava del *Corpus Domini* del 1642 cantano «duoi Rev. PP. di S. Francesco»: APV 1985, *M. 1642*, 30 giugno, c. 19

⁶⁶ APV 1985, *M. 1641*, 5 aprile. Nello stesso mandato si prevede anche una ricompensa «per un tortino dato dalle monache per li detti musici, una mancia per menar fuori il sudetto soprano a cavallo e una per aver mandato a Melzo per la risposta del sig. Bonasegala se sarebbe venuto».

⁶⁷ APV 1985, *M. 1648*, 25 maggio, c. 267. La terza festa di Pasqua in quell'anno cadeva il 14 aprile. Grà è l'odierna Agrate e Carugà, Carugate, due paesi vicino a Vimercate che anche negli anni successivi forniranno la 'materia prima' di questa famiglia strumentale: ancora un esempio il 18 aprile 1672 oltre «ai quater musici da Milano vengono pagati cinque trombetti d'Agrate e di Charugate»: cfr. APV 1985, *M. 1672*, 18 aprile. Oltre a questi, come si è visto, i «foresti» provengono in prevalenza da Monza.

⁶⁸ APV 1985, *M. 1653*, 25 aprile.

⁶⁹ «*ℒ. 116*, 5 per li musici e carrozza venuti da Milano per la festa del Salvatore fatta alli 10 del corrente cioè la seconda domenica»: cfr. APV 1985, *M. 1655*, 22 ottobre, c. 68.

*albis*⁷⁰. Ciò è dovuto anche a lasciti e a disposizioni testamentarie precise di personaggi altolocati il primo dei quali, in ordine di tempo è il «nobile signor capitano» Erasmo Ghisolfi che, verso la fine del secolo, lascia ai suoi eredi il compito perpetuo di chiamare tre parti di musicisti nel giorno della festa principale della Beata Vergine facendoli giungere in Vimercate il giorno precedente la funzione ed anche di provvedere per la festa di Maria Maddalena «quattro parti di musicisti dei migliori, cioè soprano, contralto, tenore e basso e tre trombette» perché servano dai primi vesperi sino a tutta la giornata della terza festa di Pasqua⁷¹.

Grandi festeggiamenti sono organizzati il 6 marzo 1659 per la visita dell'Infante primo di Spagna e chiamati sei «trombetta per il Te Deum»⁷² mentre per le tradizionali feste si fa regolarmente ricorso a musicisti esterni ora chiamati 'in blocco' ora individuati nominalmente⁷³. Soltanto dal 1671 si fa espressamente

⁷⁰ Lo si vede dal fatto che i solisti chiamati per questa festa sono sempre sei, mentre per le altre possono ridursi a due. Cfr. APV 1985, *M. ad annos*.

⁷¹ APV 1968, CARLO PAGANI, *Raccolta di varie memorie per la prepositura di Vimercate 1813-1815* [...], p. 85. Le disposizioni testamentarie *pro Ecclesia* aumentano nel corso del XVIII secolo. Cfr. DELLABORRA, *Vita musicale nelle chiese di Vimercate tra XVII e XIX secolo in Mirabilia Vicomercati...*, cit., 1998, pp. 203-220.

⁷² APV 1985, *Manda* 1659, 6 marzo.

⁷³ Citiamo ad esempio: Giovanni Usmello che «percepisce £. 12 in recognitione della fatica ed servizio fatto da esso nel cantare di musica» nel 1677 (APV 1985, *M.* 1677, 31 dicembre); fra Pietro Antonio Rebuffo e Baldassar Bregola, musico di Monza, che cantano nel Natale 1678 e 1679 (cfr. APV 1985, *M.* 1679, rispettivamente 6 gennaio, 26 dicembre); Alfonso de Magistris che si esibisce nell'Ascensione, nella Pentecoste e nel *Corpus Domini* dello stesso anno (cfr. APV 1985, *M.* 1679, 30 giugno); fra Sebastiano Longhi, minore conventuale, e Giovanni Mussi che accompagnano nel 1681 e regolarmente anche negli anni successivi (cfr. rispettivamente APV 1985, *M.* 1681, 7 e 22 settembre; *M.* 1680, 26 marzo; 1682, 1 giugno; 1683, 2 dicembre); il «soprano» detto «il Viganò di Arcore» e il «Masnino» di Monza, basso, che sono attivi nel 1683, ma richiamati più volte sino alla fine del secolo (cfr. APV 1985, *M.* 1683, 10 marzo); il soprano Sebastianino ed Amigone da Monza che collaborano dal 1686 (cfr. APV 1985, *M.* 1687, 6 gennaio). Quest'ultimo potrebbe essere legato al celebre cantante mantovano Giovanni Amigone vissuto nella prima metà del '600, attivo attorno al 1610 presso la cappella della chiesa di Santo Spirito a Roma e dal 1622 basso alla corte dei Gonzaga? Cfr. GRAHAM DIXON, *Giovanni Amigone, cantore lombardo del Seicento e il suo metodo didattico*, in *Seicento inesplorato*, Atti del III convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana del secolo XVII (Lenno - Como, 23-25 giugno 1989), a cura di Alberto Colzani - Andrea Luppi - Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1993, pp. 319-338. Il «Masnino», al secolo Simone Cornati, potrebbe essere il musico attivo a Monza dal 1702, nominato maestro di cappella nel 1726 e mantenuto in servizio con tale qualifica per tre anni solamente a seguito di cattiva condotta. Soltanto nel 1739 si riabilitò agli occhi del capitolo monzese. Cfr. LAURA MAURI VIGEVANI, *G. B. Zucchinetti, maestro di cappella*

riferimento a musicisti fissi della chiesa pagati dal maestro di cappella⁷⁴ e bisognerà attendere i primi anni del XVIII secolo perché la cantoria sia costituita dalle quattro voci usuali (soprano, contralto, tenore e basso). Dopo Papis è nominato organista Gioseffo Mantegazza, già cappellano della Chiesa della Beata Vergine⁷⁵; a lui subentrano il padre Giuseppe Maria Bonfanti⁷⁶ e quindi il reverendo Carlo Cornati⁷⁷. Sul limitare del secolo (1 novembre 1699) viene stipulato un nuovo tipo di contratto per l'assunzione dell'organista – Giovanni Paolo Balbi – che rimarrà in carica per quarantuno anni. La nomina, ufficialmente presentata l'anno dopo, a seguito di un periodo di prova, contiene alcune varianti rispetto alle precedenti. Si riporta per esteso perché su tale modello si imposteranno tutte le seguenti sino al XIX secolo:

«Per tenor della presente scrittura li Ill.^{mi} Priori deputati della Ven. Scuola di N.a Signora di Vimercate hanno investito come di presente investiscono il M. Rev. Sig. Gio. Paolo Balbi per anni tre prossimi a venire da incominciarsi alle Kalende di gennaio dell'anno prossimo che viene [1701] in una parte a celebrare nella chiesa della Vergine SS di Vimercate all'altare di S. Bartolomeo la messa quotidiana in aurora con l'elemosina di £.400 l'anno ogn'anno repartitano in ciascheduno trimestre. In altra parte li suddetti [...] li hanno investito et investiscono ad esercire il carico di organista nella chiesa suddetta di S. Stefano del borgo conforme il consueto, cioè suonar l'organo tutte le feste di precetto, tutte le ottave e quelle feste anche feriali che nelle suddette si celebrano et accompagnare la

del duomo di Monza (1730-1801), Diss. Università di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 1972-73, che ho potuto consultare grazie alla cortese disponibilità dell'autrice.

⁷⁴ APV 1985 M. 1671, 26 dicembre: «pagati i musicisti della Chiesa £. 56 in tutto per il loro servizio annuo». APV 1985 M. 1674, 18 settembre: «Gabriele Papis organista £. 48 per distribuirle ai musicisti per loro ricognitione». Due nomi emergono dai mandati del 1677: Melchior Casanova e Giovan Battista Mussi, basso (APV 1985 M. 1677, 31 dicembre, cc. 42, 44). Casanova resterà in servizio sino al 1695 e Mussi sino al 1686: cfr.: APV 1985 M. *ad annos*. Da un mandato del 1699 si apprende poi che i cantori venivano istruiti dall'organista: a Carlo Cornati «£. 14 per recognitione di haver insegnato a Giacomo Redaello a cantare di musica»: cfr. APV 1985, M. 1699, 14 settembre.

⁷⁵ Il suo primo mandato di pagamento risale al luglio 1680 si riferisce ai sei mesi precedenti; l'ultimo è datato e 4 luglio 1681: cfr. rispettivamente APV 1985, M. 1680, luglio, giorno illeggibile; 1681, 4 luglio, c. 18.

⁷⁶ Bonfanti prende servizio nel 1682 e rimane sino al 1694. Cfr. rispettivamente APV 1985, M. 1682, 3 aprile per servizio relativo ai mesi precedenti; 1695, 7 gennaio, c. 45.

⁷⁷ Cornati è attivo dal 1695 al 1699: cfr. rispettivamente APV 1985, M. 1695, 28 luglio, c. 69; 1699, 30 ottobre, c. 133.

musica tutte le volte che occorre, si come ancora in tutte le esposizioni del Signore che si faranno in dette chiese, novene et altro che occorra farsi per conto della Ven. scuola, sì come ancora in tutti li sabati che si canta in dette chiese, si come ancora alla sera dei sabati nella detta chiesa della Verg. SS. Con l'onorario de £.200 l'anno e la casa di abitare che di presente abita vicino al Prestin bianco et all [...] Melchion [...] Casa nova, le quali £.200 li saranno pagate repartitamente ogni trimestre cioè £.100 dalla suddetta Ven. Scuola et £.100 dalla comunità di Vimercate. Patto che infine della presente siano reciprocamente tenute le infrascritte parti avvisarsi per tre mesi avanti quando li paresse far mutatione perché così è⁷⁸.

Dal testo si evince che sono cambiate alcune cose rispetto ai primi anni del XVII secolo: innanzitutto l'organista deve presenziare a tutte le solennità che sono aumentate rispetto al passato, viene assunto di tre anni in tre anni e se vuole recedere dal contratto deve dare congruo preavviso (e ciò vale anche per i deputati in caso di insoddisfazione); gli è assegnato uno stipendio fisso offerto da due enti soltanto – la Veneranda Scuola e la comunità vimercatese – ma gli viene assicurato un degno alloggio. Il Balbi poi (ma anche i futuri maestri di cappella che si succederanno nel XVIII secolo), essendo sacerdote, dovrà impegnarsi nella celebrazione di una messa quotidiana.

La cappella è ormai stabile, ma, secondo la prassi abituale, per gli appuntamenti più importanti si procede ancora chiamando rinforzi dall'esterno affinché «la bella e dispendiosissima fabbrica»⁷⁹ abbia l'adeguato decoro⁸⁰.

⁷⁸ APV 1968, Cart. XII, fasc. 1.

⁷⁹ GIUSEPPE PONZINI, *La «bella e dispendiosissima Fabbrica» ritrovata in Luogo di meraviglie*, cit., pp. 9-12.

⁸⁰ Tale prassi si accentuerà ulteriormente durante il XVIII secolo poiché gli *Scolari* faranno a gara per chiamare i solisti più rinomati di Milano soprattutto attingendo dal personale attivo nella cappella ducale. Per questo cfr. DELLABORRA, *Vita musicale nelle chiese*, cit., pp. 207-210

LUCIA MARCHI

***La cappella musicale del Duomo di
Torino nel tardo Cinquecento
e la reggenza di Simon Boyleau***

LA CAPPELLA MUSICALE DEL DUOMO DI TORINO NEL TARDO CINQUECENTO E LA REGGENZA DI SIMON BOYLEAU

Nel 1562 Emanuele Filiberto di Savoia trasferì a Torino la capitale dei suoi domini. A partire da questa data, in città furono attive due importanti istituzioni musicali: la Cappella ducale e la Cappella della Cattedrale di San Giovanni Battista. Entrambe le istituzioni erano però molto più antiche. La Cappella di corte era stata fondata a Chambéry, allora capitale del Ducato, nei primi anni del Quattrocento, e riorganizzata poi a Torino nel 1562 dallo stesso Emanuele Filiberto. Seguendo le sorti di casa Savoia, essa divenne poi Cappella regia nel 1713, mentre fu sciolta definitivamente nel 1870¹.

L'attività musicale presso la Chiesa del Santo Salvatore – una delle tre basiliche paleocristiane sulla quale sorse alla fine del XV secolo l'attuale Duomo – è documentata fin dall'alto Medioevo. A questa Chiesa era annessa – già dal X secolo – una *Schola de cantoribus et de pueris*, destinata a solennizzare le festività maggiori². Fu però intorno alla metà del Quattrocento che l'esercizio della musica nella Cattedrale fu organizzata in forme più stabili. Nell'ambito del più vasto programma di ripristino e di riforma delle scuole cattedrali promosso da papa Eugenio IV (1431-47), l'Arcivescovo Ludovico da Romagnano fondò – intorno al 1440 – il *Collegio degli Innocenti*, fornendolo di statuti ufficiali solo qualche anno più tardi³. Scopo del *Collegio* torinese – così come quello di altre simili istituzioni nate

¹ Le fasi più antiche della Cappella di corte sono documentati nei due studi di MARIE-THÉRÈSE BOUQUET-BOYER, *La Cappella musicale dei duchi di Savoia dal 1450 al 1500* e *La Cappella musicale dei duchi di Savoia dal 1504 al 1550*, «Rivista Italiana di Musicologia» III (1968), pp. 233-285 e V (1970), pp. 3-36. Sulla sua storia più recente si vedano invece ROSY MOFFA, *Storia della Cappella Regia di Torino dal 1775 al 1870*, Torino, Associazione Piemontese per la Ricerca delle Fonti Musicale - Centro Studi Piemontesi Fondo «Carlo Felice Bonai», 1990 (Il Gridelino. Quaderni di studi musicali, 10) e *La Cappella Regia di Torino nel secolo XVIII*, a c. di Sergio Balestracci, Lucca, LIM, 1996 (L'Arte Armonica Serie II: Musica Palatina 5).

² OSVALDO GAMBASSI, «*Pueri Cantores*» nelle Cattedrali d'Italia tra Medioevo e Età Moderna, Firenze, Olschki, 1997, («Historiae Musicae Cultores». Biblioteca LXXX), 1997, pp. 36-37.

³ Il *Collegio degli Innocenti* di Torino fu la prima scuola nata dall'azione riformatrice di Eugenio IV. Sulla sua storia ed organizzazione si veda GAMBASSI, «*Pueri Cantores*», cit., pp. 71-85 e MARIE-THÉRÈSE BOUQUET-BOYER, *Contribution à l'étude de la Chapelle musicale de la Cathédrale*

in quegli stessi anni per volontà papale⁴ – era quello di educare nell'arte del canto piano e figurato alcuni fanciulli dotati di capacità musicali, affinché intervenissero nelle celebrazioni liturgiche.

Un ulteriore passo avanti verso la costituzione di un gruppo stabile di musicisti presso la Chiesa Cattedrale torinese fu poi l'assunzione – a partire dal 1479 – di tre cantori professionisti, esperti nell'arte del canto liturgico⁵.

La Cappella si costituì dunque intorno ai due primitivi nuclei dei *pueri* (la *Cappella degli Innocenti*) e dei cantori adulti (la *Cappella dei Cantori*). La sua storia più antica è documentata da un studio di Marie-Thérèse Bouquet-Boyer, che ne indaga la composizione e i maestri dal 1450 al 1575⁶. Il presente contributo ha lo scopo di ricostruire le vicende della Cappella nel tardo Cinquecento, attraverso i nuovi dati emersi nel corso di un lavoro effettuato presso l'Archivio del Duomo di Torino: in particolare, esso intende concentrare l'attenzione sull'attività di Simon Boyleau quale maestro della Cappella torinese tra il 1583 e il 1586⁷.

Come ho accennato, i dati pubblicati dalla Bouquet si arrestano al 1575. In questo stesso anno, tre maestri sembrano essersi avvicendati alla guida della Cappella: Gregorio da Torino (in carica almeno dal 1573), Teodoro Riccio (tra il gennaio e il marzo 1585) e Claudio Vyosse (dall'agosto 1575)⁸. A partire dall'anno successivo e fino al 1581, una lacuna nella documentazione non permette di ricostruire l'attività della Cappella. Alla ripresa delle registrazioni, nel 1582, la guida dei cantori è affidata a Giorgio Borgia: egli doveva però aver assunto l'incarico almeno dal 1580, come risulta dal frontespizio de *Il primo libro delle canzoni spirituali*, pubblicato a Torino in quell'anno, in cui l'autore si qualifica come

Saint-Jean-Baptiste de Turin aux XV et XVI siècles, in *Miscellanea di Studi* 2, a cura di Alberto Basso, Torino, Associazione Piemontese per la Ricerca delle Fonti Musicale - Centro Studi Piemontesi Fondo «Carlo Felice Bona», 1989, pp. 7-39.

⁴ Per esempio i *Collegi Eugeniani* della Cattedrale di Pistoia o di S. Maria del Fiore a Firenze, o la *Scuola dei Pueri Cantores* di S. Petronio a Bologna o della Cattedrale di Padova. Cfr. GAMBASSI, «*Pueri Cantores*», cit.

⁵ Ciò fu possibile grazie al lascito testamentario di Jeanne d'Orlié de la Balme, dama della duchessa Yolanda di Savoia. Cfr. BOUQUET-BOYER, *Contribution*, cit., p. 9.

⁶ BOUQUET-BOYER, *Contribution*, cit., pp. 23-32 e 36-39.

⁷ La ricerca è stata condotta sui registri di pagamento del fondo Cappella dei Cantori (Torino, Archivio Capitolare del Duomo, Cappella dei Cantori, Sindacati, 17, [1582-86]), ed è confluita inizialmente nella mia Tesi di Laurea *Simon Boyleau: studio biografico ed edizione critica dei Madrigali a quattro voci (1546)*, discussa presso l'Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, nell'a. a. 1995-96. L'Archivio del Duomo è attualmente conservato presso l'Archivio della Curia Arcivescovile di Torino. Ringrazio l'archivista don Giuseppe Tuninetti per l'aiuto prestato durante la ricerca.

⁸ BOUQUET-BOYER, *Contribution*, cit., p. 27.

maestro di Cappella della Cattedrale⁹. Il Borgia rimase in carica fino al 15 maggio 1583¹⁰: secondo Stanislao Cordero di Pamparato, egli fu in seguito nominato dal Duca di Savoia – con decreto del 30 giugno 1583 – primo trombone della banda della Cittadella¹¹.

A Giorgio Borgia succedette Simon Boyleau, che tenne l'incarico fino alla fine del 1585: a partire dal 1586 maestro di Cappella fu invece Simon Cocquard di Piccardia¹².

Tav. 1: Maestri di Cappella del Duomo di Torino dal 1580 al 1586

Giorgio Borgia	almeno dal 1580 al 15 maggio 1583
Simon Boyleau	dal 29 aprile 1583 alla fine del 1585 (fino al 12 agosto 1585 anche maestro dei pueri del Collegio)
Simon Cocquard di Piccardia	1586 – ? ¹³ (dal 12 agosto 1585 maestro dei pueri del Collegio)

Simon Boyleau è un compositore di origine francese, nato probabilmente intorno al 1525, e attivo poi per lungo tempo in Italia. Di questo musicista era nota fino ad ora soltanto l'attività milanese come maestro di Cappella del Duomo (1551-7 e 1572-7) e della chiesa di S. Maria presso S. Celso nella stessa città

⁹ PIER PAOLO SCATTOLIN, *Borgia, Giorgio*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. III, London, Macmillan, 1980, p. 50. La stampa del 1580 è l'unica opera conservata del Borgia, ma nel catalogo editoriale dei Giunti di Firenze del 1604 è nominato anche un volume di canzonette a 3 e 4 voci, perduto. Cfr. OSCAR MISCHIATI, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1798*, Firenze, Olschki, 1984, p. 110.

¹⁰ Torino, Archivio Capitolare del Duomo (d'ora in avanti I-Td), Cappella dei Cantori, Sindacati 17, c. 8v.

¹¹ STANISLAO CORDERO DI PAMPARATO, *La Cappella Musicale del Duomo di Torino*, estratto dal periodico *S. Cecilia*, Torino, S.T.E.N., 1915, p. 27. Lo stesso studioso afferma però - in uno scritto successivo - che la nomina avvenne due anni dopo, il 30 giugno 1585 (ID., *I musicisti alla corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, in *Carlo Emanuele I, Miscellanea*, (Biblioteca della Società Storica Subalpina, vol. CXXI), vol. II, Torino, Miglietta, Milano e C. Succ. Cassone, 1930, pp. 33-142: 46).

¹² I-Td, Cappella dei Cantori, Sindacati 17, cc. 32v (inizio dell'incarico di Simon Boyleau) e 69v (inizio dell'incarico a Simon Cocquard).

¹³ Secondo il Pamparato, Simon Cocquard di Piccardia resterà in carica fino alla morte, avvenuta durante l'epidemia di peste che si abbatté su Torino nel 1599, e in cui morirono anche due suoi figli. Cfr. CORDERO DI PAMPARATO, *La Cappella Musicale del Duomo di Torino*, cit., p. 27.

(almeno dal 1562 al 1569)¹⁴. La notizia della sua reggenza della Cappella del Duomo di Torino aggiunge un significativo tassello alla biografia del compositore. Lasciata Milano dopo il 1577, egli avrà trascorso a Torino gli ultimi anni della sua carriera. Qui Boyleau lavorò stabilmente presso il Duomo dalla metà del 1583 alla fine del 1585, ma collaborò anche con la Cappella ducale, come è testimoniato dalla notizia – riportata dal Pamparato – di un suo pagamento da parte del duca Carlo Emanuele I nel giugno del 1586 per l'insegnamento impartito ad un paggio e per il dono di un'opera di musica¹⁵. La carriera di Boyleau testimonia la stretta contiguità ed interazione tra le due maggiori istituzioni musicali torinesi, la Cappella del Duomo e quella ducale. Quasi tutti i musicisti della capitale sabauda prestavano la loro opera al servizio delle due Cappelle: oltre a Giorgio Borgia, anche l'organista della cattedrale Pietro Cottone fu musico da camera del Duca di Savoia, e fece parte della banda di tromboni della Cittadella.

L'impiego di Boyleau a Torino tra il 1583 e il 1585 si accorda inoltre con la notizia di precedenti rapporti intrattenuti con la corte sabauda. La Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino conserva infatti due manoscritti con musica di Boyleau. Il codice Ris Mus IV 32 fu certamente scritto negli anni precedenti all'incarico del musicista presso il Duomo, poiché contiene una serie di *Poesie musicate a quattro voci* dedicate a Margherita di Savoia, sposa di Emanuele Filiberto dal 1559 e morta nel 1574¹⁶. Il secondo dei due manoscritti – il codice Ris Mus II 4 – contiene invece nell'ordine una Messa breve, il mottetto *O sacrum convivium*,

¹⁴ L'attività di Boyleau a Milano è da tempo nota attraverso i due studi di FEDERICO MOMPELLIO, *La cappella del Duomo da Matthias Hermann di Vercore a Vincenzo Ruffo*, in *Storia di Milano*, vol. IX, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1961, pp. 749-785 e *La cappella del Duomo dal 1573 ai primi decenni del '900*, in *ibid.*, vol. XVI, 1962, pp. 507-588. Dati biografici più completi ed aggiornati sul musicista si trovano in MARCHI, *Simon Boyleau*, cit., e in JAMES HAAR - LUCIA MARCHI, *Boyleu, Simon* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 6th ed. revised, in corso di stampa.

¹⁵ Cfr. CORDERO DI PAMPARATO, *Emanuele Filiberto di Savoia protettore dei musicisti*, «Rivista Musicale Italiana» XXXV (1928), n. 1, pp. 29-49: 30.

¹⁶ Si tratta di un codice cartaceo di 70 carte, costituito di 4 parti (C A T B) attualmente rilegate insieme. Cfr. *Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. Riserva Musicale*, Catalogo a cura di Isabella Data, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, pp. 27-28 e 84-85. Sul manoscritto si veda anche LUIGI TORRI, *Quattro sonetti musicati per le nozze e in onore di Emanuele Filiberto e Margherita di Francia*, in *Studi pubblicati dalla regia Università di Torino nel IV centenario della nascita di Emanuele Filiberto, 8 Luglio 1928*, Torino, Villarboito, 1928, pp. 479-492 e ROSY MOFFA, *Musica, poesia e spettacolo alla corte di Torino tra XVI e XVII secolo*, in *Claude le Jeune et son temps, en France et dans les états de Savoie, 1530-1600. Musique, littérature et histoire. Actes du colloque international de Chambéry, 4-7 novembre 1991*, a cura di Marie-Thérèse Bouquet-Boyer et Pierre Bonniffet, Bern, Lang, 1996, pp. 169-176.

una *Salve Regina* e il mottetto *Benedictus Deus et pater Domini nostri*, tutti a quattro voci¹⁷. Le notizie poste da una mano più recente sul foglio di guardia del manoscritto lo dicono proveniente dalla Cappella ducale. Il suo contenuto rivela però un suo probabile legame con le celebrazioni liturgiche del Duomo torinese, data la presenza contemporanea e contigua dell'intonazione polifonica dell'*Odinarium* e quella del mottetto *O sacrum convivium*. Questa antifona, infatti, era cantata dopo ogni messa della Cattedrale a ricordo del miracolo del SS. Sacramento avvenuto a Torino il 6 giugno 1453 al tempo dell'arcivescovo Ludovico da Romagnano¹⁸. E' dunque molto probabile che la musica di Boyleau contenuta nel codice Ris Mus II 4 fosse destinata ad essere eseguita in Duomo, sebbene non necessariamente dalla Cappella della Cattedrale. Infatti, anche la Cappella ducale officiava nel Duomo di S. Giovanni almeno dalla seconda metà del Seicento, e precisamente nella cappella della Sindone (cominciata nel 1668)¹⁹. Non mi è stato possibile reperire notizie precise su dove avvenissero le cerimonie religiose delle corte al tempo di Boyleau, ma data la contiguità tra la Cattedrale e il palazzo, è possibile che queste potessero avvenire in Duomo.

La Cappella della Cattedrale di Torino era formata – negli anni in cui fu diretta da Simon Boyleau – da circa quindici persone, tra cantori e strumentisti. Eccone l'organico completo, ricavato dai registri di pagamento del fondo Cappella dei Cantori dell'Archivio Capitolare di Torino (I-Td, Cappella dei Cantori, Sindicati, 17, [1582-86]):

¹⁷ Il codice ha 35 carte, ed è composto di 4 parti (C A T B) rilegate insieme. Di questo manoscritto è stata proposta dal Pamparato, seppur in forma dubitativa, l'identificazione con l'«opera di musica» donata da Boyleau al duca di Savoia per la quale il musicista viene retribuito nel giugno del 1586. Questa stessa proposta è stata ripresa nel *Catalogo della Riserva Musicale*, che suggerisce per questo manoscritto una datazione al 1586. L'identificazione è però a mio parere da ritenersi molto poco probabile, a causa dell'aspetto inelegante e della grafia corsiva del manoscritto - forse un autografo - che lo rendono privo di qualsiasi carattere di ufficialità. Cfr. *Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, Riserva Musicale*, pp. 39 e 75-76.

¹⁸ Cfr. BOUQUET-BOYER, *Contribution*, cit., p. 8 nota 3. Sul miracolo si veda FRANCESCO GROSSO, *Torino, Arcidiocesi di*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. XII, Città del Vaticano, Ente per l'Enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, 1954, cc. 318-326.

¹⁹ Cfr. BALESTRACCI, *La Cappella regia*, cit., p. XV.

Tav. 2: Composizione della Cappella della Cattedrale di Torino sotto Simon Boyleau (1583-5)

Simone Boyleau	maestro di Cappella	dal maggio 1583
Ottavio Morandetti	putto di Cappella	fino al primo agosto 1584
Bernardino Jacomello	putto di Cappella	
Filiberto Honorio	putto di Cappella	
Ludovico Panealbo	putto di Cappella	
Bartholomeo (Bertolino) Gambarana	putto di Cappella	dal 15 luglio 1583
Giulio Arnulfo (Ranulfo)	putto di Cappella	dal 1585?
Guglielmo Novarotto	chorista	
Stephano Canaverio (Canavero)	chorista	
Bernardino Mazzetto (Massetto)	chorista	fino al 1584
Bernardino Tidotto	chorista	
Antonio Bonardotto	chorista	
Gaspar Calderia	chorista e maestro di Grammatica	fino al 23 ottobre 1583
Bartolomeo Marcotto	maestro di Grammatica	dal 24 ottobre 1583 fino al 17 novembre 1585
Augustino Tribari	contralto	fino al 1584
Bartolomeo Borgisio	contralto	fino al 24 settembre 1583
Claudio Arbaudi	contralto e chorista	dal settembre 1583, in sostituzione di Bartolomeo Borgisio
Secondo Gros d'Asti	contralto	dal primo maggio alla fine di settembre 1585
Thimoteo Amia	contralto	dal primo luglio 1585
Pietro Cottone	organista	
Giovanni Cimolino	organista «di dietro», cioè tiramantici	fino al 1584
Giovanni Avantorino (Avanturino)	tiramantici	dal 1585
[...] La Plandia [La Planchia?]	suonatore di «cornamusa»	dal 12 ottobre 1585

La Cappella era costituita da quattro-cinque *pueri* del *Collegio degli Innocenti*, e da sette-otto cantori professionisti. Tra gli adulti, i documenti distinguono ulteriormente tra le due categorie di «choristi» e «contralti», senza però chiarire le loro diverse funzioni. È comunque probabile che i «choristi», retribuiti con uno stipendio maggiore, fossero utilizzati per il canto piano e per le parti gravi della polifonia, mentre i «contralti», il cui stipendio più basso denota un minore impegno di servizio, eseguissero – insieme con i *pueri* – le parti acute del canto figurato²⁰.

Rispetto ai primi anni del Cinquecento, documentati dallo studio della Bouquet, l'organico della Cappella appare leggermente aumentato, passando da sei componenti nel 1511-12 a sette-otto alla fine del secolo. Sostanzialmente immutato è il problema del frequente ricambio dei cantori: per ovviare a carenze di organico, il Capitolo ingaggia spesso musicisti occasionali tra quelli di passaggio in città, soprattutto francesi e spagnoli, ma anche fiamminghi²¹.

Il confronto con altre cappelle italiane mostra come quella torinese non avesse un organico particolarmente numeroso. Già nella prima metà del Cinquecento, il numero di cantori adulti oscilla – secondo Mischiati – tra 9 e 14, contro i 7-8 cantori torinesi. Nella seconda metà del secolo, poi, generalmente il numero aumenta: la Cappella del Duomo di Milano stipendia 12 cantori adulti, S. Petronio a Bologna conta addirittura 34-36 cantori e 20-22 putti²².

Il *Collegio degli Innocenti* torinese prevedeva – fin dalla sua fondazione – che i putti facessero vita comunitaria insieme con i loro maestri di musica e di grammatica, ed essi vivevano insieme – almeno fino al novembre del 1585 – nella cosiddetta «Casa della Capella». Negli anni 1583-5, il maestro di grammatica poteva essere contemporaneamente anche cantore, come nel caso di Gaspar Calderia, oppure esercitare soltanto la prima funzione, come accade per Bartolomeo Marcotto.

A Torino come nelle altre Cappelle italiane, il maestro di musica dei *pueri* e il maestro di Cappella erano generalmente la stessa persona²³. Compito del maestro

²⁰ I «choristi» hanno stipendi che oscillano intorno ai 40 scudi l'anno (3-4 il mese), mentre i «contralti» sono retribuiti generalmente intorno agli 8 fiorini il mese (uno scudo vale circa 10 fiorini). La doppia funzione di «contralto e chorista» di Claudio Arbaudi è pagata con ben 5 fiorini il mese.

²¹ Si veda per esempio I-Td, Cappella dei Cantori, Sindacati 17, cc. 55^v (cfr. Appendice, doc. 4) e 63^v.

²² OSCAR MISCHIATI, *Profilo storico della cappella musicale in Italia nei secoli XV-XVIII*, in *Musica sacra in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, Atti del convegno di Caltagirone 10-12 dicembre 1985, a cura di Daniele Ficola, Flaccovio, Palermo 1988, pp. 23-45: 33.

²³ GAMBASSI, «*Pueri Cantores*», cit., p. 74 e BOUQUET-BOYER, *Contribution*, cit., p. 23.

di Cappella era non solo l'istruzione musicale dei *pueri*, ma anche il loro mantenimento quotidiano: per questo, al suo stipendio erano aggiunte quote in denaro e in grano per ognuno dei putti a lui affidati²⁴. Da questi pagamenti risulta un numero piuttosto variabile di fanciulli, che venivano in qualche caso licenziati e ripresi fino al loro definitivo allontanamento per la muta della voce: il passaggio, però, non sembra aver comportato la loro reintegrazione nella Cappella tra le voci adulte²⁵. Il Boyleau esercitò il doppio incarico di maestro di Cappella e maestro dei *pueri* soltanto fino all'agosto 1585, quando fu assunto invece Simon Coquard quale «mastro di Putti». Poiché Boyleau fu pagato per l'intero anno 1585, le due distinte figure di maestro di Cappella e di maestro dei *pueri* devono aver convissuto per alcuni mesi, per lo meno fino all'inizio del 1586, quando Simon Cocquard assunse le funzioni di direttore della Cappella al posto di Boyleau. Non sono chiare le ragioni di questa temporanea suddivisione dei compiti: la doppia responsabilità potrebbe essere stata troppo gravosa per Boyleau, ormai non più giovane e magari malato. Poco dopo egli lasciò infatti definitivamente l'incarico, senza però ottenerne un altro stabile, come risulta un pagamento assegnatogli «per elemosina» dal Capitolo il 22 aprile 1586²⁶. È comunque probabile che il cambio di maestro dei *pueri* nell'agosto del 1585 possa essere collegato al progetto, realizzato il 17 novembre dello stesso anno, di trasferire i putti e il loro maestro Cocquard dalla «Casa della Capella» al Seminario, a cui il Capitolo pagherà per loro una quota mensile²⁷. Questo trasferimento permetterà inoltre di risparmiare lo stipendio di un maestro di grammatica, utilizzando probabilmente per i putti un insegnamento di questo tipo già presente presso il Seminario²⁸.

²⁴ Cfr. per esempio I-Td, Cappella dei Cantori, Sindicati 17, cc. 32v-33r e cc. 52v-53r (cfr. *Appendice*, doc. 1 e doc. 3).

²⁵ Ciò accade per esempio nel caso di Ottavio Morandetto, lasciato e ripreso nel 1583 (I-Td, Cappella dei Cantori, Sindicati 17, cc. 32v-33r, cfr. *Appendice*, doc. 1) e definitivamente licenziato nel 1584 «per causa di mutatione di voce» (I-Td, Cappella dei Cantori, Sindicati 17, cc. 52v-53r, cfr. *Appendice*, doc. 3).

²⁶ I-Td, Cappella dei Cantori, Sindicati 17, c. 76v. La somma ammonta a 16 fiorini ed è registrata tra le «Spese per Cantori straordinarie et vicari et libri acomprati». Cfr. *Appendice*, doc. 8.

²⁷ Cfr. I-Td, Cappella dei Cantori, Sindicati 17, c. 60r (*Appendice*, doc. 5). Il Seminario torinese era stato fondato solo pochi anni prima, nel 1567, dall'Arcivescovo Gerolamo della Rovere. In questo modo, il maestro non era più incaricato del mantenimento quotidiano dei *pueri*, e ciò spiega anche il minore stipendio assegnato a Simon Cocquard rispetto al suo predecessore Boyleau. Cocquard riceve infatti 192 fiorini l'anno, più 324 che vengono pagati al Seminario per il suo mantenimento, contro i quasi mille fiorini assegnati a Boyleau per sé e per i *pueri* nel 1584.

²⁸ Il maestro di Grammatica Bartolomeo Marcotto è pagato infatti solo fino al 17 novembre 1585. Cfr. I-Td, Cappella dei Cantori, Sindicati 17, c. 60v.

Per quanto riguarda gli strumentisti, il Capitolo stipendiava stabilmente un organista e un tiramantici. Il bresciano Pietro Cottone, attivo anche come compositore, occupò il posto di organista per più di vent'anni, almeno dal 1569 alla sua morte, avvenuta nel 1593²⁹.

Degna di nota è inoltre la presenza, a partire dal 12 ottobre 1585, di un suonatore di «cornamusa» nell'organico della Cappella, pagato per «suonar le feste in chiesa»³⁰. Quale strumento si cela sotto questo nome? L'ambiguità della terminologia nei trattati musicali tra Cinque e Seicento consente di avanzare ipotesi diverse³¹. Probabilmente «cornamusa» sta per «cornamuto», un termine che potrebbe riferirsi al cromorno, detto dallo Zacconi «cornamuto torto» a causa della sua caratteristica forma ricurva. Secondo Pretorius, la «cornamusa» è invece uno strumento simile al cromorno, ma dritto e chiuso in fondo, e dal suono più silenzioso e dolce.

Ma lo strumento più diffuso nelle Cappelle musicali della seconda metà del Cinquecento era il cornetto, utilizzato come raddoppio delle parti acute a causa della sua grande estensione (più di due ottave) e della sua agilità. Ciò induce ad ipotizzare che sotto la denominazione «cornamusa» si celi proprio il cornetto, ovvero un particolare tipo di cornetto dritto detto «corno muto»³². L'ipotesi che si tratti effettivamente di questo strumento potrebbe essere sostenuta dalla presenza – sebbene solo occasionale – di un cornettista nella Cappella torinese già nell'ottobre 1567³³.

Ma quale era il repertorio eseguito nella Cattedrale torinese durante la reggenza di Simon Boyleau? Del maestro di Cappella, compositore abbastanza produttivo nel periodo giovanile e nei primi anni milanesi, non sono note edizioni

²⁹ Secondo il Pamparato, il Cottone tenne l'incarico «dall'anno 1570 circa all'anno 1593, data della sua morte»: il suo nome compare però già nei registri di pagamento del 1569. Cfr. I-Td, Cappella dei Cantori, Sindacati 15 (1569-75); CORDERO DI PAMPARATO, *La Cappella Musicale del Duomo di Torino*, cit., p. 36 e LILIAN P. PRUETT, *Cottone, Giovanni Pietro*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. IV, London, Macmillan, 1980, p. 830. Come si è già visto, egli fu anche al servizio del duca di Savoia.

³⁰ I-Td, Cappella dei Cantori, Sindacati 17, c. 61r (Cfr. *Appendice*, doc. 6).

³¹ Sui possibili significati del termine «cornamusa» si veda ANDREA BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali nel Rinascimento*, Padova, Muzzio, 1987, pp. 117-120 e BARRA R. BOYDELL, *Cornamusa*, in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. by Stanley Sadie, vol. I, London, Macmillan, 1984, p. 495.

³² Sulle caratteristiche e sull'impiego del cornetto si veda BORNSTEIN, *Gli strumenti musicali*, cit., pp. 156-66.

³³ BOUQUET-BOYER, *Contribution*, cit., p. 29.

musicali durante il servizio presso la città sabauda³⁴. Le uniche musiche di Boyleau che potrebbero essere state scritte per le celebrazioni liturgiche della Cattedrale, nonostante l'incertezza della destinazione, sono la Messa, la *Salve Regina* e i due mottetti a quattro voci contenuti nel codice Ris Mus II 4. Dell'altra figura della Cappella attiva come compositore, l'organista Pietro Cottone, sono note soltanto raccolte di musica profana³⁵.

In mancanza di altre musiche scritte espressamente da Boyleau per il Duomo, alcuni documenti ci permettono però di ricostruire il repertorio della Cappella negli anni della sua reggenza. Una serie di registrazioni riguardanti l'acquisto di stampe musicali tra il 1583 e il 1586 – attestazioni preziosissime e piuttosto rare a queste date – ci permettono infatti uno sguardo significativo sul repertorio eseguito nella Cattedrale torinese e sugli orientamenti stilistici del suo maestro. Il numero maggiore di acquisizioni risulta proprio nel primo anno di servizio di Boyleau (1583): ciò denota la volontà del nuovo direttore di fornire la Cappella di un repertorio nuovo, e di stabilirne precise direttive musicali. Meno numerosi sono invece gli acquisti degli anni successivi. La *Tav. 3* mostra i libri comprati per la Cappella torinese negli anni 1583-85, e un acquisto del 1586 sotto il nuovo maestro Simon Coquard. Dopo la data della registrazione e la descrizione originale dell'acquisto, essa contiene – nella terza colonna – una proposta di identificazione dell'autore e dell'opera. Nell'ultima colonna sono segnalate inoltre composizioni o raccolte attualmente conservate nel fondo musicale dell'Archivio Capitolare di Torino, in cui si potrebbero eventualmente ravvisare i libri acquisiti³⁶.

³⁴ Le pubblicazioni oggi note di Boyleau si arrestano al 1566, con le *Modulationes in Magnificat* dedicate a Carlo Borromeo. Cfr. HAAR – MARCHI, *Boyleau, Simon*, cit.

³⁵ Due raccolte di Madrigali a cinque voci (Venezia, 1572 e Torino, 1581) e una di Villanelle a tre (Torino, 1580). Cfr. PRUETT, *Cottone, Giovanni Pietro*, cit.

³⁶ Il fondo musicale dell'Archivio Capitolare ebbe origine alla metà del XV secolo e venne poi incrementato dai lasciti dei maestri di Cappella, obbligati a lasciare al Capitolo la loro composizioni. A questo nucleo si aggiunse poi – nei secoli XVII e soprattutto XVIII – la collezione musicale della Cappella reale. Del fondo esiste il catalogo ottocentesco di PROSPERO SUCCIO, *Inventario della musica esistente negli archivi dell'ill. mo e rev. mo Capitolo metropolitano di Torino [...]*, [manoscritto], 1882, mentre di un nuovo catalogo, a cura di E. Demaria, sono per il momento disponibili soltanto gli indici dattiloscritti. Dai cataloghi è possibile comunque distinguere la provenienza del materiale dalla Cappella del Duomo o da quella di corte. Tutte le identificazioni proposte riguardano musica proveniente dalla Cappella della Cattedrale.

Tav. 3: Libri comprati dalla Cappella del Duomo di Torino negli anni 1583-86

<i>Data</i>	<i>Acquisto</i>	<i>Possibile identificazione</i>	<i>Libri presenti nel fondo musicale dell'Archivio Capitolare di Torino</i>
4 maggio 1583	messe del guerrero in f.º stampa di Roma	Francisco Guerrero, <i>Missarum liber secundus</i> , Roma, Domenico Basa, 1582	Francisco Guerrero, <i>Missarum liber secundus</i> , Roma, Domenico Basa, 1582 (grande volume in folio)
19 ottobre 1583	Mottetti a cinque di Michele varotto	Michele Varotto, <i>Sacrae cantiones [...] quinque vocum</i> , prima ed. Venezia, Gardano, 1568	di Varotto nulla è conservato nel fondo musicale dell'Archivio Capitolare
19 ottobre 1583	Motetti a sei del sudº varotto	un libro di mottetti a 6 e 8 voci è segnalato nel catalogo editoriale dei Giunti di Firenze del 1604 e in quello degli eredi di Francesco e Simon Tini del 1596. Una raccolta di «motetti a 6 [...] senza basso» era inoltre posseduta nel 1598 dalla Cappella di S. Maria Maggiore a Bergamo	vedi sopra
7 dicembre 1583	Messe d'orlando a 4	le pubblicazioni di Orlando di Lasso oggi note che contengono messe a quattro voci sono abbastanza numerose (cfr. RISM A/1/5, pp. 232-54)	l'Archivio Capitolare conserva oggi un grande volume in folio, in cui sono rilegate insieme 6 messe di Lasso edite da Le Roy & Ballard negli anni 1577 e 1582, e di cui alcune a 4 voci: <i>Puis que i'ay perdu</i> (senza data, a 4vv); <i>Quand'io pendo al martire</i> (1582, a 4vv); <i>Ite, rime dolenti</i> (1577, a 5 vv); <i>Credidi propter</i> (1577, a 5vv); <i>In te Domine speravi</i> (1577, a 6 vv); <i>Tous les regretz</i> (1577, a 6 vv). Inoltre, 4 Messe di Lasso sono indicate nel catalogo ottocentesco del fondo (di Prospero Succio, 1882), ma oggi non più reperibili.

<i>Data</i>	<i>Acquisto</i>	<i>Possibile identificazione</i>	<i>Libri presenti nel fondo musicale dell'Archivio Capitolare di Torino</i>
7 dicembre 1583	Motetti di Orlando a 4	le pubblicazioni di Orlando di Lasso oggi note che contengono motetti a quattro voci sono abbastanza numerose (cfr. RISM A/1/5, pp. 232-54)	di Lasso non è conservata alcuna raccolta di motetti nel fondo musicale dell'Archivio Capitolare
7 dicembre 1583	Motetti di Palestrina a 4	di Giovanni Pierluigi da Palestrina sono note due raccolte di Motetti a 4 pubblicate prima del 1583: 1. <i>Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum [...]</i> <i>quaternis vocibus [...]</i> <i>liber primus</i> , Venezia, Gardano, 1564 (ristampe 1571, 1574 e 1579) 2. <i>Mottetorum quatuor vocibus liber secundus</i> , Venezia, Gardano, 1581 (ediz. perduta)	di Palestrina non è conservata alcuna raccolta di motetti nel fondo musicale dell'Archivio Capitolare
7 dicembre 1583	Motetti del Giglio a 4	1. (??) raccolta di motetti con un giglio sul frontespizio? 2. (??) Giglio Napoletano, <i>Libro primo di motetti a quatro voci</i> , Venezia, Gardano, 1563	1. la raccolta <i>Harmonidos Ariston Tricolon, Ogdameron</i> , contenente messe e motetti e pubblicata da Lione da Jacopo Moderno nel 1548 presenta il giglio di Francia quale marca tipografica 2. di Giglio Napoletano, autore di cui non si ha alcuna informazione biografica, l'Archivio Capitolare non conserva nulla
7 dicembre 1583	Motetti de cirquillon a 5	si tratta di Thomas Crequillon, la cui unica pubblicazione nota che contenga anche motetti a 5 voci è l' <i>Opus sacrarum cantionum (quas vulgo moteta vocant) quatuor, quinque, sex et octo vocum, tam vivae voci quam musicis instrumentis accomodatum</i> , pubblicato postumo da Phalèse nel 1576	una messa di Crequillon è indicata nel catalogo ottocentesco del fondo (di Prospero Succio, 1882), ma oggi non più reperibile

<i>Data</i>	<i>Acquisto</i>	<i>Possibile identificazione</i>	<i>Libri presenti nel fondo musicale dell'Archivio Capitolare di Torino</i>
7 dicembre 1583	Motetti del Carlo a 5	??	
7 dicembre 1583	Motetti di Nicola vicentinus	gli unici mottetti oggi noti di Nicola Vicentino sono i <i>Moteta cum quinque vocibus liber quartus</i> , Milano, Pontio, 1571. Potrebbe trattarsi anche di raccolte precedenti o successive.	di Vicentino nulla è conservato nel fondo musicale dell'Archivio Capitolare
9 maggio 1584	Messe di morales	le stampe di masse di Cristóbal de Morales sono piuttosto numerose negli anni Quaranta e Cinquanta, con qualche ristampa negli anni Sessanta e una sola nel 1580 (cfr. RISM, A/1/6, pp. 17-9).	di Morales nulla è conservato nel fondo musicale dell'Archivio Capitolare
18 maggio 1584	Messe di collino	si tratta probabilmente di Pierre Colin, autore di diverse pubblicazioni di messe negli anni Quaranta e Cinquanta, una nel 1567 (il <i>Tertium liber missarum</i>) e una nel 1580 (<i>Messe [...] a quattro voci nuovamente ristampate & correte</i> , Venezia, Gardano). Cfr. RISM, A/1/2, p. 182	tre Messe di Colin sono conservate presso l'Archivio Capitolare: <i>In me transierunt, Surgens Iesus, Confitemini</i> , (Parigi, Nicolas de Chemin, 1556)
13 aprile 1585	Fatto ligar un libro dil vitoria per la settimana santa	Tomás Luis de Victoria, <i>Officium hebdomadae sanctae</i> , Roma, Domenico Basa, 1585.	Tomás Luis de Victoria, <i>Officium hebdomadae sanctae</i> , Roma, Domenico Basa, 1585.
13 gennaio 1586 (Simon Coquard)	Messe di orlando Lassus	vedi 7 dicembre 1583	vedi 7 dicembre 1583

Non in tutte le registrazioni è possibile riconoscere facilmente raccolte musicali oggi conservate o comunque note. Abbastanza certa è l'identificazione delle «messe del guerrero in f.º stampa di Roma» con il *Missarum liber secundus* di Francisco Guerrero, sia grazie alla ricchezza d'informazioni fornita dal documento, sia per il fatto che questa stampa è ancor oggi conservata tra le musiche dell'Archivio. Le stesse ragioni inducono a riconoscere con una certa sicurezza l'*Officium hebdomadae sanctae* (Roma 1585) del Victoria nel «libro dil

vitoria» per la Settimana Santa che viene mandato a rilegare – fresco di stampa – il 13 aprile del 1585.

Diversamente, nel caso di Lasso, Palestrina, Morales e Colin, l'abbondante numero di pubblicazioni che rispondono ai requisiti del documento lascia aperto un ampio raggio di possibilità. Di Orlando di Lasso l'Archivio Capitolare conserva sei Messe pubblicate da Le Roy e Ballard nel 1577 e nel 1582, mentre altre quattro Messe sono indicate nel catalogo ottocentesco di Prospero Succio, ma oggi non più reperibili. Queste stampe potrebbero forse corrispondere – tutte o in parte – alle acquisizioni del 7 dicembre 1583 (due messe delle sei edite da Le Roy e Ballard sono a 4 voci) o del 13 gennaio 1586, ma i pagamenti registrati potrebbero riferirsi anche ad altre raccolte. Per quanto riguarda Vicentino e Crequillon, una sola pubblicazione oggi nota risponde alla descrizione dell'acquisto, i *Moteta cum quinque vocibus liber quartus* (Milano 1571) di Vicentino e l'*Opus sacrarum cantionum* (1576) di Crequillon, ma è anche possibile presupporre l'esistenza di altre edizioni di cui non si ha più notizia.

Delle *Sacrae cantiones [...] quinque vocum* di Michele Varotto è stato recentemente rinvenuto, presso l'Archivio Capitolare della Cattedrale di Vigevano, un *unicum* della prima edizione, che si può dunque fissare al 1568³⁷. L'acquisto potrebbe dunque riferirsi a questa edizione, oppure ad una ristampa precedente il 1583. I suoi mottetti a 6 – di cui non è noto alcun esemplare – potrebbero invece identificarsi con il «lib. 1 a 6. & 8» citato nei cataloghi editoriali dei Giunti di Firenze e degli eredi di Francesco e Simon Tini pubblicati da Mischiati³⁸, così come con i «motetti a 6 [...] senza basso» posseduti nel 1598 dalla Cappella di S. Maria Maggiore a Bergamo³⁹.

Piuttosto problematica risulta invece l'identificazione dei «Motetti del Carlo a 5» e dei «Motetti del Giglio a 4». Per quanto riguarda la seconda raccolta, se il documento si riferisse al nome dell'autore, potrebbe trattarsi del *Libro primo di mottetti a quatro voci* di Giglio Napoletano, stampati a Venezia da Gardano nel

³⁷ DANIELE SABAINO, *Frammenti di storia musicale vigevanese in alcune stampe cinque-seicentesche recentemente riscoperte nell'Archivio Capitolare della Cattedrale. Catalogo generale e prime osservazioni*, «Vigevanum» VI (1996), pp. 82-98: 95-96. Precedentemente erano note solo ristampe a partire dal 1590.

³⁸ *Lista delli libri fatti stampare dalli heredi di Francesco & Simon Tini librari in Milano e parte da altri libri di diverse stampe, che si ritrovano nel loro magazzino* [1596]; *Catalogus librorum qui in Iunctarum bibliotheca Philippi haeredum Florentiae proutant*, Florentiae 1604 in MISCHIATI, *Indici*, cit., pp. 107 e 125. Il catalogo dei Tini era prima stato pubblicato da IAIN FENLON, *Il foglio volante editoriale dei Tini, circa il 1596*, «Rivista Italiana di Musicologia» XII (1977), n. 2, pp. 231-251.

³⁹ MAURIZIO PADOAN, *La musica in S. Maria Maggiore a Bergamo nel periodo di Giovanni Cavaccio (1598-1626)*, Como, A.M.I.S., 1983 (Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. – Como, 2), p. 195.

1563. La registrazione potrebbe però riferirsi anche ad una raccolta di mottetti con un giglio sul frontespizio, sul modello di un uso attestato nel caso dei Mottetti del Fiore di Jacopo Moderno e dei Mottetti del Frutto di Gardano. Il giglio di Francia quale marca tipografica di Jacopo Moderno compare nella raccolta *Harmonidos Ariston*, conservata nel fondo musicale dell'Archivio, pubblicata a Lione nel 1548 e contenente Messe e Mottetti di Clemens non papa, Colin, Gardano, Jambe de Fer e de La Farge⁴⁰. Piuttosto grande è la distanza cronologica tra la data di pubblicazione della raccolta e quella di acquisto (35 anni). I cataloghi editoriali degli editori italiani pubblicati da Mischiati testimoniano però come molte opere restassero a lungo a disposizione degli acquirenti. Nel catalogo dei Giunti del 1604 compaiono – ad esempio – raccolte di Lasso, Palestrina e anche di Josquin. Nello stesso catalogo sono citate anche – a quasi quarant'anni dalla stampa – due libri di Simon Boyleau, i *Madriali, a IIII, V, VI, VII et VIII voci* (Milano, Moscheni, 1564) e le *Modulationes in Magnificat* (Milano, Cesare Pozzo, 1566)⁴¹. Anche nel caso dell'*Harmonidos Ariston* potrebbe dunque essere possibile l'acquisto di una raccolta pubblicata diversi anni prima.

L'analisi delle identificazioni proposte permette alcune osservazioni riguardo all'orientamento musicale della Cappella torinese negli anni di servizio di Boyleau. Le scelte stilistiche del nuovo maestro sembrano rivolte verso un tipo polifonia ancora saldamente legata al contrappunto fiammingo, e si rivolgono in molti casi a veri e propri «classici» presenti in tutte le Cappelle musicali del tardo Cinquecento. Gli autori acquistati spaziano da Orlando di Lasso, Palestrina, ai maggiori polifonisti spagnoli (Morales, Guerrero, Victoria), e ad una significativa rappresentanza di compositori francesi, con Pierre Colin e il più anziano Crecquillon, attivo nella prima metà del secolo. Più in generale, la consistente presenza di autori francesi nel fondo musicale dell'Archivio Capitolare (per esempio Claudin de Sermisy, Claude Le Jeune, Goudimel, Sohier, Bonefont, Manchincourt, De Marle, ...) così come di stampe provenienti da Parigi e da Lione (Le Roy e Ballard, Nicolas de Chemin, Jacopo Moderno) testimonia un significativo influsso francese – naturale data la posizione geografica e la situazione politica – sulla musica nella città sabauda⁴². L'acquisto di due libri di mottetti di Michele Varotto, maestro di Cappella del Duomo di Novara,

⁴⁰ Su questa stampa cfr. COSTANZA SEGRE MONTEL, *I manoscritti e i libri a stampa dell'Archivio Capitolare di Torino. Parte II: i libri a stampa*, «Bollettino della società piemontese di archeologia e belle arti» XX (1966), pp. 78-102: 81-83.

⁴¹ MISCHIATI, *Indici*, cit., pp. 125 (nn. 534, 574 e sgg). Anche Fenlon nota come la dotazione libraria rimanesse parzialmente invenduta presso gli editori per diversi anni. Cfr. FENLON, *Il foglio volante editoriale dei Tini*, cit., p. 242.

⁴² Cfr. SUCCIO, *Inventario*, cit.

testimonia ancora una volta la notorietà e diffusione che ebbe l'opera di questo musicista tra i suoi contemporanei.

Gli acquisti voluti da Boyleau conciliano tendenze retrospettive, verso composizioni scritte alcuni anni prima, con l'interesse per le più recenti pubblicazioni, in particolare quelle dell'editoria romana. Più conservative sono infatti le scelte delle Messe di Colin e Morales, così come – se l'identificazione fosse corretta – quella della raccolta *Harmonidos Ariston*, contenente musica scritta nella prima metà del secolo. Una significativa attenzione alle novità editoriali si nota invece nel caso delle Messe del Guerrero, stampate a Roma da Domenico Basa solo l'anno prima. Anche l'acquisto dell'*Officium hebdomadae sanctae* di Victoria – edito nello stesso 1585, benché diversi brani fossero già apparsi in raccolte precedenti o circolassero già in forma manoscritta – testimonia il desiderio di tenersi al passo con le più recenti pubblicazioni romane, nell'ottica di una cultura musicale che guardava a Roma come modello della produzione di polifonia sacra.

Uno sguardo al possibile utilizzo liturgico delle raccolte acquistate mostra come la principale preoccupazione del primo anno di servizio di Boyleau fosse quella di procurarsi una notevole quantità di nuovi mottetti. Nel 1583, infatti, è registrato l'acquisto di ben otto stampe di questo tipo, un fatto che potrebbe significare la volontà del nuovo maestro di estendere l'uso di esecuzioni polifoniche alle diverse occasioni del calendario liturgico. Raccolte quali i *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum* di Palestrina (ammesso che l'identificazione sia corretta) potrebbero infatti essere utilizzati per tutte le feste dell'anno ed essere adattate alla celebrazioni di santi locali. Nell'anno successivo, invece, le uniche due stampe acquisite sono di Messe (Colin e Morales): insieme con le due raccolte dello stesso tipo dell'anno precedente (Lasso e Guerrero), esse rappresentano la possibilità di rinnovare il repertorio proponendo una diversa intonazione polifonica dell'*Ordinarium* per ogni festa maggiore dell'anno liturgico. L'acquisizione dell'*Officium hebdomadae sanctae* del Victoria nell'aprile 1585 mostra invece la volontà di solennizzare maggiormente la liturgia della Settimana Santa, un uso che andava diffondendosi proprio in quegli anni, e che certamente a Torino doveva essere molto sentito a causa della presenza in città della Sacra Sindone, trasferita da Chambery a Torino nel 1578. Poiché nel 1585 la Pasqua cadde il 21 aprile, e la spesa per la legatura fu registrata il 13 dello stesso mese, l'*Officium* di Victoria fu con ogni probabilità immediatamente udito nella Cattedrale torinese.

Il repertorio acquisito permette infine di stabilire come l'organico consueto della Cappella fosse a quattro o cinque parti (con due-tre cantori per parte), e solo in qualche caso a sei. La suddivisione doveva dimostrarsi inoltre piuttosto

flessibile, per adattarsi alla varietà delle destinazioni vocali dell'*Officium* del Victoria⁴³.

I documenti conservati presso l'Archivio Capitolare di Torino permettono dunque non solo di arricchire con nuovi dati la biografia di Simon Boyleau, ma anche di ricostruire un quadro significativo dell'organico, delle attività e delle scelte di repertorio della Cappella torinese nel tardo Cinquecento. Essa, fra tradizioni consolidate e spinte verso il nuovo, era destinata ad illustrare musicalmente gli splendori e il prestigio liturgico della nuova capitale sabauda.

Appendice documentaria

- 1) *Torino, Archivio Capitolare del Duomo, Cappella dei Cantori, Sindicati, 17 (1582-86), cc. 32v-33r, 1583*

Ms Simone Boyleau maestro di Capella ha di stipendio scudi 80 di ff. 8 l'anno et fiorini 64 per la spesa di ciascun putto di capella in dinari, et sacca di grano quatro et un carro di vino.

Comincio a servire et faro la spesa alli putti alli 15 di maggio 1583 et li figliuoli erano quatro Ottavio Morandetti

Bernardino Jacomello

Panbianco et Filiberto Honorio

Alli 15 di luglio si accetto nel numero di figliuoli Bertolino

Al ultimo di luglio si parti dalla servitu della capella Ottavio Morandetto

Il primo di settembre si ripiglio il Morandetto

Alli 12 di settembre Bernardino Jacomello ando a casa per starvi giorni otto et et [sic] vi stette sino alli 30 di ottobre.

Alli 29 Aprile 1583 diedi a ms. Simone sopra suo stipendio scudi 2	ff. 18
Alli 2 Maggio	ff. 80
Alli 15 di Giugno	ff. 51 g. [grossi] 4
Alli 16 di Luglio	ff. 80
Alli 18 Agosto	ff. 80

⁴³ L'intero ciclo della Settimana Santa richiede infatti organici a quattro nella suddivisione consueta (C A T B), a voci pari (Cl, CII, A, A/CIII), a cinque con Cl CII A T B oppure C AI AII T B, e a sei nelle diverse combinazioni Cl CII AI AII T B e Cl CII A Tl TII B. L'organico della Cappella comprendeva, nell'aprile del 1585, quattro *pueri*, quattro coristi e un solo contralto: è dunque probabile che una delle due parti di Alto – dove prevista – fosse sostenuta da uno o più fanciulli.

Alli 22 settembre	ff. 80
Alli 25 ottobre	ff. 80
Alli 6 di novembri	ff. 40
Alli 22 novembri	ff. 64
	ff. 573 g. 4

Alli 28 giugno ha ricevuto in grano sacchi	4
Alli 29 Agosto	5
Alli 6 Novembre	5

Alli 28 di maggio ms Giorgio Borgia consigno a ms Simone in presentia mia in vino	Br [?] 27
Alli 6 di novembre gli ho consignato io del vin di Carignano	Br 48

▪ 2) *Torino, Archivio Capitolare del Duomo, Cappella dei Cantori, Sindacati, 17 (1582-86), c. 41v, 1583*

Libri comperati del 1583

Alli 4 di Maggio al [illeggibile] cantore per le messe del guerrero in f° stampa di Roma	ff 65
Alli 19 ottobre mottetti a cinque di Michele varotto	ff 26 g 8
Motetti a sei del sud.º varotto	ff 26
Alli sette dicembre Messe d'orlando a 4	
Motetti di orlando a 4	
Motetti di Palestrina a 4	
Motetti del Giglio a 4	
Motetti de cirquillon a 5	
Motetti del Carlo a 5	
Motetti di Nicola vicentinus	ff 20
	ff 29 g 8 [?]

- 3) *Torino, Archivio Capitolare del Duomo, Cappella dei Cantori, Sindicati, 17 (1582-86), cc. 52v-53r, 1584*

Ms Simon Boyliau Mastro di Cappella ha di stipendio scudi 80 da fiorini otto lano et ff 64 per la spesa per ciascaduno putto di Cappella in dinar et sachi 4 grano et un carro vino

Cominciai a pagar detto mastro di Cappella il p^o di genaro 84 dil suo stipendio et della spesa delli putti quali erano cinque cioe

Ottavio Morandetto di fuz °

Bernardino Jacomeli di [illeggibile]

Filiberto onorio di fuz °

Ludovico Pancalbo di fuz °

Barth. Gambarana di Biella

Al p^o d'Agosto si parti dalla servitu ottavio Morandetto per causa di mutatione di voce

ho pagato il suddetto per mesi dodeci di ogni cossa

Ali 26 di genaro sborsato a conto	ff. 80
Piu ali 16 feb. °	ff. 80
Piu ali 8 marzo	ff. 80
Piu ali 7 Aprile	ff. 80
Piu ali 6 Maggio	ff. 80
Piu ali 5 giugno	ff. 80
Piu ali 4 luglio	ff. 80
Piu ali 2 Agosto	ff. 80
Piu ali 10 settembre	ff. 74 . 8
Piu ali P. ° d'ottobre	ff. 74 . 8
Piu ali 20 detto	ff. 74 . 8
Piu ali 6 novembre	ff. 74 . 8
Piu per doi sachi grano a ff. 16	ff. 32
Piu [...] grano como appare nella distribuzione dil Barbariato sachi 24	
	970 . 8

- 4) *Torino, Archivio Capitolare del Duomo, Cappella dei Cantori, Sindicati, 17 (1582-86), c. 55v, 1584*

Libri acomprati et fatti acontare

Al 9 maggio 84 acomprato un libro delle messe di morales	ff 20
Ali 18 fatto acontar il libro delle Messe di Collino	ff 2 g 6

Spese per cantori

Ali 24 marzo datto per comissione del Reverendo Capitulo a un cantore spagnolo	ff 5 g 6
Ali 3 maggio datto alli Cantori per la festa di Santo Marcho	ff 12
Ali 12 giugno datto a un francese	ff 2 g 11
Ali 20 agosto a un fiamingo	ff 2 g 4
Ali 13 et 16 ottobre per man di S Bayro a doi musici francesi	ff 5 g 3

- 5) *Torino, Archivio Capitolare del Duomo, Cappella dei Cantori, Sindicati, 17 (1582-86), cc. 59v-60r, 1585*

Ms Simon Boyliau Mastro di Capella ha di stipendio scudi 80 lano et he pagato per mesi 13	693 g 4 [cancellato: cioe per genaro p.ti]
Pui ha fatto le spese alli 4 putti doi mesi cioe genaro et feb ^o	115 g 4
Pui ha fatto la spesa al Ranulfo un mese et giorni 9 dalli 25 di feb ^o sino li 6 di marzo	18 g 6
Al p ^o di marzo ho cominciato far la spesa alli doi putti cioe B.no Giacomeli et Bertolino Gambarana di Biella. et Alli 13 di Maggio suono venuto a far la spesa alli cinque putti in casa della Capella quali sono stati sino li 17 di novembre: che sono mesi 3 [?] a raggione de ff 27 il mese come pagano al seminario	ff 800

Mastro Simon Coquard mastro di Putti he venuto in casa li 12 di Agosto: si he partito per il seminario li 17 di novembre che sono mesi 3 giorni 3 al pretio de ff 32 il mese
Pui se li paga ff 16 il mese [illeggibile] la spesa che sono mesi 4 ½

Ali 17 di novembre 85 li cinque Putti con Mastro Simon Coquard suono andati a far la donzena nel seminario a ff 27 il mese
Ali 14 di dicembre 85 sborsato a bon conto al Reverendo M. Pre. Leonardo Lovera economo dil seminario a bon conto per la donzena delli suddetti
Ali 5 di dicembre sborsato per il compimento della donzena d'un [illeggibile] a ff 27 che sono scudi 27

- 6) *Torino, Archivio Capitolare del Duomo, Cappella dei Cantori, Sindicati, 17 (1582-86), c. 61r, 1585*

[...] La Plandia [La Planchia ?] che suona della cornamusa ha di stipendio fiorini 11 il mese per suonare le feste in chiesa et ha cominciato a servire li 12 d'ottobre

- 7) *Torino, Archivio Capitolare del Duomo, Cappella dei Cantori, Sindicati, 17 (1582-86), c. 63v, 13 aprile 1585*

Ali 13 daprile fatto ligar un libro dil vitoria per la settimana santa

- 8) *Torino, Archivio Capitolare del Duomo, Cappella dei Cantori, Sindicati, 17 (1582-86), c. 76v, 13 gennaio 1586*

Spese per Cantori straordinari ert vicari et libri acomprati

Ali 13 genaro 86 per un libro delle messe di orlando Lassus 22 .8

Ali 22 Aprile datto per elem.a a M. Simon Boyliau per Com.e dil R. Cap.lo ff 16

[...]

STEFANO BALDI

***La musica nella cattedrale
di Casale Monferrato tra Controriforma
ed età moderna: un profilo***

LA MUSICA NELLA CATTEDRALE DI CASALE MONFERRATO TRA CONTRORIFORMA ED ETÀ MODERNA: UN PROFILO

«Maestro di cappella della cattedrale di Casale Monferrato» si firma Giovanni Andrea Botta nella prefazione ai *Salmi di Davit Profeta* di Orazio Faà (1573)¹ da lui scritta:

«Se non è vero, che Anfione, & Orfeo mouessero con la dolcezza della Musica non che gli uomini, ma le fiere, le selve & i sassi à seguitarli; egli è almen uero, che le diuine lodi cantate con melodia ne i Sacri chori hanno marauigliosa forza di risuegliar l'humane menti alla religione. A questo effetto mi fù dato il carico quando io venni a seruire di Canonico in questa Catedral Chiesa, di procurare, che si come ella haueua per l'ingiurie de tempi quasi perduto lo spirito della musica, così per mio mezo si recuperasse, & risorgesse al suo primiero honore; nel che io non uoglio già dire s'io habbia fatto alcuno frutto, ma sò bene di non hauer perdonato à me stesso per fatica, e disagio che mi sia conuenuto sopportare. Et per che alla grandezza di questa impresa non bastauano le mie deboli forze mi sono anco ingegnato d'hauer in mio aiuto le fatiche, & l'opere altrui; Onde ricorrendomi al Signor Horatio Faà Gentiluomo di questa Città, nella cui honorata casa concorrono molto virtuosi à ricrearsi l'animo dell'armonia delle sue pellegrine composizioni, lo pregai, che sottrahendo qualche hora del giorno da suoi ordinarij studi della Musica, s'acconciasse à comporre un Vespro, per honorar questa Chiesa; Ma mostrandosi egli sordo à miei prieghi, & hauendomi leuata la speranza di compiacermi, Ecco uenire indi à pochi giorni in casa mia un suo seruitore, il quale riempendomi di inaspettata allegrezza, mi presentò in nome di lui il già negato componimento. Hora di questa piaceuole beffa ho pensato di risentirmi, & di rendergli il cambio, perché doue egli si crede tuttauia che l'

¹ Più precisamente *Salmi di Davit Profeta con tre Magnificat, et altri componimenti A Cinque, Sei, & Otto Voci composti dal S. Horatio Faà Gentiluomo di Casale di Monferrato*, Venezia, li figliuoli di Antonio Gardano, 1573. Successiva edizione *Salmi di David. nuovamente ristampati, con alcuni salmi che mancavano*, Brescia, Tommaso Bozzola, 1587.

suo Vespro sia scritto à mano, & cantato solamente nel Choro di questa chiesa, s'accorgerà tosto ch'egli è caduto nelle mani di V.Ecc. & che ne uanno attorno i centinaia di uolumi in stampa per essere cantati in tutte le Chiese da Christiani [...]».

Ma si faccia caso che il dedicatario dell'opera era Guglielmo Gonzaga, divenuto sempre più invisibile ai casalesi, e che il capitolo di quella cattedrale che aveva «perduto lo spirito della musica» era lo stesso in cui si erano coagulati i sentimenti contro i signori di Mantova, che da un trentennio andavano sostituendosi ai Paleologi nelle stanze del potere del Monferrato, tanto nella sfera politica attraverso strategie matrimoniali, quanto in quella ecclesiastica, imponendo i loro uomini nella serie dei vescovi².

Non si potrebbe dire meglio di come raccontò Maria Bellonci nei *Segreti dei Gonzaga*: «l'aria prendeva fuoco: tanto che il 3 ottobre 1567 quando il duca, venuto a Casale con gran seguito, si recò in duomo per assistere alla consacrazione di un vescovo, l'avviso melodrammatico di un misterioso frate che denunciava una congiura pronta a scoppiare alle campane del *Sanctus* lo scampò appena dalla morte per mano di cospiratori».

La reazione di Guglielmo fu fierissima. Gran parte dei notabili casalesi furono inquisiti e i sospetti caddero anche su Giovanni Matteo (detto Orazio) Faà³. Tra gli effetti collaterali meno immediati ma più rigidi vi fu l'epurazione dei canonici del capitolo della cattedrale, tutti a diverso titolo coinvolti nel moto antigonzaghesco. L'ingresso di Botta in quell'organo direttivo fece seguito a tali provvedimenti.

Indubitatilmente la prefazione dei *Salmi* possedeva una valenza conciliatrice. Davanti all'offeso duca l'*intelligencija* religiosa e quella laica del capoluogo monferrino dovevano finalmente riconoscersi suddite, mostrandosi concordi attraverso un omaggio esemplare, attuato proprio in quella sfera artistica tanto cara a sua altezza mantovana.

² Cfr. ALDO DI RICILDONE, *Annali del Monferrato*, Torino, Tipografia La Cartografica, s. d. [ma: 1972].

³ Su Giovanni Matteo (detto Orazio) Faà, in aggiunta alle notizie riassunte da RAOUL MELONCELLI nel *Dizionario biografico degli italiani, ad vocem*, vanno aggiunte quelle riportate da D. OLIVERO, *I Faà di Bruno*, Casale Monferrato, Tipografia Pane, 1913, e FRANCESCO GUASCO, *Tavole genealogiche di famiglie nobili alessandrine e monferrine dal secolo IX al XX*, vol.VII, Casale Monferrato, Tipografia Cooperativa Bellatore, Bosco & C., 1932, tavola *Faà*, oltre ad altri documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Alessandria, sezione *Notai del Monferrato*, compulsati dallo scrivente al fine di un saggio biografico su Faà di futura pubblicazione.

Ciò di cui invece si può dubitare, a dispetto delle parole di Botta, è che negli anni di poco precedenti la musica in duomo versasse in uno stato così grave. La cattedrale di Sant'Evasio aveva accolto nel suo seno personalità di un certo calibro, come ad esempio Nicolaus De Madiis, investito nominalmente del titolo di *magister capelle* nel 1534 e presente in cattedrale in maniera continuativa fino al 1556, coordinatore dei *pueri* e del corpo cantante. Nel panorama musicale dell'Italia settentrionale primocinquentesca la figura di De Madiis si distingue in virtù di una spiccata e insolita vocazione alla creatività. Sue composizioni scritte *ad hoc* per istituzioni religiose e circostanze liturgiche locali sono state identificate nei codici di musica polifonica custoditi presso l'archivio capitolare e noti per l'importanza del loro contenuto⁴.

L'iniziativa artistica va considerata una singolare caratteristica dell'ambiente casalese. Francesco Cellavenia, modesto cappellano che consegnò in duomo quei *sex libri cantus* identificabili con i codici summenzionati⁵, nutrito dei grandi cicli di messe polifoniche francofiamminghe in essi contenuti, si era cimentato nella composizione. In duomo Cellavenia fu incaricato di dedicarsi alle strutture di formazione musicale e sotto di lui, grazie anche ad una riorganizzazione dei proventi destinati alla musica e voluta dal vescovo Scipione d'Este nel 1558, potevano contribuire alla musica di Sant'Evasio musicisti esterni, giunti a Casale dopo un preventivo soggiorno presso la mecenatesca corte mantovana. Nel volume a stampa dei *Mottetti* (1566) Cellavenia compendia un ventennio di umile e un poco travettizio servizio alla liturgia, che doveva di lì ad un anno (proprio nel fatidico 1567) cessare per via della morte⁶.

⁴ DAVID CRAWFORD, *Sixteenth-Century Choirbooks in the Archivio Capitolare at Casale Monferrato*, American Institute of Musicology [Renaissance Manuscript Studies, 2], Neuhausen-Stockolm, 1975.

⁵ Oltre alle considerazioni riportate da D. CRAWFORD, *op. cit.*, si tenga presente il passo dei convocati capitolari conservati nell'archivio capitolare della cattedrale di Casale Monferrato (d'ora in avanti ACCas), anni 1535-1547, f. 218v: «xxx Julii [1546] / ven. D. Franciscus cellavenia capellanus in ecclesia ipsa casalensis in pleno capitulo consignavit et tradidit libros sex [de] cantu sive musicales. quinque copertos coreo et unum capissa [alios] sibi consignatos quando per capitulum fuit electus et assriptus ad docendum pueros et sustinendum musicam in ecclesia [...]».

⁶ Cfr. al riguardo SERGIO MARTINOTTI, *Notizie sulla musica a Casale nell'età cortese*, in *Atti del IV Congresso di antichità e arte della Società piemontese di archeologia e belle arti* (1969), Torino, Marietti, 1974. Riassumo qui la ricostruzione su base documentaria dell'attività musicale nel duomo casalese tra l'erezione a diocesi e la seconda metà del Cinquecento tracciata in STEFANO BALDI, *La musica nella cattedrale di Casale*, in *Il duomo di Casale. Arte, storia, liturgia*, atti del convegno, 14-16 aprile 1999, in corso di stampa, a cui rimando per riferimenti più precisi.

Oltre a ciò, dobbiamo pensare che Botta fosse poco veritiero anche al momento di dichiarare le proprie generalità, poiché nei convocati capitolari non lo si nomina mai come maestro di cappella. Tutt'al più, nel 1569, non molti giorni dopo che egli assunse il canonicato e giurò secondo la confessione di fede del concilio tridentino, si trova:

«Ordinatum fuit *quod* fructus et redditus musice dentur R. d. Andree botte pro presenti anno et de anno in anno sit in arbitrio R. capituli dandi vel non dandi prout ipsi R. capitulo placuerit»⁷.

In ragione di tale misura eccezionale, che scavalcava la norma secondo la quale la distribuzione dei fondi relativi al decoro della liturgia spettava ai ministri capitolari ad essa preposti, Botta diveniva un'autorità a carattere amministrativo.

Sempre durante la supervisione di Botta si provvede a regolamentare lo svolgimento degli uffici musicali dall'importantissimo punto di vista formale, attraverso una normativa riassunta nell'ordinanza dello stesso anno:

«quod si duo aut unus tantum in choro reperirentur seu reperiretur subdiaconi aut subdiaconus (qui) ambo seu ille unus occurreret quod essent seu esset in giro cantorie. eo in casu si essent duo ille quod fuerit in cantoria ab illo lattare ubi non extiterit tabella chori. ille talis dimissa cantoria exercere debeat officium subdiaconus, si unus (*tantum*) fuerit subdiaconus quod fuerit cantor teneatur ille talis, officium subdiaconi exercere, et relinquere cantoriam (*subsequentis*) ebdom.e cantori et ultra fuit additum quod regula observari debeat et quod dicti domini subdiaconi reperirentur occupati in decantatione musice»⁸.

Va comunque precisato che, al contrario di quanto ci si potrebbe immaginare, le altre istituzioni religiose cittadine non erano bisognose a tal punto del soccorso del duomo. Nel panorama musicale casalese cinquecentesco occupava un ruolo di primaria importanza San Domenico, sede in cui i duchi Paleologi assistevano alle funzioni religiose e oggetto delle attenzioni mecenatesche dei Gonzaga ancora dopo la consegna del potere alla nuova dinastia⁹.

⁷ ACCas, Convocati Capitolari (d'ora in avanti CC), 29 luglio 1569.

⁸ ACCasCC, 6 giugno 1569.

⁹ Cfr. GIUSEPPE DE CONTI, *Ritratto della città di Casale*, scritto dal canonico casalese nell'anno 1794, edizione moderna a cura del Rotary Club Casale Monferrato, 1966, articolo II, *Cantone Vacaro ossia Sezione Boreale*, alla voce *San Domenico*, pp. 31-32.

Risvolti musicali notevoli aveva poi lo spirito devozionale dei casalesi a metà Cinquecento. La compagnia del Santissimo Sacramento, istituita alla fine degli anni '30 con sede proprio in cattedrale, ricorreva alla musica durante i propri riti e nelle processioni¹⁰. La compagnia della Misericordia, con sede in Santa Maria di Piazza, nei propri statuti del 1527 aveva addirittura disposto che un «maestro di scola» e un «maestro di cappella» educassero alcuni *pueri* in quella chiesa¹¹: tra i cappellani di questa collegiata, in cui non mancarono sentimenti di un'orgogliosa rivalità verso la chiesa maggiore, vi furono Cellavenia e De Madiis. In essa la tradizione musicale godeva dell'incrollabile zelo dei confratelli, se ancora nel 1585 era mantenuta l'abitudine di «cantar la Salve Regina alla sera con musica»¹².

In più, nel seminario vescovile, eretto nel 1565, operavano due maestri, uno di lettere e uno di musica, per insegnare agli otto *pueri pauperes*¹³: spesso i vertici amministrativi di questa istituzione verranno chiamati a partecipare alla remunerazione del responsabile della musica in duomo, evidentemente attivo anche sul versante educativo.

Anzi, può sorgere l'impressione che le altre realtà fossero musicalmente più significative. Certo l'attività musicale in Sant'Evasio era fortemente condizionata dal rapporto strettissimo tra potere vescovile e potere dei Gonzaga. Non apparirà strano dunque se anche la costituzione del repertorio musicale in duomo negli ultimi decenni del secolo sia influenzata dai modelli culturali mantovani.

Oltre ai noti codici polifonici, contenenti brani di gusto ormai superato, oltre al vespro commissionato ad Orazio Faà da Botta, i cantori di Sant'Evasio e il loro

¹⁰ VINCENZO DE CONTI, *Notizie storiche della città di Casale e del Monferrato*, Casale, Tipografia Casuccio e Comp., 1839, vol.V, p. 235; su una processione del 1° settembre 1542 con musica, in occasione dell'invasione delle locuste, p. 241.

¹¹ Frammento dagli Statuti della Compagnia della Misericordia, come riportati in *Della chiesa casalese. Il santo patrono. La cattedrale. I vescovi*, cenni storici raccolti e compilati dal S[acerdote] T[eologo] M[inina] G[iovanni], Casale, G.Pane, 1887, p. 105: «Et prim. ordinano, ch'el giorno della Natività della Madonna nella Chiesa di Santa Maria di Piazza si faccia la processione, si canti il *Veni Creator* et appresso si canti la messa: et poi si faccia la elettione d'uno priore et sottopriore con tre regenti [...]», ed ancora, a p. 107, «uno maestro di scola, et uno maestro di cappella per insegnare lettere et musica [...] ancora che siano eletti quattro fanciulli, dalli sette alli quattordici anni, alli quali ci sia insegnata la musica... [omissione di Minina?] né si abbia da insegnar alcuno nella mutazione della voce; et non siano ricevuti se la maggior parte de' Chiantri non li accettino e approvino loro di buona voce».

¹² ACCas, *Liber visitationis apostolicae dioecesis* [...], f. 41r.

¹³ GIANMARIO FERRARIS, *Clero e fedeli nella diocesi di Casale Monferrato. La visita apostolica di Carlo Montiglio (1584)*, pp. 171-195, in particolare p. 177, in *Stefano Guazzo e Casale tra Cinque e Seicento. Atti del convegno di studi nel quarto centenario della morte*, Casale Monferrato, 22-23 ottobre 1993, a cura di Daniela Ferrari [«Europa delle Corti». Centro studi sulle società di antico regime. Biblioteca del Cinquecento, 78], Roma, Bulzoni, 1997.

responsabile – di cui non conosciamo, relativamente a questi anni, il nome – ricevettero un nuovo supporto di *musica figurata*.

«Ad usum divi evasii episcopi casalensis 1594» è infatti inteso il libro corale contenente otto *Magnificat* (uno per ciascun tono) di Giaches de Wert e Luis de Victoria, oltre ad un *Te Deum* composto da Guglielmo Gonzaga. Compilato da Francesco Sforza, nobile mantovano appassionato di musica al punto di farsi amanuense delle messe di Palestrina per il duca Guglielmo, il manoscritto entrò quindi in possesso del vescovo casalese Scipione Borsieri¹⁴.

Piuttosto indicativi appaiono ancora gli acquisti di musica a stampa effettuati nell'ultimo decennio del Cinquecento: richiamano Mantova la raccolta del 1594 di Gerolamo Boschetti (maestro di cappella alla Beata Santa Maria dei Monti di quella città) e la *Vespertina omnium solemnitarum psalmodia* di Ludovico di Viadana del 1594, oltre agli *Offertoria* di Palestrina pure del 1594 e agli *Hymni* del medesimo autore, memori del rapporto tra questo musicista e i Gonzaga. Sillogi – in particolare gli ultimi due volumi – di arte ispirata *secundum morem Romanae Ecclesiae*, tali opere garantivano all'accompagnamento musicale il dovuto rispetto verso le direttive controriformistiche: si preferivano opere che a tali garanzie aggiungessero una certa praticità, come i *Mottetti* di Giovanni Croce nell'edizione del 1594, «comodi per le voci, e per cantar con ogni stromento». E, accanto all'agevolezza della messa in atto, altro criterio di scelta era la vicinanza geografica del loro autore, operante talora nelle cappelle vicine, come nel caso del novarese Michele Varotto, di cui nell'archivio di Casale si conservano le parti di cantus della *Psalmodia vespertina in dialogo octonis vocibus, alternatis choris decantanda* (1594) ed il *Liber primus missarum octonis vocibus quibus una adiuncta est duodenis vocibus decantanda* (1595)¹⁵.

* * *

Sarebbe opportuno che il rinnovamento metodologico alla base dei recenti studi sulle cappelle musicali del nord Italia coinvolgesse fin da subito l'indagine intorno alle realtà musicali delle istituzioni religiose piemontesi¹⁶. Il presente

¹⁴ Il codice è conservato presso l'archivio capitolare della cattedrale di Casale: DAVID CRAWFORD, *The Francesco Sforza Manuscript in Casale Monferrato*, «Journal of the American Musicological Society» XXIV (1971), pp. 457-462.

¹⁵ PAOLO GUERRINI, *I codici musicali dell'Archivio capitolare di Casale Monf.*, «Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la provincia di Alessandria», XLII (1933), nn. 3-4, pp. 599-616.

¹⁶ In particolare OSCAR MISCHIATI, *Profilo storico della cappella musicale in Italia nei secoli XV-XVIII*, in *Musica sacra in Sicilia tra Rinascimento e Barocco*, Atti del convegno di Caltagirone, 10-12 dicembre 1985, a cura di Daniele Ficola, Palermo, Flaccovio, 1988 [Istituto di Storia della

scritto vuole essere un supporto preparatorio ad uno studio condotto su siffatte basi: tratteggiare il quadro istituzionale dell'attività; riportare i passi d'interesse musicale inclusi negli atti dei concili diocesani (si veda l'appendice documentaria finale); tracciare il profilo del maestro di cappella o (per meglio rispettare la critica realtà musicale casalese) del responsabile della musica in duomo; raccogliere dati intorno agli emolumenti a lui riservati (nella tabella qui acclusa in appendice se ne trova un primo saggio, tratto dallo spoglio dei convocati capitolari), comparandoli con gli stipendi dei cantori. Inoltre tali realtà vanno inserite in una prospettiva spaziale, specificamente geografica, che le relazioni da un lato con la rete delle istituzioni religiose contraddistinte da una magnitudine musicale maggiore, d'altro canto con le realtà musicali limitrofe¹⁷.

Non tanto l'assenza di una figura dai contorni ben definiti a capo della musica, né la subordinazione a modelli provenienti da Mantova, quanto piuttosto la travagliatissima vita civica casalese durante tutto il Seicento: fu questo a comprimere ripetutamente il regolare svolgimento della musica in cattedrale. Resa inquieta durante tutto il primo ventennio del secolo per via della sua posizione critica all'incrocio di forze contrastanti internazionali, Casale ricevette una grave ferita con l'assedio dell'esercito spagnolo (1628-1631) in occasione della guerra di successione di Mantova e del Monferrato. Difesa in quella circostanza dai francesi, da essi fu occupata fino al 1652; rimasta in seguito tra i possedimenti dei Gonzaga, fu acquistata da Luigi XIV nel 1681. Nel 1692 si preparò ad un nuovo assedio, mosso dagli alleati di Vittorio Amedeo II duca di Savoia e cessato nel 1695 con un accordo: Casale fu restituita ai Gonzaga, che la possederanno fino al 1704, quando la dinastia si estinse e il territorio monferrino passò ai Savoia.

Nonostante le vaste lacune nella documentazione e la trascuratezza nella redazione delle notizie relative al primo trentennio del secolo, tuttavia si notano alcuni fenomeni concomitanti, molto eloquenti pur nella loro scarsezza: l'obbligo

Musica dell'Università di Palermo. Puncta – Studi Musicologici, 5], pp. 23-45. Frutti della ricerca impostata secondo queste direttrici si leggono in *La cappella musicale nell'Italia della Controriforma*, Atti del Convegno internazionale di studi nel IV centenario della fondazione della Cappella Musicale di S. Biagio di Cento, Cento, 13-15 ottobre 1989, a cura di Oscar Mischiati e Paolo Russo, Firenze, Olschki, 1993 [Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia. Società Italiana di Musicologia, 27].

¹⁷ A questo proposito, oltre al contributo di ENRICO BOGGIO, *Aspetti della musica sacra nella Padania occidentale*, in *Tradizione e stile. La musica sacra in area lombardo-padana nella seconda metà del Seicento*, atti del convegno (1987) a cura di A. Colzani – A. Luppi – M. Padoan, Como, A.M.I.S., 1989, pp. 97-109, non esistono studi aggiornati sulle realtà musicali nelle istituzioni religiose piemontesi tali da poter essere confrontati con la realtà casalese, tranne lo studio di PAOLO CAVALLO, *La vita musicale a Moncalvo nel XVII secolo: materiali per una storia* (dattiloscritto in corso di pubblicazione), che ho potuto leggere grazie alla cortesia dell'amico.

di non far cessare l'abitudine di cantare l'ufficio dei morti, ribadito durante il concilio diocesano del 1622¹⁸, e la volontà di reclutare cantori al di fuori della cattedrale¹⁹. Poi, all'uscita dal buio triennio dell'assedio, all'inizio del nuovo decennio, il capitolo ritenne che fosse giunto il momento di marciare con le proprie forze e, come gesto di tale volontà, assunse un maestro di cappella-organista e un sopranista, vale a dire rispettivamente Giovan Battista Trabattone e Antonio Francesco Raimondo²⁰. Si riporta di seguito il verbale del contratto con Trabattone:

«10 Genaio [1631] in giorno di Venere. Nel capitolo solito a farsi il giorno di Venere si è trattato la resolutione, et conclusione della provisione che si doveva dare al (signor) Gio Battista Trabattone (promenato) et proposto per maestro di capella, et per organista et finalmente col mezzo del S. Provicario Mirolio, si è accettato d. Trabattone col salario di ducatonì cento l'anno da pagarsi in tre termini anticipatamente alla (rata) con le condizioni et (patti) le quali si contengono nel scritto fatto oggi col d. Capitolo, et S. Trabettone [sic] a cui mi rimetto. et detti ducatonì li pagaranno gli uffici del capitolo sud. cioè Il seminario ducatonì 40. la fabrica ducatonì 30. la massagiona [?] ducatonì 15 et il rimanente che sono ducatonì 15 la Sacristia»²¹.

Membro di una dinastia di musicisti originaria dell'area varesina, Giovan Battista Trabattone non costituì tuttavia un punto di riferimento continuativo per la

¹⁸ *Constitutiones Scipionis Pascalii Episcopi Casalensis*, Casale, Pantaleone Goffi, 1622; *Promptuarium ecclesiasticum casalensis diocesis*, Casali, apud Pantaleonem Goffi Impress. Ducalem & Episcopalem, 1622 (la prescrizione cui si fa cenno nel testo a p. 280).

¹⁹ ACCasCC 1614-1643, f. 36r, 27 novembre 1622, data la necessità di cantori «et altre cose necessarie», si decise che «si provedessero cantori et si mandassero à pigliare».

²⁰ *Ibid.*, f. 85v: «1632 li 3. Novembre / Il M.R.Capitolo ha accettato (D.) Antonio Francesco Raimondo per soprano a cantar in questa chiesa a' tempi che sarà richiest(o dare) le feste, et per salario ò mercede se gli da' gl'alimenti nel Seminario, [per] la provisione di una mansionaria, et la fabrica li (penserà) ogni mese un ducato, et questo per due anni avenire, quali hanno incominciato il pr. di [!] del corrente; et havendo fatto porre in capitolo d. Raimondo che per (poter) attendere alla scuola desideraria esser esentato dalla residenza del choro, d. Capitolo se n'è compiaciuto purché [!] attendi con assiduità al serv. della chiesa il canto quando sarà ricercato, et ha ordinato a me che di (ciò faria) memoria in questo libro / Il Canonico Moro Segretario». Nello stesso volume dei C.C., al f. 86r (17 novembre 1632) Raimondo chiede che questa mercede gli sia convertita in danaro, cosa che non gli viene concessa. Su Raimondo ancora *ibid.*, f. 122v, 22 luglio 1636.

²¹ *Ibid.*, f. 76v. La paga venne diminuita a 35 ducatonì, *ibid.*, f. 97r, 13 dicembre 1634.

musica casalese: era infatti destinato a ricoprire l'anno successivo la stessa carica presso la cattedrale torinese, a cui avrebbe affiancato anche quella di maestro della cappella ducale dei Savoia, portandole avanti entrambe per circa un quarantennio²². Con grande probabilità nel 1632, e per l'immediato, Raimondo andò ad avvicinarsi a Trabattone nel ruolo di maestro del coro, nel quale egli stesso compariva a titolo di cantore, figurandovi ancora a lungo²³.

Il vertice direttivo evasiano si sforzò in maniera apprezzabile per rendere agibile l'organo²⁴, certo al fine di adempiere alla normativa che Santa Romana Chiesa aveva formulato per le sedi vescovili, compendiandola nel *Caeremoniale episcoporum* del 1600. Analoghi sentori provarono tutte le istituzioni religiose locali, al punto che il Seicento fu in Casale e in Monferrato il secolo di una consistente fioritura organaria, quasi miracolosa se si considerano le vicende belliche e le condizioni comunque critiche di vita – fioritura riguardante tanto le chiese sedi di collegiata (si veda la deliberazione dell'amministrazione di Santa Maria di Piazza intorno alla costruzione di un nuovo strumento²⁵), quanto gli ordini maggiormente dediti all'attività musicale (palmare è il caso dei contratti organari stipulati nelle case conventuali dei carmelitani²⁶).

Tale processo, per quanto riguarda il duomo di Casale, avrebbe condotto ad una temporanea eclissi della figura del maestro di cappella quale guida dell'intera

²² Alla domanda intorno alla biografia di Trabattone posta da MARIE-THÉRÈSE BOUQUET, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, Torino, Accademia delle Scienze, 1968, successivamente Paris, 1969, p. 49 («D'où venait-il ? Nul ne semble le savoir.») si può dunque rispondere. STANISLAO CORDERO DI PAMPARATO, *La cappella musicale del Duomo di Torino*, «Santa Cecilia» (1915), poi in volume, Torino, S.T.E.N., 1915, p. 30, sostiene che Trabattone nacque a Ivrea «verso l'anno 1600». Il Duca di Savoia lo gratificò nell'ottobre 1632 e successivamente lo nominò «capo mastro e organista di tutte le musiche di S.A.R.» il 20 novembre 1633, carica che ricoprì formalmente fino al 1682, anche se non in attività durante gli ultimi anni di vita.

²³ Un documento lo ricorda anziano e non più in grado di svolgere la professione canora nel 1669, ACCasCC, 1664-1669, f. 243v, 8 febbraio 1669.

²⁴ ACCasCC, f. 25v, 5 dicembre 1625: «Convocato et congregato il capitolo fu stabilito che al Maestro dell'organo oltre la mercede convenuta se gli debbano donar due doppie di vantaggio per la diligenza straordinaria usata da esso nel acconciarlo. Oltre di ciò che si dovessero dar all'istesso un salario ordinario di ducatonì due l'anno con obbligo di tenerlo continuamente acconcio a sue spese», ed ancora l'organo, collocato «sopra la porta maggiore», è ricordato *ibid.*, f. 25v, 7 agosto s.a. [probabilmente 1626].

²⁵ Cfr. *Un contratto d'organo di Giuseppe e Angelo de Vitanis da Pavia per S. Maria de Plathea di Casale Monferrato (5 ottobre 1601)*, «Note d'Archivio» XVIII (1941), pp. 96-100 [senza indicazione di autore, ma: Giacinto Burroni OFM].

²⁶ Cfr., ad esempio, la fabbrica dell'organo di pur modeste dimensioni per i carmelitani di Rosignano Monferrato, in CAMILLO CAPPELLARO, *Rosignano Monferrato. Delle cose sulla storia*, Alessandria, 1984, pp. 263-264.

compagine cantante (clero, *pueri*, indistinti cappellani): emerse, insostituibile, la figura dell'organista, affiancato da un organico di quattro solisti vocali, spiccatamente professionisti, dal registro ben individuato (soprano, contralto, tenore, basso), ospitati stabilmente nella struttura religiosa come mansionari.

In tale situazione, in cui il corpo musicale potrebbe apparire ai nostri occhi acefalo dal punto di vista formale, è naturale che ad intermittenza i documenti capitolari riconoscano all'organista la carica più alta all'interno della musica. Si veda l'esempio di Giuseppe Sala, l'«Organista di questa catedrale»²⁷, operante dal 1636 (e fors'anche in precedenza). Il vescovo Scipione Agnelli fa notare «la necessità della musica in questa Cathed.le et averli qui un bon contralto, et un basso parti necessarie, et bisognose a questa cathed.le» e così si stabilisce che dei due cantori «uno la farà il seminario a sue spese p farlo Perfetto del d° Seminario et l'altro le sarà pagata la spesa dalla massa Caplare come mansionario; di più per mantenere d.a Musica si è stabilito col consenso di Mons.r Ill.mo che la fabrica concorrà in ducat.ni cento e quindici cioè 30 all'organista [Giuseppe Sala], quindici al Mansionario D. Guglielmo [?], et settanta ducatonni nel contralto, et Basso che si hanno da pigliare»²⁸.

Immediatamente questa formazione intese se stessa nei termini di un complesso autosufficiente, riconoscendosi compatta in senso organico anche da un punto di vista corporativo e tale da esibirsi al di fuori di Sant'Evasio («hanno determinato che il Sr Giuseppe Sala organista non debba andar a sonar organo fuor della Cated.le se non gli viene tutta la musica»²⁹), senza per questo escludere il ricorso seppur saltuario alla prassi delle *mulieres in ecclesia*, le figlie dello stesso Sala «che cantano di soprano»³⁰.

Dopo un'opera di coordinamento quasi decennale prestata da Sala, il nostro fu ricordato come maestro di cappella, e in tale posizione sarebbe rimasto fino al 1645³¹. La tendenza alla mobilità a servizio dei centri vicini già notata poco sopra

²⁷ ACCasCC 1614-1643, f. 117r, 4 aprile 1636.

²⁸ *Ibid.*, f. 119r, 13 aprile 1636. Il cognome del mansionario è di lettura pressoché impossibile.

²⁹ *Ibid.*, f. 120v, 22 giugno 1636.

³⁰ Sono ricordate in ACCasCC, 1614-1643, f. 140v, 20 settembre 1638, insieme all'aumento della paga a Giuseppe Sala «nostro organista». Per un quadro del fenomeno delle *mulieres in ecclesia*, cfr. GINO STEFANI, *Musica barocca 2. Angeli e sirene*, Milano, Bompiani, 1987, in particolare il paragrafo *Tra angeli e sirene*.

³¹ Cfr. ACCasCC 1614-1643, f. 159r, 8 novembre 1641, provvedimento che riguarda «il Sr Sala Mastro di Capella, et altre particolari che hanno case attigue alla chiesa»; ff. 9v-10r, 31 agosto 1644, Giuseppe Sala e Guglielmo Ferrari chiedono al capitolo che l'addito alla porta del cimitero contigua alle loro porte resti chiuso. A f. 14r, 29 aprile 1645, «congregato il m. R. Capitolo per esser giorno Capitolare tutti presenti eccettuati gli Sig.ri Archidiacono et Can.ci Borsero, Picco

ha un riscontro anche nella biografia di Sala, dopo che egli venne licenziato da Casale, ma con valenza diversa (non più occasionale seppur prestigioso musicista, ma portatore ora di preziose competenze: nel 1647 riceveva addirittura l'esorbitante somma di 900 fiorini (una locazione d'organo?) dalla confraternita di San Michele di Moncalvo, centro geograficamente a metà strada tra Casale e Asti³².

Trabattone veleggiava verso una corte più florida e dove la sua figura sarebbe stata regolarizzata a dovere; Sala praticava piuttosto un circuito locale di prestazioni occasionali. Si commetterebbe una grave mancanza metodologica quando si tentasse un discorso storiografico-musicale totalmente avulso da questo sistema di circuiti.

Ancora una volta la riunione sinodale valse come propulsore per la musica qualificata all'interno della liturgia. Nelle disposizioni verbalizzate nello *Speculum ecclesiasticum dioecesis casalensis* del 1658, alla *Constitutio* 23, intitolata *De Musico Cantu*, oltre al bando dai luoghi di culto di quella musica che «sive cantu, sive organo aliquid impurum, & lascivum miscetur», si ribadiva l'intelligibilità delle lodi divine, proprio perché la prassi dell'*alternatim* voluta dal *Caeremoniale episcoporum* era rimessa principalmente ad un gruppo di cantori isolabile, ben individuato e ben distinto da chi invece – «in choro existentibus» – quei suoni unicamente percepiva³³.

Certo in ragione di questi propositi proprio nel 1658 si provvedeva ad un immediato intervento sull'organo («accio [!] possa essere il più [!] grata armonia all'orecchio inserendo anche nel cuore maggior devotione»³⁴), provvedendo nel 1665 ad una completa opera di riassetto e affidandone l'incarico all'organaro cremonese Giuseppe Falletti³⁵. Da questa data i documenti ci parlano di

infermi, et Belliard di s'è stabilito, che s'impieghino i danari della Mansionaria restituiti dal S.Sala, et il reddito di quelli servi per accrescere la paga al S. Pier Luigi Marocchino, con questa conditione però, che servi alla chiesa più puntualmente».

³² Cfr. PAOLO CAVALLI, *La vita musicale a Moncalvo nel XVII secolo*, art.cit.; il documento si trova presso l'Archivio Parrocchiale di Moncalvo, San Michele, volume 1, c. 34r.

³³ *Speculum ecclesiasticum dioecesis casalensis propositum ab illustrissimo [!] et reverendissimo d. d. Hieronymo Francisco Mirolio episcopo casalen. & comite &c. in synodo dioecesis habita Casali anno 1658*, Casali, apud Franciscum Martam Impressorem Ducalem, & Episcopalem. Vedi Appendice documentaria, *infra*.

³⁴ ACCasCC, 1645-1664, f. 55v, «mese di novembre».

³⁵ Per la deliberazione, cfr. ACCasCC, 1664-1669, f. 170r, «a di ultimo Agosto 1665 [...] Il signor Canonico Soardi nel medesimo luogo e tempo partito per suoi proprij interessi il Signor Canonico Mirolio ha significato la necessità chabbiamo di far accomodar l'organo di questa nostra Chiesa, l'occasione che si presenta d'un esperto chiamato signor Giuseppe Falletti di Cremona organaro lodato, il quale visitato detto organo ha messo in carta li mancamenti, e la di

figure di mansionari legati in maniera piuttosto stretta alla musica evasiana da contratti annuali che remunerano il loro cantar sull'organo con stipendi oscillanti tra i 10 e i 12 ducaton: tra i primi leggiamo tale Bologna (di cui per ora è ignoto il nome)³⁶, Pier Luigi Marocchino contralto³⁷ e Guglielmo Nigris³⁸; in seguito si

lui pretensione, la quale s'estende à doppie 16 oltre le spese cibarie, l'aggiunt[o ?] di un huomo, e di quanto li farà bisogno per detto organo, (circa) a materiale, intendendosi di metter la sua sola fatica. Ciò sentito li *signori Capitolari* hanno ricercato dal *signor Emiglio* se l'ufficio della fabrica si ritrova in stato di poter far la spesa, e riportata da esso la relatione congrua al bisogno, hanno ordinato che si richiedino il P. Colli di S.Francesco, il *nostro Maestro* di Capella *signor Bezzi*, et altri musici, e che con essi li *signori Canonici Ri[cc.]a*, e Soardi [f. 170v:] procurino d'assicurarsi de supposti mancamenti, e della spesa che si dovrà fare à fine con tal lume si possa risolvere, e fare quello si stimarà *necessario* per la *nostra* Chiesa. [...] Li med.mi ss.ri Can.ci Rivalta e Soardi havendo visitata nella f.a prescritali l'organo come retro à fol 170, e riferito esser nel stato descritto dal s.r Giosepe Falletti, anzi peggiore, conosciuta la *necessita* [!] nella quale si troviamo di farlo accomodare, sono stati deputati, a trattare con esso, con facoltà [!] di poterli promettere sino a dodeci doppie, se *non* potranno farlo à meno, incluse però le spese cibarie pretese, e oltre di queste potranno permetterli che li saranno somistrate tutte le cose necc.e per acomodarlo, e l'assistenza del huomo che ricerca / A (li) 2 d.o Avanti Vespero absent solamente Il s.r Archid.no infermo, [s.r] Morra e sig.r Bazano nella Sacristia nuova / Il sig. Can.co Soardo ha referto al Capitolo *non* haver potuto disporre il detto s.r Falletti ad accontentarsi del *sodetto* partito e come con l'assistenza di Mons.r Ill.mo, ha stentato a ridurlo ad accettar le *sodette* doppie 12 con la *nostra* obligazione di farli la spesa; per tal spesa poi haver trattato con diversi, e non haver trovato chi li faccia miglior partito del s.r B[or]sasco, il quale vole con *ragione* di doppie [spazio vuoto] al mese et [sepronando ?] il già oprato, gl'hanno dato l'autorità di stabilire li ss.ri Cap. lari». Ed ancora f.171 v: «1665 A di 4. 7bre giorno capitolare Congregato il R.mo Capitolo [...] Il s.r Can.co Rivalta ha significato come essendosi onninamente disfatto l'organo ad effetto di farlo (accomodare), è di *necessita* [!] pigliar imprestito l'organino del s.r Giovannino e dar al medesimo qualche recognitione per il tempo che se ne serviremo e che si starà à far rimetter il *nostro*, et al d.o *signore* e stata concessa la facoltà opportuna». Sui Falletti, dinastia di organari cremonesi (in particolare su Cristoforo e sul suo congiunto Vincenzo, attivi rispettivamente il primo fino al 1630, il secondo anche nella seconda metà del secolo), si vedano i cenni in OSCAR MISCHIATI, *Documenti sull'organaria padana rinascimentale – II. Organari a Cremona, «L'Organo» XXIII (1985), pp. 87-88 e passim.*

³⁶ ACCasCC 1643-1664, f. 35r, 21 luglio 1651; f. 36r, 3 novembre 1651 («al chierico Bologna, per la servitù, fatta in Choro»); f. 42v, 1 agosto 1653 («Bologna mansionario»).

³⁷ *Ibid.*, f. 14r, 29 aprile 1645; f. 20r, 1° settembre 1646, per 30 ducaton, quattro sacchi di frumento e otto brente di vino; f. 57v, 13 maggio 1660.

³⁸ *Ibid.*, f. 47r, 6 novembre 1654, con stipendio annuo di 8 ducaton; f. 47v, 9 luglio 1655, con stipendio di 12 ducaton annui tratti dai fondi della fabbrica, oltre a quattro sacchi di frumento e sei brente di vino; f. 55v, 7 settembre 1658, «è stata cresciuta la provisione al Mansionario Nigris di sei ducaton di piu [!] delli 18 che li dava il Rev.mo capitolo, quali li saranno pagati dalla fabrica»; f.57v, 13 maggio 1660.

trovano i nomi di Domenico Trisoglio³⁹, Giovanni Bartolomeo Brusasco e suo fratello, rispettivamente soprano e basso⁴⁰.

All'interno delle direttive diocesane deve essere collocato anche il parziale rinnovamento del repertorio, apportato da un codice manoscritto datato 1665 e redatto con grande probabilità in quegli stessi anni. Il volume, conservato presso la Biblioteca del Seminario, contiene versetti destinati a celebrazioni con musica officiate dal vescovo di Casale⁴¹.

Questa formazione garantiva un regolare adempimento della componente canora durante l'intero anno liturgico. Ma è significativo che per l'unica circostanza straordinaria in cui si ritiene di potersi concedere maggior lustro – la festa di Sant'Evasio – il capitolo preferisca appoggiarsi a forze musicali esterne e, soprattutto, proprie di un centro appartenente ad una rete di cappelle più qualificate cui si faceva cenno prima: ad esempio nel 1665 si acconsente ad invitare «il s.^r D. Agostino Brovati di Vercelli»⁴² e ci si avvale di due «Musicisti fatti venire dà Pavia»⁴³, nel 1666, cercando un basso ed un soprano, ci si rivolge «à Novara, et altrove»⁴⁴, nel 1667 non si rinuncia alla musica forestiera⁴⁵ e la fabbriceria affronta una spesa analoga ancora nel 1669⁴⁶. Contemporaneamente, la disponibilità mostrata dai cantori evasiani ad intervenire in occasioni liturgiche particolari nelle chiese minori del circondario crea, sul piano istituzionale ma anche pratico, una differenza di livelli del tutto analoga a quella che si verifica tra

³⁹ *Ibid.*, f. 76r («ii genajo 1664»); ACCasCC, f. 216v, 5 agosto 1667, «Al Sig.^r Can.co Sala Ministro della Fabrica s'ordinò che dovesse fare con donativo al Mansionario Trisoglio di Ducatoni dieci da *fiorini* 25 et questo per la sua fatica prestata nel Cantare la parte del Basso sul'organo [!]; Anzi che per l'avenire si stabilisca una *provisione* ferma di Ducatoni dodici simili all'Anno da pagarsi dal Ministro della Fabrica». Ancora «Don Domenico Trisoglio mansionario et basso» al f. 243v (8 febbraio 1669), una menzione per aver accomodato i libri del coro (f. 53r, 18 agosto 1673) ed un'altra per aver compiuto qualche negligenza (f. 114r-v, 7 agosto 1676).

⁴⁰ Il soprano Giovanni Bartolomeo è assunto il 7 luglio 1664 (cfr. ACCasCC 1664-1669, f. 156r) con stipendio di 10 ducatonì. I «Brusaschi basso, e soprano» sono menzionati il 4 settembre 1665, f. 171v.

⁴¹ Cfr. la segnalazione in SILVANA CHIESA, *Associazione Piemontese per la Ricerca delle Fonti Musicali. Censimento dei fondi musicali nelle province di Alessandria e Asti: risultati e prospettive di ricerca*, in ASSOCIAZIONE PIEMONTESE PER LA RICERCA DELLE FONTI MUSICALI, *Miscellanea di Studi* 2, Torino, Centro Studi Piemontesi Fondo «Carlo Felice Bona», 1989, p. 195.

⁴² ACCasCC 1664-1669, f. 181r, 20 novembre 1665.

⁴³ *Ibid.*, f. 182v, 2 dicembre 1665: «[...] hanno ordinato al S. Can.co Bigliardi Mro. Della fabbrica che dei redditi della med.ma dij due doppie per dare a d.ti musicisti, che sono doi [...]».

⁴⁴ *Ibid.*, f. 205v, 12 novembre 1666, e f. 206r, 19 novembre 1666.

⁴⁵ *Ibid.*, f. 221v, 4 novembre 1667.

⁴⁶ *Ibid.*, f. 259r, 9 ottobre 1669.

la rete di cappelle musicali più illustri e le cappelle musicali dei centri di grandezza intermedia quali Casale: a titolo d'esempio si vedano le comparse di personale casalese in centri quali Cairo (Montenotte ?) e Moncalvo⁴⁷ (solo in un unico caso due musicisti evasiani compiono il cammino inverso, richiesti ad Alessandria⁴⁸).

Solamente con Pietro Paolo Forni la musica nel duomo di Casale conobbe una figura a cui fare riferimento in maniera salda e continuativa. Già perito nell'arte di «toccar organi», avendo maturato tale esperienza probabilmente presso il duomo di Valenza – come si supporrebbe dal frontespizio del suo *Orode* – ed essendosi offerto come organista al capitolo casalese già negli anni '60, nel 1670 Pietro Paolo Forni fu vincolato strettamente agli impegni in duomo e venne chiamato ad uno specifico e parallelo impegno presso il seminario:

«[...] il s.r Forni [...] fu ordinato che si debba accettare, con il salario di quarantacinque filippi dà fiorini venticinque *per* caduno da pagarsi dalla fabbrica, più filippi ventiquattro simili da pagarsi dal Seminario, et così [!] in tutto di filippi sessantanove, et doi botalli di vino da darsi dalla Massa, con l'obligatione di far musica tutte le feste solite a farsi nella Cathedrale, e d'insegnare alli Chierici del seminario, qual salario si debba pagare di tre in tre mesi [...]; «fù ordinato che il salario già [!] promesso si debba accrescere sino a filippi sessanta cadun anno, oltre li due botalli di vino che si pagano dalla massa, et il stipendio che le dà il seminario»⁴⁹.

Gli effetti si notarono immediatamente. Coadiuvato da due ministri capitolari, sotto la direzione di Forni furono composte le vertenze intercorse tra i solisti («quali per l'ordinario sono capricciosi»⁵⁰). A distanza di un anno sensibilizzò il capitolo nei confronti dei problemi presentati dall'organo in cattivo stato di funzionamento: si colse dunque l'occasione per ripristinare lo strumento già esistente e avanzare nel contempo la proposta di affiancare ad esso uno strumento nuovo di sei registri, al fine di «far musica à due Chori», tanto più se si pensasse «al vantaggio che n'haverebbe havuta la Chiesa dall'imprestarlo in

⁴⁷ Per quanto riguarda uno dei due Brusasco, richiesto alla «Pieve del Cairo», cfr. ACCasCC 1664-1669, f. 172v, 7 settembre 1665. Per quanto riguarda Moncalvo, cfr. lo studio di P. CAVALLO, *op. cit.*, *passim*.

⁴⁸ *Ibid.*, f. 231r, 15 giugno 1668. Si tratta di Pietro Luigi Marocchino e Domenico Trisoglio.

⁴⁹ ACCasCC 1670-1679, f. 13v, 10 ottobre 1670, ed ancora f. 32r-v, 14 novembre 1671, relativamente ad un aumento di salario, cfr. tabella in appendice.

⁵⁰ *Ibid.*

occasione di feste in altre Chiese ove cantasse la nostra Musica»⁵¹. Si provvide inoltre a riparare i manoscritti che servivano da supporto alle funzioni canore⁵².

La personalità di Forni si dimostrò di lì a poco anche sul versante laico, quando sulle scene cittadine andò in scena *L'Orode / drama per musica da recitarsi nel Teatro di Casale l'anno 1675: dedicato al serenissimo Ferdinando Carlo duca di Mantova, Monferrato, &c.*, pubblicato a Milano, per i tipi di Lodovico Monza, stampato forse nello stesso anno della rappresentazione⁵³.

A distanza di quasi un secolo dal gesto di Faà e di Botta, due tra i maggiori rappresentanti dei gruppi sociali casalesi, l'autore della musica dell'*Orode* e il suo librettista Giacomo Natta marchese di Alfiano (uno tra i principali notabili della città), recavano nuovamente un omaggio in musica verso un signore di Mantova i cui interessi artistici intendevano rinverdire il mecenatismo dei suoi illustri predecessori⁵⁴.

Tuttavia, chiamato a tenere una prevostura all'interno della diocesi di Acqui, Forni si licenziò dalla cattedrale nel 1677. Venendo meno una guida tanto significativa, il capitolo si trovò nella condizione di eleggere un nuovo maestro di cappella, facendo i conti con un panorama del tutto peculiare.

In effetti, all'interno della realtà monferrina figuravano numerosi raggruppamenti di musicisti, dal numero di componenti non così elevato, ma equamente distribuito tra voci e strumenti: soprattutto non legati necessariamente e univocamente ad un'istituzione religiosa ma liberi professionisti che si aggregavano in maniera più o meno stabile tra di loro e offrivano la propria prestazione d'opera principalmente alle istituzioni religiose.

Il maestro di cappella che succedette a Forni, Giuseppe Barberis, era alla testa di uno di questi gruppetti: egli, tempo addietro, insieme ad «altri [...] musicisti», si era rivolto al duca per lamentare il fatto che il vescovo casalese avesse vietato a

⁵¹ *Ibid.*, f. 49v, 28 settembre 1672.

⁵² *Ibid.*, f. 53r, 18 agosto 1673.

⁵³ Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994, n. 17518. Esiste un'altra edizione del libretto dell'*Orode* di Forni e Natta, che reca però come luogo di stampa «Milano, et in Casale per il Martà» (cfr. SARTORI, *op. cit.*, numero 17519), copia del quale è custodita presso la Biblioteca Civica casalese, datata al 1698 da Leardi: cfr. SERGIO MARTINOTTI, *Tre secoli di musica al Municipale*, in *Il Teatro Municipale di Casale Monferrato*, Torino-Casale Monferrato, 1980, p. 178 e FLAVIO VALERANI, *I primordi della stampa a Casale e i tipografi casalesi fino alla metà del sec.XIX*, «Rivista di Storia, Arte, Archeologia della provincia di Alessandria» XXIII (1914), p. 53.

⁵⁴ Cfr. il saggio di PAOLA BESUTTI, *La figura professionale del cantante d'opera: le virtuose di Ferdinando Carlo Gonzaga*, in *Storia e musica*, a cura di Arnaldo Morelli, «Quaderni storici», n.s. XXII (1997), n. 2.

musicisti non appartenenti alla cattedrale di prestare servizio nelle chiese della città e della diocesi⁵⁵.

Base su cui si innestavano questi nuovi apporti rimaneva il corpo della musica di Sant'Evasio, che faceva quadrato di questo privilegio e se ne avvaleva continuando a proporsi all'interno del circuito diocesano come organismo musicale compatto e qualificato⁵⁶.

Se si tiene infine presente che non di meno era cessata la consuetudine di ospitare «musicisti forestieri» in coincidenza della festività di Sant'Evasio⁵⁷, sarà facile figurarsi come la cantoria della cattedrale fosse attraversata da diverse «microcappelle», che si accorpavano tra di loro a seconda delle necessità. Era rimessa al maestro di cappella l'incombenza di selezionare musicisti in maniera tale da fornire acconciamente l'apparato musicale di eventi particolari, ad esempio quelli in cui il capitolo aveva ritenuto opportuno farsi coinvolgere dall'autorità comunale e in cui il rito possedeva una dimensione spiccatamente civica, mai avuta prima: tra di essi sono significativi la messa cantata per i caduti in difesa di Vienna nel 1683⁵⁸, la novena «per implorare da Sua D. M.^{ta} ogni assistenza, e felicità nel viaggio intrapreso dal Ser.mo nostro Patrono» in cui la musica viene pagata dal consiglio comunale⁵⁹, od ancora una novena in occasione della partenza del duca di Mantova per l'Ungheria (trovandosi in seguito obbligati ad intonare un marziale *Te Deum* non appena il duca ebbe espugnato Filisburgo ed altre città del Palatinato⁶⁰).

La musica nella cattedrale di Casale entra quindi in una fase in cui i musicisti cominciano ad intrattenere con il capitolo regolari contrattazioni, in forma del tutto individuale: fecero pervenire memoriali Giovanni Battista Seneca

⁵⁵ ACCasCC 1670-1679, f. 39v, s.d. 1672: «Fu per parte di monsignore letta una lettera di Mantova à lui scritta dal sig.r Conte [Cheppio] segretario di stato, dalla si comprendeva [!], che ad istanza di Don Giuseppe [*scil.* Barberis] altre volte mastro di cappella nella Cathedralre, et altri supposti musicisti della Città, era stà dato memoriale a S.A.S. nel quale rapresentano come Monsignore gl'impediva il far musiche nelle Chiese, massime a lui soggette per render li musicisti della Cathedralre più pingui, non haver però voluto S. A. determinare cosa alcuna senza sentire la relatione di Monsignore, che però saria bene trattandosi di sostenere li musicisti di nostra Chiesa, scrivere à qualche ministro a Mantova, con notificare il fatto à fine che si provveda a favore de musicisti della Cathedralre».

⁵⁶ *Ibid.*, f. 129r, 8 giugno 1677.

⁵⁷ *Ibid.*, f. 147v, 3 dicembre 1678.

⁵⁸ ACCasCC 1681-1694, f. 39v, 8 ottobre 1683.

⁵⁹ *Ibid.* f. 85r, 22 agosto [*recte* luglio] 1687 e f. 85v, 8 agosto 1687.

⁶⁰ *Ibid.*, f. 110v, s.d., e f. 119v, 14 novembre 1688.

contralto⁶¹, tale Mordiglia⁶², tale Comoglio⁶³ ed anche uno strumentista, Ambrogio Picchiorretto⁶⁴.

A questo punto però il capitolo introdusse in cantoria uno di quegli *ensemble* cui si faceva cenno prima. Infatti nel 1690 compaiono per la prima volta gli «altri musici della Cappella del s.r Parochio» (ma a margine sta scritto «Perocchio»), cui si accorda il permesso di «venir a cantar sopra il nostro organo in compagnia dei nostri», sempre «con le debite licenze, consenso e rispetti d'ancianità, e preminenza al nostro Mastro di Capella»⁶⁵.

Queste integrazioni causarono però ben presto interferenze. L'intervento aveva tutta l'aria di un'intrusione, e questo sospetto viene confermato se si considera che Giovanni Domenico Perocchio aveva raggiunto una certa notorietà in città avendo pubblicato pochi anni prima, precisamente nel 1685, una raccolta intitolata *Elogio et inscrizioni di Gio. Domenico Perocchio nella morte della Serenissima Signora Isabella Clara, Arciduchessa d'Austria, duchessa di Mantova et di Monferrato*⁶⁶.

⁶¹ *Ibid.*, f. 21r, 29 maggio 1682; f. 21v, 5 giugno 1682, menzionato un memoriale in cui si chiede «che stante la fatica maggiore per la scarsezza de Musici se gli accrescesse la paga»; f. 75r, 17 gennaio 1687; riduzione della paga a 20 filippi, f. 126r-v, 13 maggio 1689 e f. 127v, 3 giugno 1689.

⁶² *Ibid.*, f. 21v, 5 giugno 1682; riduzione della paga a 15 filippi, f. 126r-v, 13 maggio 1689 e f. 127v, 3 giugno 1689;

⁶³ *Ibid.*, f. 79v, 23 maggio 1687 (accettazione in cattedrale); f. 85v, 8 agosto 1687, in cui si stabilisce che egli percepisca la metà della paga riservata sino a quel momento a Trisoglio, non più in grado di sostenere la propria parte in coro; riduzione della paga a 15 filippi, f. 126r-v, 13 maggio 1689 e f. 127v, 3 giugno 1689.

⁶⁴ *Ibid.*, f. 13v, viene ordinato che al «Piccioretti Sonatore di basso [...] si dassero [!] fiorini ducento»; f. 74v, 10 gennaio 1687, viene menzionato un «memoriale dato dà Amb.o Picchiorretto Sonatore di Violone, in cui chiedeva accrescimento alla sua paga di Filippi nove all'anno, inclusa la festa di S.Evasio»; f. 85v, 8 agosto 1687; f. 96r, 13 febbraio 1688, «sopra un memoriale del Picchiorretto suonatore di violone, s'è ordinato di crescerli la paga sino alli dodeci filippi»; ancora f. 96v.

⁶⁵ *Ibid.*, f. 160v, 25 agosto 1690. In ACCasCC 1670-1679, f. 13v-14r, 10 ottobre 1670 è ricordato un «chierico Evasio Perocchio», cui vengono donati 12 filippi per aver servito come organista senza remunerazione dopo l'abbandono del Rodis.

⁶⁶ *Elogio et inscrizioni [...] Raccolti da Gio. Battista Saccaggio e dal medesimo dedicati all'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore il Sig. Nicolò di Catinat Marescial di Campo di Sua Maestà Christianissima, e per la medesima Governator vigilantissimo della Cittadella di Casale.* – In Casale, per il Saccaggio (In 4°, pp. 36). Precede una lettera di dedica dello stampatore del 18 luglio 1685, p. 54. Traggo la notizia da F. VALERANI, *I primordi della stampa a Casale*, cit., p. 54.

Questa silloge di elogi – definiti *eleganti* dall'erudito locale settecentesco Gioseffantonio Morano⁶⁷ – fruttò a Perocchio il favore della corte mantovana, che il nuovo venuto tentò di volgere a proprio vantaggio procurandosi lettere ducali al fine di farsi dichiarare maestro di cappella in duomo «senza pregiudizio del presente [maestro di cappella]»⁶⁸.

La trama andò secondo gli auspici del versificatore, che fu eletto maestro «in compagnia del S.^r Barberis», il quale – naturalmente – si oppose⁶⁹, tanto più in quanto, in questo clima di scarsa delimitazione dei compiti, il suo posto era insidiato anche da Seneca, il più in vista tra i solisti vocali, munito allo stesso modo di lettere ducali di raccomandazione⁷⁰. Dal conflitto nacque un caso spinoso per l'intero capitolo, risolto unicamente grazie ad una nuova lettera ducale in cui si decretava che il vero raccomandato era Perocchio: in questo caso fu Seneca a protestare⁷¹.

Perocchio perseverò nell'attività che lo distingueva dagli altri musicisti, in quanto da essi fino ad allora non praticata, e che in ultima analisi gli aveva assicurato l'affermazione sugli altri concorrenti al titolo: come aveva scritto versi per i Gonzaga, sciolse anche un epitaffio che lacrimava la demolizione della cittadella di Casale nell'assedio del 1694, da sempre simbolo dei sentimenti civici⁷².

Della sua attività ci sono giunte non tanto notizie riguardanti concretamente la sua professione musicale, quanto piuttosto menzioni dei suoi effimeri componimenti, quali «Epigrammi, e Canzoni, che sparsamente si stamparono nel 1696., e nel 1701. in Milano presso Carlo Giuseppe Quinto [...]», come ci informa Morano⁷³: versi a noi sconosciuti ma che immaginiamo celebrativi dei Gonzaga,

⁶⁷ GIOSEFFANTONIO MORANO, *Catalogo degli illustri scrittori di Casale, e di tutto il Ducato del Monferrato e delle loro opere da' medesimi composte, e date alla luce [...]*, in Asti, nella stamperia del Pila, 1771, poi ripubblicato in edizione anastatica, Bologna, Forni, p. 81, dove si aggiunge inoltre che il volume «fu stampato presso il Saccaggi».

⁶⁸ ACCasCC 1681-1694, f. 179r, 20 giugno 1691.

⁶⁹ *Ibid.*, f. 180r, 27 luglio 1691, da cui si trae la locuzione riportata nel testo.

⁷⁰ *Ibid.*, f. 180r, 27 luglio 1691, f. 181r, 28 luglio 1691 e f. 182r, 25 agosto 1691.

⁷¹ *Ibid.*, f. 183v, 7 ottobre 1691; f. 118r, 11 gennaio 1692; f. 189v, 1° febbraio 1692. La ricostruzione della vicenda è resa ancor più ardua dal fatto che in appendice al volume dei convocati in questione si trova un quaderno di minute in cui i verbali sopracitati appaiono in una forma talora sensibilmente diversa da quella che passerà in CC.

⁷² L'epitaffio è riportato in GIUSEPPE ANTONIO DE MORANI, *Memorie Istoriche della Città e della Chiesa di Casale Monferrato Raccolte e divise in due Parti, Una civile, l'altra ecclesiastica*, cit. in ANNA M. SERRALUNGA BARDAZZA, *Ricerche documentarie sulla cittadella di Casale Monferrato*, Torino, Piemonte in Bancarella, s.d. [ma 1985], p. 9.

⁷³ G. MORANO, *Catalogo [...]*, cit.

come *La Munificenza in Casale, per la felicissima dimora che vi fa il Serenissimo nostro Padrone Ferdinando Carlo Gonzaga, Duca di Mantova, Monferrato, Carlovilla, Guastalla etc.*, pubblicato con grande probabilità nel 1702⁷⁴.

Il particolarissimo regime risultante da due figure di «conmaestro» di cappella perdurò fino al 1702, anno della morte di Barberis: da quel momento Perocchio entrò in possesso della carica più alta e le formazioni di musicisti che si produssero in Sant'Evasio furono tenute a rispondere a lui⁷⁵.

Il «conmaestro» diresse dunque il raggio delle proprie adulazioni sul nuovo luogo di lavoro: la sua ispirazione, stimolata dai canonici di Sant'Evasio, li gratificò di un epigramma in occasione di un Natale dei primi del secolo⁷⁶. Ancora nel 1708 suoi versi dedicati al patrono casalese occhieggiavano tra le pagine della *Vita di Sant'Evasio* del padre Fulgenzio Maria Emiglio, esempio di agiografia condotta secondo lo spirito storiografico ed erudito di primo Settecento⁷⁷.

Nella Casale di quegli anni il fenomeno musicale più vistoso – benché a noi per ora ne siano giunti solo nudi nomi – era costituito senza dubbio dalle accademie che fin dagli ultimi anni del Seicento avevano luogo nella chiesa di San Paolo dei Padri Barnabiti, volute dalla casalese Accademia dei Deboli. In misura particolare esse conobbero un certo incremento nei delicati anni in cui il Monferrato passava sotto il dominio dei Savoia: tra le *cantate per musica* allestite dagli accademici nel 1706, 1708, 1709 e forse oltre, composte su testo di notabili casalesi e contenenti un certo messaggio politico, va annoverato anche un *Dialogo* di Pietro Paolo Banfi pubblicato nel 1715, indicato nel frontespizio come maestro

⁷⁴ In Casale, per gli eredi di Carlo Evasio Marta, stampatori Ducali, s.d., cit. in F. VALERANI, *I primordi della stampa a Casale*, cit., p. 53: «È un sonetto del Perocchio, musicista e poeta, a cui va unito un *Genethliacon* in latino dello stesso autore (4 pagine)»; l'anno non è indicato ma Valerani sostiene che possa essere il 1702, sulla base del fatto che in quell'anno il duca fece soggiorno in Casale.

⁷⁵ ACCasCC, 1700-1705, sezione 1702-1703, f. 4r: «fù esposto un *Memorale* per la licenza di seppellire il cadavere del S.r Giosepe Barberis Mastro di Capella nella Chiesa delle Rr. Monache Capucine di q.ta Città», memoriale che ottiene il *liveat*.

⁷⁶ Cfr. ACCasCC 1700-1705, f. 6v della sezione 1700-1702, 22 dicembre 1700: si veda l'ordine di dare «al Conmaestro di Capella Gio. Dom.co Perrochio Filippi sei arg.to quali sono pp ricompensa di un epigramma fatto in lode e augurio felic.mo nelle sant.me feste di Natale al R.mo capitolo».

⁷⁷ *Vita di Sant'Evasio* [...], per il padre Fulgenzio Maria Emiglio, Agostiniano della congregazione dell'Osservanza di Lombardia, [...], In Vercelli, 1708, per Pietro Antonio Gilardone.

di cappella della cattedrale e di cui è necessario rintracciare elementi biografici più precisi⁷⁸.

Tuttavia ad un periodo di attività musicale dispersiva, contraddistinto da un incerto numero di maestri di cappella passeggeri o di strumentisti dotati aspiranti alla carica più alta, tenne dietro una nuova era contraddistinta da caratteri del tutto diversi. Il testamento del canonico Giuseppe Antonio Paltro, vergato nel 1720, prevedeva che dalla propria eredità venisse devoluta la somma annuale di 270 filippi, al fine di creare e mantenere un corpo di musica⁷⁹.

In virtù di tale ventata di disponibilità economica, il capitolo poté non soltanto garantire il regolare svolgimento dell'accompagnamento, ma anche concepire progetti di maggiore respiro. Si chiamò all'incarico di maestro di cappella Michele Angelo Calderara, che si era fatto un nome presso la Cattedrale di Ivrea⁸⁰ e si pensò a rinnovare l'organo, affidando l'intervento ad Andrea Gavinelli, l'artefice che aveva dotato la cattedrale di Vercelli di un organo dalle risorse invitanti⁸¹. Gavinelli era novarese, Calderara valsesiano, così come valsesiano era Gaudenzio De Regibus, destinato in seguito a ricoprire l'incarico di organista presso Sant'Evasio⁸²: ancora una volta si immettevano massicciamente nel territorio casalese forze provenienti da un'area più sviluppata dal punto di vista professionale musicale.

⁷⁸ Ai titoli riportati in FLAVIO VALERANI, *Le accademie di Casale nei Secoli XVI e XVII*, «Rivista di Storia, Arte, Archeologia della Provincia di Alessandria», XVII (1908), fasc.32 (serie II), pp. 517-565, va aggiunto il *Dialogo morale a tre voci. Da cantarsi nella chiesa di S.Paolo de' Padri Barnabiti in occasione che di Casal ricerca il debil stuolo, se l'conversar più giovì o l'esser solo* [...], musica del S. Pietro Paolo Banfi maestro di cappella della cattedrale di Casale, Casale, Girolamo Lorenz Salvioni, 1715, riportato in C. Sartori, *I libretti...*, cit., n. 7678.

⁷⁹ Vedi testo riportato nell'appendice documentaria, *infra*.

⁸⁰ Interpretando in maniera errata le parole di De Gregory, «Calderara Michele di Bonaventura, nacque in Borgosesia il 28 settembre 1702, ed all'età di anni quattordici fu tosto dal padre spedito in Milano allo studio della musica, e del contrappunto; divenuto eccellente fu eletto maestro di cappella in Sant'Evasio», *Istoria della vercellese letteratura ed arti*, tomo IV, Torino, Chirio e Mina, 1824, p. 401, si formò la convinzione che nella biografia di Michele Angelo Calderara si passasse dagli anni d'apprendistato direttamente alla carica di maestro di cappella in Casale, cfr. BENIAMINO ROSSI, *Dizionario dei musicisti casalesi o monferrini*, Casale Monf., Stab. Tipografico di Miglietta, Milano & C., 1942, p. 11. In realtà Michele Angelo fu legato da un contratto triennale (1722-1724) come maestro di cappella presso la cattedrale di Ivrea, cfr. VASCO ACOTTO, *Organi e organisti nella diocesi di Ivrea*, Ferraro, Ivrea, 1985, p. 25 e *infra*.

⁸¹ CARLO GIOVANNI TESTORI, *Supplemento alla musica ragionata*, Vercelli, G. Panialis, 1773, p. 18.

⁸² Dal 1769: cfr. B. ROSSI, *Dizionario*, cit., p. 16. Un Gaudenzio Deregibus fu maestro di cappella presso la cattedrale di Ivrea, cfr. DE GREGORY, *op. cit.*, IV, pp. 402-403 (che colloca gli anni del servizio tra il 1775 e il 1816) e V. ACOTTO, *Organi...*, cit., pp. 40 e 66-67 (che rettifica l'arco temporale in 1779-1817).

Michele Angelo Calderara guidò la cappella evasiana dal 1725 fino, presumibilmente, alla morte (1742). Durante il suo soggiorno casalese venne alla luce il figlio Giacinto, membro più famoso di una ramificata dinastia di musicisti. Studi più o meno datati ripetono che Giacinto compì un viaggio di formazione a Napoli, sulla scorta di chi, per primo, riportò questa notizia, vale a dire De Gregory nella sua *Istoria della vercellese letteratura e arti*⁸³. Se così fosse, il soggiorno napoletano si configurerebbe come una parentesi all'interno degli anni casalesi, ma è già stato notato come De Gregory spesso si inganni⁸⁴, e la parentesi partenopea di Giacinto è destinata a far discutere gli studiosi ancora a lungo⁸⁵.

Nell'archivio capitolare di Sant'Evasio è custodito un gruppo di composizioni sotto il nome di «Calderara». Difficile è stabilire se siano state composte da Calderara padre (il quale, ci garantisce De Gregory, dettò parecchie composizioni chiesastiche) o piuttosto se siano opere di Calderara figlio, composte durante il suo cinquantennio di attività come maestro di cappella del duomo di Asti (1749-1803).

Qualunque sia la risposta, non si potrà negare che la musica in Sant'Evasio fosse entrata in una stagione nuova, in cui la cappella godeva di una certa stabilità istituzionale, le strutture didattiche assicuravano ad essa forze vocali, alcuni apporti strumentali ne irrobustivano le fila già di per sé valide e il maestro di cappella aveva recuperato la dimensione dell'iniziativa compositiva modellata sui mezzi vocali e strumentali a propria disposizione.

In questo momento – che, prendendo a prestito un termine della storia dell'arte, potremmo definire barocco ormai maturo – tali traguardi permisero che alla cappella musicale non solo casalese ma piemontese in genere fosse accordata maggiore visibilità nel cerimoniale liturgico e quindi civico e fosse infine riconosciuta la sua validità come punto di riferimento per la professione musicale all'interno del contesto urbano.

⁸³ La notizia, riportata nelle voci dedicate a Giacinto Calderara dai principali lessici musicali, proviene da DE GREGORY, *op. cit.*, IV, p. 402: «fece gli studi in Napoli per anni cinque, donde fu chiamato maestro di cappella alla cattedrale d'Asti».

⁸⁴ Cfr., per l'inattendibilità di alcuni dati storico-musicali forniti da De Gregory, RICCARDO ALLORTO, *La «Musica Ragionata» di Carlo Giovanni Testori*, «Rivista Musicale Italiana» LIII (1951), n. 3, p. 243.

⁸⁵ Il parere vulgato tra gli studiosi è rappresentato da GIUSEPPE GAI, *Giacinto Calderara, un musicista dimenticato*, «Il Platano» VII (1982), pp. 143-152, mentre giuste riserve intorno agli anni napoletani di Giacinto formula con cautela PAOLO CAVALLO, *Un casalese illustre: Giacinto Calderara. Appunti bibliografici per una rilettura comparata della storia musicale piemontese nella seconda metà del secolo XVIII*, «Monferrato Arte e Storia», in corso di pubblicazione. Ringrazio ancora una volta l'amico dott. Cavallo per avermi concesso la lettura del dattiloscritto.

L'epoca della cappella musicale intesa come coefficiente non più trascurabile dell'identità civica dei centri sede di diocesi, l'epoca di personalità stimate quali artisti dal pubblico di esperti e di intenditori e dalla cittadinanza, è la stessa epoca in cui Calderara fu maestro di cappella nel duomo di Asti, Melchiorre De Vincenti ad Alessandria, Giuseppe Maria Vaccari e Gian Domenico Perotti (entrambi accademici filarmonici di Bologna) a Vercelli.

Quest'epoca, nel caso di Casale Monferrato, può essere identificata con il nome di Michele Alberto Ottone. Proveniente anch'egli dall'area valesiana, Ottone fu eletto maestro di cappella nel 1750, carica che mantenne almeno per un ventennio⁸⁶. Sotto la sua direzione, l'organico del corpo musicale subì una sensibile dilatazione, tanto relativamente ai ruoli vocali (troviamo solisti formati nelle scuole del meridione d'Italia), quanto per le parti strumentali, con accrescimento della sezione degli archi⁸⁷.

La stessa struttura formativa tradizionale divenne luogo per la trasmissione delle competenze compositive: si prenda il caso di Domenico Mombelli, detto Righini, futuro interprete operistico di fama internazionale, allievo di Ottone in Sant'Evasio, e autore di un *Domine ad adiuvandum*, mottetto giovanile, custodito presso l'archivio capitolare casalese⁸⁸.

In ragione di questa accresciuta disponibilità, Ottone si comportò come i suoi colleghi geograficamente più vicini: fornì in prima persona le musiche destinate a particolari momenti liturgici o per circostanze al confine tra liturgia e cerimoniale civile (si conserva nell'archivio capitolare casalese una dozzina di sue composizioni autografe).

Seppur iscritta in questo campo composto da realtà musicali ora più polarizzanti ora più locali, la figura di Michele Alberto Ottone meriterebbe di essere oggetto di un medaglione: interessante sarebbe indagare le dinamiche che portarono *La contessina* e la *Merope*, sue opere, a percorrere il circuito teatrale

⁸⁶ B. ROSSI, *Dizionario...*, cit., p. 31.

⁸⁷ Sono riportati da B. ROSSI, *Dizionario...*, cit.: Evasio Fiore, primo violino (durante gli anni 1739-1769), p. 18; Giovanni Bollo, violinista (1755-1769), p. 10; Gerolamo Granucci, napoletano, violoncellista (1748-1769), p. 22; Giovanni Guazzotto, organista (1760-1769), p. 22; p.[adre?] Angelo Maria Deregibus, organista (1769), p. 16; Pietro Mancina, calabrese, soprano (sec.XVIII), p. 25; Paolo Pesce, di Città di Castello, contraltista, dal 1755, p. 33; Giovanni Battista Rizzolio, bolognese, tenore (1744-1769), p. 39.

⁸⁸ Cfr. DE GREGORY, *op. cit.*, pp. 404-405: «Mombelli Domenico di Villanova Vercellese, chiamato per soprannome *Righini*, nacque colà nel 1751, apprese la musica in Casale Monferrato, sotto il maestro Ottone, indi nel 1775 passò organista in Crescentino [...]». Per dissapori Mombelli tornò in seguito a Villanova».

continentale⁸⁹; degne di attenzione sono inoltre le sue composizioni sul testo dei Salmi tradotto in italiano da Saverio Mattei⁹⁰.

Così pure allo stesso modo potrebbero rivelare alcune piacevoli sorprese le musiche strumentali di Ottone, come i sei *Trii* per due violini e basso continuo⁹¹ o i sei *Trattenimenti* per due violini, violoncello e cembalo *ad libitum*, il cui titolo fa sospettare un'affinità con le omonime composizioni del teorico e didatta vercellese Carlo Giovanni Testori, al tempo ben noto in area piemontese e più genericamente lombarda⁹².

Queste osservazioni conclusive su Ottone ribadiscono quali mutamenti fossero ormai intervenuti nella cappella musicale in Piemonte (e non solo) e rendessero questa realtà musicale radicalmente diversa rispetto alle forme che aveva assunto durante il secolo e mezzo precedente. Gli appunti qui riuniti intorno all'ultimo, significativo compositore sopra ricordato, ripetono simbolicamente le intenzioni di tutto il presente scritto: intelaiare dati certo necessitanti di ulteriori integrazioni e confronti, ma materiali per una storia ancora interamente da scrivere.

⁸⁹ C. SARTORI, *I libretti...*, cit., riporta *La contessina*, (Sartori 6469), Frankfurt und Leipzig, e *La Merope* (Sartori 15559), 1776, rappresentata a Praga: descrivendo quest'ultimo Sartori riporta le parole (contenute nel libretto ?) «musica la maggior parte di P. B. e Vincenzo Righini».

⁹⁰ Si segnalano tre *Salmi*, posseduti rispettivamente dalla Bibliothèque Publique di Neuchâtel, dalla biblioteca del Conservatorio di Musica di Firenze e dalla biblioteca dell'Istituto Civico di Musica «Brera» di Novara.

⁹¹ Tre di queste composizioni sono conservate presso la biblioteca dell'Istituto Musicale «Nicolò Paganini» di Genova, alla segnatura N.1.6.7. (Sc.40); altre tre presso la stessa biblioteca alla segnatura SS.A.2.6. (G.8).

⁹² I *Sei trattenimenti* sono conservati alla Zentralbibliothek di Zurigo, sotto la segnatura AMG XIII 7068 & a-b (Ms.987).

TABELLA DELLE REMUNERAZIONI ACCORDATE AL RESPONSABILE DELLA
MUSICA NELLA CATTEDRALE DI CASALE MONFERRATO TRA 1631 E 1689

PERIODO DI SERVIZIO	NOME	DOCUMENTO	STIPENDIO ANNUO
1631-1633	Giovanni Battista Trabattone	ACCas, 10.1.1631,	100 ducatonì (dei quali 30 la fabbrica del duomo, 15 la massa capitolare, 15 la sacrestia, 40 il seminario) come «maestro di cappella e organista»
1633-1634	?		
1634 – agosto 1635	?	ACCas, 13.12.1634	95 ducatonì (il contributo del seminario scende a 35)
agosto 1635- ?	? [Prospero ?]		50 ducatonì come «maestro di cappella»
1636-1645	Giuseppe Sala «organista»	ACCas, 13.4.1636, 20.9.1638, 24.4.1645	30 ducatonì come «organista» (1636-1638) 95 ducatonì come «maestro di cappella» e organista (1638-1645)
1645-1665	?		
1665-1666	Antonio Angeleri	31.8.1665, 17.12.1666	«lo stipendio del predecessore, se non fosse possibile a meno»
1667-ott.1670	Guglielmo de Rodis (o Rodas) «di Massa di Carrara»	17.12.1666	«che cercassero d'aggiustarlo al minor prezzo»
1670-1677	Pietro Paolo Forni	10.10.1670, 14.11.1671	69 filippi da 25 fiorini (di cui 45 dalla fabbrica del duomo, 24 dal seminario) più «due botalli di vino» dalla massa capitolare, per il periodo tra il 1670 e il novembre 1671 84 filippi (di cui 60 della fabbrica del duomo e il rimanente del seminario) dal 1671 al 1677
1677-1689	Giuseppe Barberis		? tra 1677 e 1688 stipendio ridotto a 36 filippi per il 1689

APPENDICE DI DOCUMENTI RELATIVI ALLA MUSICA NEL DUOMO DI CASALE MONFERRATO.

Speculum ecclesiasticum dioecesis casalensis propositum ab illustrissimo [!] et reverendissimo d. d. Hieronymo Francisco Mirollo episcopo casalen. & comite &c. in synodo dioecesana habita Casali anno 1658, Casali, apud Franciscum Martam Impressorem Ducalem, & Episcopalem.

Constitutio 23. *De Musico Cantu*

In Cathedrali, & Collegiatis Ecclesijs Cantores, si fieri potest, non sint nisi Clerici, in choro autem omnino habitu clericali, & superpelliceis induti.

Ab Ecclesijs arceantur omnino Musice illae, in quibus, sive cantu, sive organo aliquid impurum, & lascivum miscetur, ne in templo Domini lascivia magis, quam devotio excitetur, sed cantus, & soni praeseferant [sic] gravitatem, & pietatem, sintque laudibus divinis accomodati, & eiusmodi, ut verba facile intelligantur, & omnes versiculi, qui suis vicibus organo concinuntur, in choro distincte a cantoribus voce ita clara proferantur, ut ab omnibus in choro existentibus facile percipiantur.

Lascito in favore della musica incluso nel testamento del canonico cantore Giacomo Antonio Paltro, 18 ottobre 1720, e codicillo del 18 dicembre 1720 (riportato in *Notizie storiche della città di Casale e del Monferrato*, di Vincenzo De - Conti, Casale, Tipografia Casuccio e Comp., 1841, vol. IX, pp. 510-515).

Testamento, 18 ottobre 1720:

Lascio e lego filippi 200 d'argento annuali al capitolo della cattedrale, con che si debba *perpetuis temporibus* stipendiare e mantenere un coro di musici più perfetti che si potranno avere con la spesa della suddetta somma, la quale serva per tutte le funzioni solite a farsi fra l'anno nella cattedrale di questa città, o in qualunque altra che occorresse o fosse giudicata dal reverendissimo Capitolo di doversi fare in musica, con accordarsi e provvedersi detto coro di musici immediatamente dopo la mia morte, ad elezione però del signor preposto, arcidiacono, arciprete e cantore tutti di detta cattedrale che si troveranno al tempo della mia morte, e successivamente ai successori in tale dignità; e con ampia facoltà a tutti detti signori d'ogni tempo di poter eleggere, accettare e licenziare i musici

e mastro di cappella a loro piacere, senza che veruno contrasti la loro autorità, che voglio sii libera, ed assoluta, con che ogni qualunque volta venga o direttamente, o indirettamente impedita a' detti signori prevosto e dignità *pro tempore* l'elezione o provvisione di detti musici in particolare, o suo intiero coro, siccome il licenziarli all'occorrenza, in tal caso debba cessare il pagamento dei medesimi musici; e detto impedimento durante, debba la detta somma di filippi 200 unirsi alla mia eredità, e non servirsene in altro uso; e solo si ripiglierà detto pagamento de' medesimi musici, cessato del tutto detto impedimento, e non altrimenti.

Saranno oltre a ciò detti musici obbligati cantarmi *gratis* ogni anno, ed in perpetuo, il mio anniversario, ed infine di ogni funzione musicale dal predetto reverendo Capitolo il salmo *Deprufundis*, in suffragio dell'anima mia. E rispetto al maestro di cappella, sarà pure obbligato di fare di tempo in tempo degli allievi per mantenere detto coro di musici, ed insegnare di sèguito a due soggetti capaci d'imparare detta virtù al suddetto effetto.

In tutti gli altri miei beni istituisco in erede universale l'anima mia, obbligando i miei esecutori ed amministratori *pro tempore* che, soddisfatti tutti i legati e lasciti in questo mio testamento contenuti, senza veruna detrazione, la quale assolutamente inibisco, come anche tutti quelli che nuovamente potessi fare dopo questo mio presente, o in iscritto, ed in voce, oppur aggiungere secondo la presente mia disposizione, che de' redditi della mia universale eredità se ne cavino d'anno in anno, in primo luogo per rimborsare detta mia eredità di tutte quelle spese che già mi trovo aver fatto per le cappe dei signori canonici, e breve apostolico, riportato per le medesime, di doppie 504 di Spagna, come anche per il nuovo organo, cantoria nuova, con sue statue, indoratura, e pittura; e per tutte le fatture della porta, ed antiporta della suddetta chiesa cattedrale, ferramenta, stucchi di qualunque sorta che farò in vita mia, e che dovranno farsi per perfezionare dette opere, secondo la capitolazione ed accordi fatti coi loro artefici, delle somme per le già fatte, e per quelle che resteranno a farsi, per la somma che risulterà dalla nota che si darà di dette spese secondo il caso; i quali redditi per il rimborso suddetto, siccome anche i crediti che resteranno alla mia morte da esigersi, i quali si esigeranno di mano in mano, e si rimborseranno rispettivamente, debbano impiegarsi in tanti fondi stabili di buon reddito, od in censi fissi e perpetui, da mettersi in massa sino al totale rimborso di tali spese, per rendere più ubertosa la detta mia universale eredità; per il che prego i miei esecutori testamentarii ed amministratori che saranno *pro tempore* di una esatta diligenza, acciocchè questa mia ultima disposizione sia adempita a dovere.

Di più obbligo detti signori di farmi celebrare a spese della detta mia eredità in tutti i giovedì di caduna settimana dell'anno, in perpetuo, una messa propria degli agonizzanti all'altare del Crocifisso, se non sarà impedito; ed essendo impedito, di farne l'applicazione del sacrificio al suddetto altare.

In secondo luogo, dopo fatto l'intero rimborso delle suddette spese, obbligo e voglio, che detti signori sopranominati mi facciano celebrare con i redditi tutti della mia eredità universale tante messe in suffragio della mia anima, e poi tutta quella quantità che sarà possibile, all'altare privilegiato di sant'Evasio in detta chiesa, in perpetuo.

E perché detta mia universale eredità consiste in buona parte in capitali censi soggetti a perdersi, od arrendersi di difficile esazione, e per altra parte in fondi stabili, i di cui frutti e redditi sono variabili, e che però potrebbero darsi, attesa la perpetuità del tempo e degli obblighi, che i redditi della medesima non fossero sufficienti a pagare intieramente tutti i legati contenuti in questo testamento, pertanto voglio, che in primo luogo per il mantenimento della prenominata musica si debbano dai redditi estrarre ogni anno, ed in perpetuo, i 200 filippi d'argento, quando però siasi trovato il predetto coro di musici. Ed ogni qualvolta i redditi suddetti soprabbonderanno alla soddisfazione dei legati e lasciti, il soprappiù dei redditi s'impiegherà tutto nella celebrazione di tante messe in suffragio dell'anima, secondo resta ordinato in questo mio testamento, e non altrimenti.

Codicillo, 18 dicembre 1720:

E così mantenersi a maggior gloria di Dio nella cattedrale la musica per tutti i tempi a venire di buoni soggetti, componenti un coro perfetto, consistente in un buon maestro di cappella, un soprano, un contralto, un basso, un tenore, ed altre parti necessarie, e dei buon soggetti che si potranno avere, secondo la qualità dei tempi, ed a misura dello stipendio e reddito suddetto... E avendo ora fatto riflesso che forse tal reddito non sarà sufficiente... Pertanto ho pensato di accrescere alli suddetti filippi 200 d'argento, ed altri 70, dei quali dieci si daranno annualmente al tiramantici, onde tenga pulito l'organo e sua cantoria dalla polvere e da ogni sorta d'immondezze, e per scoprirlo e per coprirlo, per modo che non si guastino gli intagli e le dorature, ed il restante formante la somma di filippi 260 debba servire per la musica e stipendio di essi musici.

E quando mai fosse il caso, che per qualche accidente non potessero soddisfare tutti gli obblighi, a cui è soggetta la mia eredità, ad effetto che non cessi detta musica, voglio che dai redditi si detraggano prima i filippi 270, all'effetto come sopra, e cessino quegli obblighi che non si potranno soddisfare.

Concilium dioecesanum casalense primo habitum ab illustrissimo, et reverendissimo dd. Fr. Petro Hieronymo Caravadossi, ordinis praedicatorum episcopo, et comite &c. diebus 22. 23. & 24. Junii 1732, Casali, ex. Tip. Jo. Ludovici Maffei-Prielli, p.56 :

Caput XVII. *De sacrificio missae*

par.XXXIV: Dum autem solemnes habentur Missae, aliaque divina, & ecclesiastica celebrantur Officia, melodiae procul absint lasciviae, aut alio pertinentes. Organa, aliave instrumenta non alium ad populi aures sonitum deferant, quam qui pius, & religiosus omnibus sit; profani rithum ecclesiasticis sonis, aut verba, vel sententiae sacrae profanis numeris non accomodentur; nihil praeter hymnos divinos, & cantica spiritualia in Ecclesiis resonet; nec usquam foeminae ad sacros concentus adhibeantur.

MARINA TOFFETTI

***La cappella musicale
del Duomo di Milano: considerazioni
sullo status dei musicisti e sull'evoluzione
dei loro salari dal 1600 al 1630***

LA CAPPELLA MUSICALE DEL DUOMO DI MILANO:
CONSIDERAZIONI SULLO *STATUS* DEI MUSICI
E SULL'EVOLUZIONE DEI LORO SALARI DAL 1600 AL 1630

Premessa

Che posizione occupavano le varie categorie di musicisti all'interno della piramide sociale della Milano del primo Seicento? Il presente studio nasce dall'intento di dare una risposta a questo quesito. Per varie ragioni, imputabili sia allo stato delle ricerche storico-economiche, sia a quello delle ricerche musicologiche sul periodo preso in esame, esso tuttavia vi riesce solo in parte. In compenso, le ricerche svolte presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo hanno lasciato emergere – pur in maniera talora frammentaria, incoerente, discontinua – lacerti di vita musicale locale, brandelli di vicende individuali, frammenti di storia dell'istituzione. Di qui la scelta di restituire in forma scorrevole simili 'materiali per la storia', senza per questo rinunciare all'assunto iniziale. Ciò che ne è scaturito è dunque, da un lato, un lavoro di restituzione documentaria (confluito in una ricostruzione storiografica, ma passibile di ulteriori riletture), dall'altro un contributo musicologico alla storia socio-economica della Milano del primo Seicento. A monte, lo spoglio meticoloso e paziente delle principali serie documentarie conservate presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo pertinenti alla produzione e alla vita musicale della cattedrale nel trentennio in esame.

Chi scrive – sia detto per inciso e una volta per tutte – non solo non dubita dell'utilità della ricerca d'archivio (né tantomeno della restituzione di materiali documentari anche copiosi), ma, semmai, dell'onestà intellettuale di coloro che la mettono in dubbio. Per arginare il tedio proprio e del lettore ha tuttavia scelto di evitare il mero elenco di documenti regestati, per prendersi la responsabilità di una delle diverse ricostruzioni ritenute plausibili, lasciando in eredità a chi manifestasse interessi specifici o orientamenti interpretativi diversi gli estremi documentari che possano agevolare una rilettura degli stessi materiali¹.

¹ Data la mole considerevole di informazioni relative alla cappella del Duomo di Milano, omettiamo in questa sede qualsiasi riferimento alla copiosa letteratura esistente sulle cappelle

1. La cappella musicale del Duomo e l'Archivio della Veneranda Fabbrica

Le cappelle musicali milanesi rivestono un'innegabile importanza per la storia della musica dei secoli XV–XVIII. Ciò nonostante, gli studi su queste istituzioni vertono tutt'oggi in uno stato di generale arretratezza. Nell'impossibilità di impostare un lavoro sistematico di scandaglio documentario su tutte le cappelle musicali milanesi attive nel primo trentennio del Seicento, l'angolatura iniziale della presente ricerca, volta a tracciare una definizione dello *status* dei musicisti nella Milano tanto in ordine all'entità dei compensi percepiti, quanto in termini di prestigio, ha imposto che si scegliesse preliminarmente una realtà musicale in grado di porsi alla stregua di osservatorio privilegiato. A questo riguardo, la scelta di occuparsi della cappella musicale del Duomo si è imposta in maniera pressoché automatica, sia in considerazione dell'indubbio prestigio rivestito da questa istituzione, sia in considerazione dell'importanza attribuita dalle autorità ecclesiastiche – cardinale *in primis* – e dai deputati della Veneranda Fabbrica al rilievo dell'attività musicale presso questa istituzione². Né va sottaciuta un'altra ragione, già di per sé decisiva: laddove la ricerca sulle altre realtà musicali milanesi coeve di rilievo – dalla corte ducale alle cappelle musicali di altre istituzioni ecclesiastiche di prestigio, da Santa Maria presso San Celso a Sant'Ambrogio a Santa Maria della Scala, per citare soltanto quelle più in vista – pone allo storico problemi non indifferenti in ordine al reperimento della documentazione pertinente, imponendo ricerche pazienti e non sempre fruttuose in fondi talvolta conservati presso diversi archivi, la documentazione relativa alla storia della cappella musicale del Duomo è copiosa, ordinata e per lo più accessibile allo studioso presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo. Ciò nondimeno, non ci si può esimere dalla constatazione che, al di là dei contributi pionieristici di Damiano Muoni³ e di Arcangelo De Gani⁴, e di quello ormai storico di Federico

musicali non milanesi nel periodo in esame, limitando all'essenziale anche i rimandi agli studi sulle cappelle locali.

² Nel «Regolamento della cappella musicale» incluso nel *Governo della Ven. Fabbrica del Duomo di Milano*, (Milano, Gio. Battista, e Giulio Cesare Malatesta, s.d., approvato il 30 gennaio 1652) si legge: «[...] considerando noi, che la Musica, qual tiene, & dell'Angelico, & del Divino per essere essercitata da voi Maestro, & Musicisti in Capella del Duomo Chiesa principale dedicata ad honor di Dio, & laude della gloriosa Vergine Maria Nostra Signora, & Avvocata [...]». Per una trascrizione del regolamento si veda l'Appendice 7.

³ DAMIANO MUONI, *Gli Antignati organari insigni e serie dei maestri di cappella del Duomo di Milano*, Milano, Tipografia Nazionale, 1883.

Mompellio apparso sulla Storia di Milano⁵, anche la letteratura più recente sulla storia di questa istituzione appare ben lungi dal potersi considerare esaustiva⁶. E se una storia scientificamente impostata della cappella del Duomo di Milano ancora attende di essere scritta, nonostante i lavori pur benemeriti sinora tentati in questa direzione, si fa strada il dubbio che in questo abbia giocato un ruolo non indifferente anche la mole del lavoro e l'impegno che essa conseguentemente richiede allo studioso.

⁴ ARCANGELO DE GANI, *I Maestri Cantori e la Cappella Musicale del Duomo di Milano dalle origini al presente*, prefazione di Giovanni Tebaldini, Milano, Cattaneo, 1930.

⁵ FEDERICO MOMPELLIO, *La cappella del Duomo di Milano dal 1573 al 1714*, in *Storia di Milano*, vol. XVI, pp. 507-552, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1962.

⁶ In tempi relativamente recenti la cappella musicale del Duomo di Milano è stata fatta oggetto di diversi contributi dedicati per lo più a singoli maestri di cappella e talvolta svolti come tesi di laurea, nonché di una antologia di studi di carattere prevalentemente panoramico. Cfr. *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, a c. di Graziella De Florentiis e Gian Nicola Vessia, Milano, Nuove Edizioni Duomo, 1986. Pur con tutti i suoi limiti, per i quali si rimanda alla recensione di Oscar Mischiati comparsa su «L'Organo» XXVII 1991-1992, pp. 178-84, il lavoro rappresenta a tutt'oggi un punto di riferimento obbligato per chiunque desiderasse avvicinarsi allo studio delle attività musicali svolte presso questa istituzione. A Graziella De Florentiis va inoltre il merito di aver trascritto un'ingente messe di documenti conservati presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo (ordinazioni capitolari su questioni musicali, mandati di pagamento dei cantori, nonché ulteriori documenti) in vista di un più ampio lavoro sulla cappella musicale del Duomo dalle origini al Settecento purtroppo mai pubblicato, e di mettere a disposizione degli studiosi interessati i suoi appunti tuttora inediti.

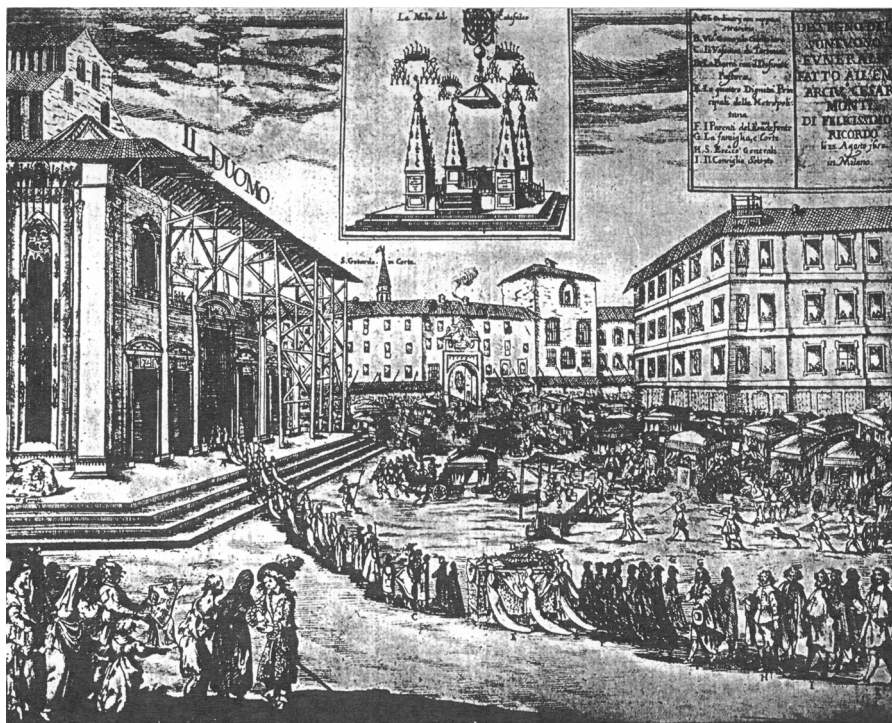


Figura 1: I funerali celebrati in Duomo il 22 agosto 1650 dall'Arcivescovo Cesare Monti^{*}

^{*} Da: ACHILLE BERTARELLI-ANTONIO MONTI, *Tre secoli di vita milanese nei documenti iconografici, 1630-1875*, Milano, Hoepli, 1827, p. 73. Nel 1650 la costruzione della facciata del Duomo era ancora in corso. La stampa consente di valutare lo stato dei lavori e la sistemazione della piazza antistante.

2. Serie documentarie pertinenti alla ricerca e tipologia dei materiali esaminati

Riordinato in modo decisivo da Ettore Verga all'inizio del Novecento secondo criteri in parte diversi da quelli adottati in precedenti tentativi di riordinamento⁷, l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, relativamente al periodo 1600–1630, risulta articolato nelle seguenti serie documentarie⁸:

1. Registri delle Ordinazioni Capitolari⁹;
2. Petizioni, suppliche, memoriali etc.: quando si sono conservati, sono inclusi nei *fascicoli personali* dei singoli dipendenti. Per la cappella musicale la documentazione, inclusa nel Capo ventesimosettimo dell'Archivio Storico, è raggruppata in relazione alle mansioni svolte dal musicista¹⁰;
3. Registri degli istrumenti;
4. Registri di cassa: Libri Mastri e «Dati et Receipt» (tutt'oggi articolati per 'capi di spesa'¹¹); registri di sole entrate¹²; Mandati (fogli sciolti, firmati dagli interessati per quietanza, che fungevano da garanzia per il cassiere – il ragioniere

⁷ Nel 1592 era stato tentato un primo riordinamento ad opera di Orazio Vimercati; un lavoro significativo svolse a metà '700 il notaio Tarantola, cui fu affidato l'incarico di «formare l'Archivio»; sull'opera di quest'ultimo si è poi innestata, con il reintegro delle serie già costituite e con l'aggiunta di ricche e rilevanti serie nuove, quella di Ettore Verga.

⁸ Cfr. *L'archivio della Fabbrica del Duomo di Milano riordinato e descritto dal D.^r E. Verga Direttore dell'Archivio Storico Civico*, a cura dell'Amministrazione della Fabbrica, Milano, Allegretti, 1908.

⁹ Quelli pertinenti al periodo in esame sono i nn. XVIII-XXX. Le indicazioni relative al fondo Ordinazioni Capitolari (d'ora in poi *Ordinazioni*) si riferiscono alla nuova numerazione apposta in basso a destra.

¹⁰ La cartella n. 404 contiene i fascicoli personali degli organisti, la n. 405 quelli dei maestri di cappella (la cartella include anche documentazione relativa alle relazioni sugli esami di ammissione - ma i documenti che ci sono pervenuti non riguardano i maestri di cappella attivi nel periodo in esame - e una sezione dedicata espressamente alle 'occorrenze particolari'), le nn. 406-20 i fascicoli personali dei cantanti. Nello stesso Capo Ventesimosettimo si conserva una cartella (la n. 421) che include una sezione dedicata agli 'Oggetti vari' e una dedicata alle 'Spese per la Cappella Musicale'. I documenti di interesse rinvenuti nella cart. 421 relativamente al trentennio 1600-1630 si trovano nel par. 5 (concorsi: esami e giudizi cantanti), nel par. 6 (licenze concesse ai musici nel 1628), nel par. 10, fasc. 95 (emolumenti agli organisti) e nel par. 10, fasc. 96 (costo annuo della cappella).

¹¹ Mancano per il periodo 1582-1612.

¹² Per il trentennio in esame si conservano soltanto due registri d'affittuari, datati rispettivamente 1613-8 e 1626-94.

della Fabbrica – tenuto a giustificare tutte le uscite, e consentivano all'interessato di incassare la somma dovuta)¹³.

Per il periodo in esame mancano invece i registri di sole uscite¹⁴. Le eventuali lacune della contabilità generale possono talvolta venire colmate esaminando i documenti relativi alla contabilità particolare (registri di sole entrate o mandati), comunque destinati a confluire nella prima. Dal momento che i mandati firmati dagli interessati fungevano da quietanza, il fondo *Mandati* rappresenta per lo studioso una interessante collezione di autografi di artisti di ogni genere (architetti, scultori, pittori, intagliatori), nonché di maestri di cappella, cantori, musici, editori (musicali e non), organisti e organari. Per contro non si conservano, in aggiunta a questi, ricevute e quietanze. Oltre alle serie sopra indicate, documenti di interesse sono stati rinvenuti nel Capo Primo, che include i cosiddetti 'Ordini pel buon Governo'¹⁵, e nel Capo Decimottavo *bis*, che include documenti relativi ad 'Appalti e Forniture' (di cui un intero paragrafo è dedicato ai Libri di musica)¹⁶.

La documentazione che si è rivelata di maggiore interesse per la ricerca, come del resto prevedibile, è quella scaturita dal fondo *Mandati*, esaminato integralmente per il trentennio in esame. Contrariamente ai Libri Mastri e ai registri di «Dati et Receipt», in cui venivano annotate sistematicamente le spese, ma indicandone in maniera molto sintetica la causale, i mandati di pagamento forniscono numerose informazioni sulle prestazioni per le quali è stato erogato ogni singolo compenso, rivelandosi spesso di grande interesse per lo storico. L'esame sistematico dei mandati relativi alla cappella musicale ha consentito, ad esempio, di conoscere i nomi e i cognomi di tutti i cantori stabilmente impiegati presso la cappella e il compenso percepito da ciascuno di essi. Sebbene lo spoglio del fondo *Mandati* sia stato inizialmente intrapreso al fine di individuare e studiare i mandati di pagamento relativi alla cappella musicale e agli organisti, esso ha lasciato emergere numerosi documenti di interesse relativi ai pagamenti dei musici assoldati per le festività straordinarie (da cui desumere i nomi – se non sempre i cognomi – e spesso i soprannomi dei cantori e dei musici di volta in volta reclutati), mandati relativi alle spese sostenute per la manutenzione degli organi, o

¹³ Nel periodo in esame, i mandati di ogni anno sono suddivisi in due cartelle, a loro volta suddivise (salvo rare eccezioni) in tre fascicoli bimestrali ciascuna. Le cartelle relative agli anni 1600-1630 sono le nn. 17-77.

¹⁴ I registri di sole uscite mancano per il periodo dal 1548 al 1637.

¹⁵ Si tratta di stampe e trascrizioni di ordinazioni capitolarie riguardanti ufficiali della fabbrica, impresari, musici e affittuari relative agli anni 1609-74.

¹⁶ Cfr. il paragrafo il n. 17.

riferiti ai compensi erogati a librai, legatori, stampatori ed editori musicali, talvolta corredati dagli elenchi dei libri di musica venduti alla cappella musicale¹⁷.

Insieme ai mandati di pagamento, si è ritenuto opportuno procedere allo spoglio dei registri delle ordinazioni capitolari, che raccolgono i verbali di tutte le riunioni del Capitolo della Veneranda Fabbrica. Nel corso dell'intero trentennio i deputati della Veneranda Fabbrica si riunirono con cadenza bisettimanale per affrontare tutte le questioni amministrative e disciplinari implicate dalla complessa gestione della Fabbrica, occupandosi con sorprendente frequenza anche di questioni riguardanti la cappella musicale. La lettura dei verbali ha consentito di valutare in maniera più complessiva un trentennio di vita della Fabbrica, garantendo una più equilibrata valutazione del peso specifico esercitato dai problemi legati alla musica. Si sono potuti valutare non solo fattori come la frequenza con cui cantori, maestri di cappella o organisti richiedessero aumenti di salario (e la frequenza con cui questi stessi furono accordati), o le preoccupazioni più volte espresse dai deputati del capitolo della Veneranda Fabbrica per questioni disciplinari di varia natura (richieste di permessi, multe e ammende comminate per assenze ingiustificate, cantori licenziati con ignominia, e quant'altro), ma anche l'interesse dimostrato dai deputati della Veneranda Fabbrica per imprese editoriali di carattere celebrativo promosse dai musicisti della cappella. Se dunque i mandati hanno fornito tutte le informazioni oggettive indispensabili a una valutazione puntuale dell'entità e delle fluttuazioni dei compensi percepiti dalle diverse categorie di musicisti assoldati in Duomo, la lettura delle ordinazioni capitolari ha contribuito in maniera decisiva alla definizione del contesto entro cui queste figure si trovarono a operare.

¹⁷ Chi scrive si riserva di prendere in esame in altra sede i documenti relativi alle spese varie sostenute per la cappella musicale nel trentennio in esame.

Giulio Cesare Gabucci m. di capella	10	375-
F. Francesco Lucini conduttore	10	225
P. Paolo Aueroldi Bass.	10	126
P. Alessio Brioschi	8	144
P. Baldassar Croci	8	126
D. Clelio Martiani	10	72
P. Giovanni Breda Tenor	10	144
P. Giacomo Baiacchi	8	144
D. Alaminio comandi	10	88-20
D. Giulio Malivani	10	70-16-
P. Sebastiano Solinas Ala.	10	138
D. Giacomo Anonisi fassi	10	144
D. Giobattista Lamberto	10	144
D. Giobattista Cradi	8	100-16-
Antonio Carati detto il minatore	6	36-
Giobattista Benetti	10	47-4-
Alessandro Canzio Soprani	10	63-
Antonio Pimerati	10	54
Paolo Morand	10	54
Antonio Pinetti	10	36
Giobattista Pagarlou	10	36
Giulio Saregn	10	36
Giacomo Sato	10	18
Niccolò Muscio	10	18
Giobatt. Portomilli	10	18-
		664506-62-

Figura 2: mandato di pagamento (8 ottobre 1607)*

* Cfr. AVFD, *Mandati*, 30/2, 8 ottobre 1607 (il mandato di pagamento si riferisce al trimestre giugno-settembre 1607). L'illustrazione mostra l'elenco dei cantori e i rispettivi compensi.

3. Modalità di pagamento dei musicisti

Prima di addentrarsi nello studio dei mandati di pagamento, è parso opportuno illustrare le modalità con cui furono pagati i diversi musicisti attivi presso il Duomo di Milano nei primi tre decenni del Seicento. Negli anni dal 1600 al 1630 la cappella del Duomo di Milano impiegava stabilmente due organisti, un maestro di cappella, un coadiutore del maestro (in genere uno dei cantori più anziani ed esperti, talvolta menzionato nei mandati nel contempo come cantore e coadiutore, talaltra esclusivamente come coadiutore o vicemaestro di cappella) e un certo numero di cantori (da un minimo di 17 toccato all'inizio del trentennio, a un massimo di trenta toccato nel 1619), qualificati nei mandati in relazione alla sezione corale di appartenenza.

Dai registri dei *Dati et Recepti* e dai mandati di pagamento apprendiamo che organisti e cantori venivano pagati in momenti diversi. Da un lato si conservano i mandati relativi ai pagamenti degli organisti, dall'altro quelli relativi ai pagamenti effettuati al maestro di cappella, al suo coadiutore e ai cantori.

Durante l'intero trentennio gli organisti sono stati pagati ogni trimestre¹⁸. In alcuni periodi i pagamenti si sono svolti regolarmente: i mandati intestati agli organisti sono stati emessi grosso modo alla fine di ogni trimestre. In altri momenti i pagamenti sono stati effettuati con un certo ritardo¹⁹. La tendenza a pagare in ritardo i due organisti, relativamente frequente nel corso dell'intero trentennio, tende ad accentuarsi in alcuni momenti: negli anni fra il 1616 e il 1620, ad esempio, non sono infrequenti i casi in cui il compenso trimestrale fu corrisposto con varie settimane di ritardo²⁰.

I due organisti compaiono solitamente sullo stesso mandato, preparato dal tesoriere della fabbrica²¹ e firmato da entrambi per quietanza; più raramente (in genere quando i pagamenti furono effettuati in momenti diversi) essi compaiono

¹⁸ Per i pagamenti agli organisti si veda l'appendice 4.

¹⁹ Il primo trimestre del 1608, ad esempio, è stato pagato il 10 maggio anziché alla fine di marzo, e fino a metà dell'anno successivo i pagamenti sono avvenuti all'inizio del mese successivo anziché alla fine del trimestre. Nel 1609 i pagamenti dei primi due trimestri sono stati effettuati rispettivamente il 3 aprile e il 7 luglio.

²⁰ Cfr. il terzo trimestre del 1616, corrisposto fra il 13 e il 17 ottobre; il quarto trimestre del 1617, corrisposto il 16 gennaio dell'anno successivo; il terzo trimestre del 1619, liquidato in data 18 ottobre; il primo trimestre del 1620, pagato il 27 aprile.

²¹ Nelle vesti di tesoriere della Veneranda Fabbrica troviamo dal 30 gennaio 1596 al 1605 Maurizio Cermenate, dal 13 gennaio 1605 al 1629 Francesco Bernardino Marchesi, e a partire dal 13 dicembre 1929 Giovanni Battista Gavanti. Cfr. AVFD, *Archivio Storico*, cart. 5, Capo I, par. II, fasc. 55-56-57.

su due mandati distinti²². Fra il 1614 e il 1615, ad esempio, i due organisti non furono pagati insieme. Nel corso del 1614, i deputati del Capitolo della Veneranda Fabbrica avevano deliberato di accordare un aumento di stipendio a Cesare Borgo²³; probabilmente decisero nel contempo di pagare i due organisti, che ora percepivano due compensi diversi, in momenti distinti. Può darsi che, così facendo, essi volessero evitare che Guglielmo Arnone venisse a conoscenza dell'aumento concesso al collega. Sta di fatto che Cesare Borgo iniziò a percepire il nuovo compenso (pari a 205 lire imperiali a trimestre) a partire dal 26 settembre 1614, e che a partire da quella data Guglielmo Arnone, che percepiva ancora uno stipendio pari a 180 lire imperiali a trimestre, fu pagato separatamente fino al quarto trimestre dell'anno successivo, quando ottenne il medesimo aumento del collega.²⁴ I due organisti furono pagati in momenti diversi anche in altre occasioni (ad esempio nel terzo trimestre del 1622), quando Guglielmo Arnone ottenne di essere pagato due volte nel corso dello stesso trimestre.

Dal 1600 al 1610²⁵ i membri della cappella musicale (maestro di cappella, coadiutore e cantori) furono pagati trimestralmente; a partire dal 26 maggio 1611 (data della riunione capitolare in cui si stabilirono le mutate condizioni di pagamento²⁶, ma effettivamente a decorrere dal pagamento relativo al terzo trimestre del 1611)²⁷ i cantori «forestieri» furono pagati ogni mese, mentre tutti gli altri continuarono a essere pagati ogni tre mesi. Dall'inizio del 1617 (pagamento relativo al dicembre 1616)²⁸ al 1630 tutti i cantori furono pagati alla fine di ogni mese (va anche notato che, sempre a partire dal 1617, si cominciò ad annotare l'elenco dei soprani su un foglio a parte).

²² Alla fine del 1601, ad esempio, così come all'inizio del 1603, Guglielmo Arnone viene pagato con un certo anticipo rispetto a Cesare Borgo. Nella fattispecie, nel 1601 Arnone incassa il suo stipendio di fine anno il 15 dicembre, Borgo il 18; nel 1603 Arnone prende lo stipendio il 6 marzo e il 23 giugno, mentre il suo collega viene pagato rispettivamente il 24 marzo e il 30 giugno.

²³ L'aumento di salario era stato concesso il 26 giugno 1614 (cfr. AVFD, *Ordinazioni*, 24, f. 97 v.), e fu corrisposto a partire dal 26 settembre dello stesso anno.

²⁴ Il 6 aprile 1615 Cesare Borgo viene pagato 205 lire imperiali, mentre Guglielmo Arnone ne percepisce ancora soltanto 180. Nei due trimestri successivi i due organisti vengono pagati in momenti diversi. L'aumento di salario viene concesso a Guglielmo Arnone in data 31 agosto 1615 (cfr. AVFD, *Ordinazioni*, 25, f. 78 v.). A partire dalla fine dello stesso anno (per la precisione dal 23 dicembre 1615) i due organisti tornano ad essere pagati insieme, ed entrambi percepiscono 205 lire imperiali al trimestre.

²⁵ Per i pagamenti del maestro di cappella, del coadiutore e dei cantori si vedano le appendici nn. 1 e 5.

²⁶ Cfr. AVFD, *Ordinazioni*, 23, f. 50 v., giovedì 26 maggio 1611.

²⁷ Cfr. AVFD, *Mandati*, 38/2, 11 ottobre 1611.

²⁸ Cfr. AVFD, *Mandati*, 49/1, 10 gennaio 1617.

Così come gli organisti, anche i membri della cappella musicale furono spesso pagati con un certo ritardo: se si eccettuano alcuni brevi periodi, in cui i compensi furono corrisposti con una certa puntualità (entro la fine del trimestre o del mese, o al massimo nei primissimi giorni del mese successivo), sono numerosi i casi in cui i salari furono corrisposti con ritardo anche notevole: si vedano ad esempio i compensi del biennio 1608–1609 e del biennio 1611–1612, del triennio 1616–1618 e del triennio 1620–1622²⁹.

Fatte salve alcune rare eccezioni³⁰, maestro di cappella, coadiutore e cantori compaiono su uno stesso mandato, intestato «alli infrascritti musici», elencati ogni volta in una lista acclusa al mandato e datata all'ultimo giorno del mese (o del trimestre) cui si riferisce il pagamento. I musici vi si trovano elencati sempre nello stesso ordine: prima il maestro di cappella, poi il coadiutore, seguito da bassi, tenori, contralti e soprani. All'interno di ogni sezione, i cantori sono solitamente elencati, ancorché in maniera non del tutto rigorosa, in ordine di bravura e di anzianità (i cantori elencati per primi sono quelli che percepiscono un compenso più alto). Il nome (e il cognome) di ogni cantore è preceduto dal titolo: D. (o Sig., negli elenchi compilati da Vincenzo Pellegrini) per Domino (o Signore); P. (o Rd., negli elenchi compilati da Vincenzo Pellegrini) per Prete (o Reverendo). I nomi e cognomi privi di titolo si riferiscono ai ragazzi più giovani (come dimostra il fatto che la quasi totalità dei soprani sono privi di titolo).

4. I musici stabilmente assoldati dalla Veneranda Fabbrica

Come si è visto, nel trentennio 1600–1630 la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano impiegava stabilmente due organisti, un maestro di cappella, un coadiutore e un numero di cantori che poteva variare da un minimo di 17 a un massimo di 30 elementi. Musicisti e cantori entravano a far parte dell'organico della cappella dopo avere sostenuto un esame di ammissione: per gli organisti e i maestri di cappella si trattava di un vero e proprio concorso, mentre i cantori

²⁹ La frequenza dei pagamenti ai membri della cappella può essere valutata osservando la tabella dell'appendice 1.

³⁰ In casi particolari (ad esempio in caso di aumenti di salario, premi, trattenute sullo stipendio, assenze), alcuni cantori furono pagati individualmente. Provvedimenti come gli aumenti di salario, i premi, le trattenute e le multe venivano deliberati dai deputati in seno alle riunioni settimanali del capitolo della Veneranda Fabbrica del Duomo. Come tali, essi si trovano verbalizzati nei registri delle *Ordinazioni Capitolari*.

dovevano superare una sorta di audizione³¹. Talvolta gli stessi membri della cappella furono sottoposti ad audizioni per verificarne le competenze: nel marzo del 1625, ad esempio, i soprani della cappella furono sottoposti a una prova alla presenza del maestro di cappella, dell'organista Guglielmo Arnone, di Giovan Paolo Cima e di Giulio Cesare Ardemanio, allora attivi come organisti rispettivamente in Santa Maria presso San Celso e in Santa Maria della Scala³².

4. 1. 1. Gli organisti

Nella seconda metà del Cinquecento gli organi impiegati per l'accompagnamento della musica liturgica in Duomo erano due: l'organo nuovo (un Antegnati, allora collocato nel braccio sinistro del transetto, sul lato destro), e l'organo vecchio (uno strumento del Trecento, collocato nel braccio destro del transetto, sul lato sinistro)³³. Negli anni 1576–1584 furono effettuati alcuni lavori di ristrutturazione del presbiterio ad opera dell'architetto Pellegrino Pellegrini, che comportarono, fra l'altro, la dislocazione dell'organo Antegnati, smontato e ricollocato fra le colonne di sinistra, di fianco all'altare maggiore. In quel periodo fu attivo in Duomo un solo organista. Negli stessi anni ebbe inizio la costruzione di un nuovo organo, commissionato a Cristoforo Valvassori e destinato a trovare posto di fronte all'Antegnati, fra le colonne di destra di fianco all'altare maggiore. Dall'11 ottobre 1590 al nuovo organo sedeva Cesare Borgo:

«1590 die jovis undecimo octobris
Convocatis

³¹ Numerose ordinazioni capitolari si riferiscono all'assunzione di nuovi cantori. Spesso il cantore veniva segnalato dal maestro di cappella, che ne conosceva le qualità e in un certo senso garantiva per lui. Talvolta il cantore presentava la sua candidatura, e i deputati (presumibilmente sentito il parere del maestro di cappella) decidevano se ammetterlo al servizio della cappella. In alcuni casi (in particolare a partire dal 1622), le ordinazioni capitolari si riferiscono esplicitamente a una audizione, Cfr. AVFD, *Ordinazioni Capitolari*, 27, f. 120 v., 16 giugno 1622: «Lecto memoriali Reverendi Presbiteri Andreae Visioli musici de quo in filo dictum fuit transmittendas esse monitiones Dominis Deputatis ut proximo die dominico dictum musicum in Ecclesia maiori audiant et successive pro die lunae immediate sequenti ad deliberandum super petitis» [sic]; AVFD, *Ordinazioni Capitolari*, 28, f. 58, 26 febbraio 1624: «Lecto memoriali Reverendi Bartholomei Pegacesii musici de quo in filo dictum fuit de eo faciendum esse periculum»; AVFD, *Ordinazioni Capitolari*, 29, f. 101 v., 18 novembre 1627: «Lecto memoriali Iulii Maleardi musici de quo in filo dictum fuit faciendum esse periculum iuxta solitum».

³² AVFD, A.S. 421, capo XXVII, par. 5, fasc. 1. Per una trascrizione del documento cfr. *infra*.

³³ Cfr. MARCO ROSSI, *Organi e organisti in Duomo dal 1562 ai giorni nostri*, in *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, pp. 205-23: p. 207.

Ponantur nomina M. R. et Ill. d. Deput. Ven. Fabricae ecclesiae Maioris Mediolani

elegerunt D. Caesarem Burgum organicum in organistam ad pulsandum seu sonandum novum organum ipsius Maioris ecclesiae, cum salario, et mercede ac capitulis quae sibi assignata, stabilita, et prescripta fuerint tempore quo incipiet pulsare dictum novum organum, ita quod tunc currere incipiat eius salarium sibi uti statuendum [...]³⁴.

A partire dal 1591, terminati i lavori di ristrutturazione del presbiterio, furono nominati due organisti. Dopo la morte di Giovanni Battista Morsellino, Cesare Borgo passò all'Antegnati (d'ora innanzi denominato organo vecchio, in seguito alla soppressione dell'antico strumento trecentesco), allora considerato più prestigioso, mentre al Valvassori sedeva Guglielmo Arnone:

«1591 die jovis XII Xbris.

Convocatis.

Ponantur nota M. R. et Ill. Deput. Ecclesiae Maioris Mediolani elegerunt d. Caesarem Burgum organistam in locum defuncti Morsolini olim prefatae ecclesiae organistam et eligunt dictum Gulielmum Arnonum organistam pro dicto novo organo [...]³⁵.

Gli organisti attivi in Duomo al principio del secolo erano dunque Guglielmo Arnone all'organo nuovo e Cesare Borgo all'organo vecchio. Nominato nel 1590, Cesare Borgo sarebbe stato attivo in Duomo fino alla sua morte, avvenuta nei primi mesi del 1623³⁶. Di lì a poco sarebbe stato sostituito da Giacomo Filippo Biumi³⁷. Nominato nel 1591, Guglielmo Arnone sarebbe stato attivo fino al termine del trentennio. Alla sua morte (avvenuta durante la peste del 1630)³⁸ fu nominato in sua vece Michel'Angelo Grancini³⁹. Nello stesso anno Giacomo

³⁴ AVFD, *Archivio Storico*, cart. 404, documento n. 1.

³⁵ AVFD, *Archivio Storico*, cart. 404, documento n. 3.

³⁶ L'ultimo mandato di pagamento intestato a Cesare Borgo è datato 24 dicembre 1622. Cfr. AVFD, *Mandati*, 60/3.

³⁷ Giacomo Filippo Biumi fu nominato organista dell'organo vecchio Antegnati il 30 marzo 1623. Il primo mandato di pagamento intestato a Biumi è datato 3 luglio 1623, e si riferisce ai «secondi tre mesi dell'anno». Cfr. AVFD, *Mandati*, 62/1.

³⁸ Di Guglielmo Arnone sappiamo che il 20 giugno 1630 era ancora vivo (AVFD, *Ordinazioni*, 30, f. 82v); mentre in un'ordinazione datata 9 dicembre dello stesso anno si dice che era già morto da qualche mese (AVFD, *Ordinazioni*, 30, f. 84). Cfr. *infra*.

³⁹ La prova del concorso che vide vincitore Michel'Angelo Grancini si tenne il 29 dicembre 1630 (AVFD, *Ordinazioni*, 30, f. 85, domenica 29 dicembre 1630; cfr. *infra*).

Filippo Biumi passò all'organo Valvassori (che, contrariamente a quanto accadeva ai tempi di Cesare Borgo, doveva evidentemente godere di maggiore favore in quegli anni), per prestarvi servizio fino alla morte, avvenuta il 27 novembre 1653⁴⁰. A nulla valsero le proteste del neo-nominato Grancini, il quale rivendicò a sé lo strumento di Valvassori in un memoriale indirizzato nel 1636 al Capitolo della Veneranda Fabbrica del Duomo:

«Illustrissimi et Reverendissimi Signori

Per la morte del quondam Guglielmo Arnone, altrevolte organista dell'organo nuovo della chiesa maggiore di Milano, li 29 dicembre 1630 passato, fu eletto per organista à detto organo in loco di detto Arnone il fedele servitore delle Signorie Vostre Illustrissime et Reverendissime Michel'Angelo Grancino, in concorso de molti pretendenti, et à voti secreti, come dalla eletione, che essebisse appare: et mentre vene al possesso, come novitio si lasciò dar ad intendere dal Sig. Giacomo Filippo Biumo già organista dell'organo vecchio, che à lui era stato dal Venerando Capitolo concesso l'organo nuovo, l'ha passato sempre in silenzio, pensando esser così la mente dell'[sic] Venerando Capitolo, ma essendo doppo statto assicurato, esser statto inventione di detto Biumo non convenendo, che il supplicante resti privo dell'honore fattoli di quel'[sic] organo, et à fine possi maggiormente dimostrare la sua virtù, ha delliberato à quelle far ricorso.

Humilmente supplicandole siano servite ordinare, et mandare al detto Biumo, che attendi all'organo, al tempo della sua eletione datoli per la morte di Cesare Borgo, et lasci al supplicante quello, che dal Venerando Capitolo è stato concesso come sopra, che oltre si servarano li ordini, sarà anco la chiesa meglio servita, et spera.

1636 die 21 Januarii»⁴¹.

⁴⁰ Data l'età avanzata, a partire dal 1651 il Capitolo del Duomo gli affiancò come assistente Francesco Fumasio.

⁴¹ AVFD, Archivio Storico, cart. 404. La data che si legge in calce ai memoriali indirizzati ai deputati del Capitolo della Veneranda Fabbrica del Duomo si riferisce verosimilmente alla riunione del Capitolo nel corso della quale il documento fu preso in considerazione.

Per la trascrizione dei documenti in lingua italiana si è scelto di limitare gli interventi di modernizzazione del testo allo scioglimento delle abbreviature, alla normalizzazione delle maiuscole, all'adozione della forma unica di 'i' in luogo dell'alternanza 'i' e 'j' e del plurale in 'i' semplice in luogo di 'ij', alla separazione delle parole e alla distinzione delle 'v' e delle 'u' secondo l'uso moderno, rispettando per ogni altro aspetto (punteggiatura inclusa) l'*usus scribendi* dell'epoca.

La lettura delle ordinazioni capitolari relative al trentennio in esame ha rivelato informazioni di interesse sul conto degli organisti di volta in volta attivi in Duomo. Sotto il profilo della mobilità retributiva, esse rivelano che gli aumenti accordati agli organisti (immancabilmente dietro richiesta degli interessati) non furono particolarmente frequenti, come si evince anche da un sunto dei compensi corrisposti agli organisti del Duomo dall'inizio del 1600 al 1667 che figura all'interno di un documento conservato nel capo ventesimosettimo dell'Archivio Storico⁴². Guglielmo Arnone in trent'anni ottenne cinque aumenti di stipendio (mentre al suo collega Cesare Borgo, morto nel 1623, dall'inizio del secolo ne furono accordati soltanto tre). Giacomo Filippo Biumi, assunto nel 1623 con uno stipendio di 200 lire imperiali al trimestre, nel 1630 ne percepiva soltanto 212. Dopo un aumento di stipendio (da 125 a 142 lire al trimestre) chiesto e concesso nel 1599⁴³, ma corrisposto a partire dall'anno successivo⁴⁴, a patto che non chiedessero ulteriori aumenti per i successivi nove anni, Cesare Borgo e Guglielmo Arnone ottennero un nuovo aumento nel 1608⁴⁵ (180 lire al trimestre). Nel 1614 Cesare Borgo ottenne un ulteriore aumento (205 lire al trimestre)⁴⁶. Come accadeva fra i cantori della cappella, anche fra gli organisti la concessione di un aumento suscitava quasi immancabilmente la gelosia del collega. Così Guglielmo Arnone, dopo avere espressamente richiesto di indagare sulle ragioni dell'aumento concesso a Cesare Borgo⁴⁷, l'anno successivo ottenne a sua volta un aumento pari a quello del collega⁴⁸.

Le richieste di prestiti e di aumenti avanzate dai due organisti (ma soprattutto da Guglielmo Arnone) nel quinquennio 1620–1625 furono piuttosto frequenti: nel 1620 Arnone aveva presentato un memoriale al Capitolo della Veneranda Fabbrica, avanzando richieste (forse di anticipi o prestiti) e ottenendo ciò che desiderava⁴⁹; nel 1621 Borgo aveva presentato a sua volta un memoriale al Capitolo⁵⁰, verosimilmente chiedendo un aumento di salario, ma senza

⁴² AVFD, A.S., capo XXVII, par. 10, fasc. 95 (Emolumenti dati agli organisti).

⁴³ AVFD, *Ordinazioni*, 18, f. 153, giovedì 16 dicembre 1599.

⁴⁴ AVFD, *Mandati*, 17/2, 27 marzo 1600.

⁴⁵ Corrisposto a partire dal 10 maggio 1608 (per il periodo relativo ai primi quattro mesi di quell'anno), il loro aumento di salario fu formalmente deliberato in data 13 dicembre 1607, giovedì. Cfr. AVFD, *Ordinazioni*, 21, f. 145 v. Come apprendiamo da una successiva ordinazione del capitolo (AVFD, *Ordinazioni*, 21, f. 168 v.-169, lunedì 5 maggio 1608), il Vicario Generale si era rifiutato di sottoscrivere la delibera relativa al loro aumento di stipendio.

⁴⁶ AVFD, *Ordinazioni*, 24, f. 97 v., giovedì 26 giugno 1614.

⁴⁷ AVFD, *Ordinazioni*, 24, f. 128 v., lunedì 15 dicembre 1614.

⁴⁸ AVFD, *Ordinazioni*, 25, f. 78 v., lunedì 31 agosto 1615.

⁴⁹ AVFD, *Ordinazioni*, 27, f. 28 v., giovedì 2 luglio 1620.

⁵⁰ AVFD, *Ordinazioni*, 27, f. 56, lunedì 15 febbraio 1621.

ottenerlo⁵¹; nel 1622 Arnone aveva chiesto nuovamente un prestito al Capitolo (probabilmente il pagamento anticipato del suo salario), ottenendo il pagamento anticipato della metà del suo salario⁵² (dai mandati di pagamento di quell'anno risulta infatti che il suo stipendio del terzo trimestre fu corrisposto per metà in luglio e per metà in ottobre)⁵³; a fronte di un nuovo memoriale, nel luglio del 1623 Arnone era riuscito a ottenere ciò che aveva richiesto⁵⁴; si sa inoltre che gli furono concessi aumenti nel 1625 (219 lire al trimestre) e nel 1626 (250 lire al trimestre).

Nel 1625 Arnone indirizzò al Capitolo un ulteriore accorato memoriale, attualmente conservato nel suo fascicolo personale, in cui ricordava i suoi trentatré anni di servizio e chiedeva «qualche mercede sì per ricompensa de sì longha servitù come anco per la spesa fatta in far stampare l'opera musicale»:

«Molto Illustri et Molto Reverendi Signori

Sono più de trentatré anni che l'humile servitore delle Signorie Vostre Molto Illustri et Molto Reverende Guglielmo Arnone serve questa metropoli per organista, havendo consumato quasi tutta l'età sua in questa servitù con ogni dilligenza possibile, et havendo anco rifiutato altri honorevoli partiti d'assai magior [...], hora con l'occasione ch'egli ha fatto dono in parte delle sue fatiche alle Signorie Vostre Molto Illustri et Molto Reverende che sono per serviggio odierno della chiesa humilmente ricorre da quelle

Supplicandole si degnino usargli qualche mercede, sì per ricompensa de sì longha servitù, come anco per la spesa fatta in far stampare l'opera musicale, et insieme degnarsi di accrescergli il salario [cancellato da un tratto di penna: «uguale à quello del maestro di capella»]: esebendosi ancora, à fare cose maggiori, se dalle loro Signorie le sarà dato carico di comporre in agiutto del sudetto maestro di capella, sì per li concerti de gli organi, come anche per uso della capella conforme all'occasioni: il che dalla loro benignità, e cortesia spera conseguire.

1625 die 30 januarii»⁵⁵.

L'opera cui si riferisce Guglielmo Arnone è quasi certamente la sua opera sesta, una raccolta che include, oltre a una messa, mottetti, Magnificat, litanie,

⁵¹ AVFD, *Ordinazioni*, 27, f. 76 v., 3 giugno 1621.

⁵² AVFD, *Ordinazioni*, 27, f. 25, lunedì 4 luglio 1622.

⁵³ AVFD, *Mandati*, 60/1-2, 20 luglio e 12 ottobre 1622.

⁵⁴ AVFD, *Ordinazioni*, 28, f. 35 v., 31 luglio 1623.

⁵⁵ AVFD, *Archivio Storico*, cart. 404.

falsi bordon e Gloria a otto voci, pubblicata a Venezia nello stesso 1625 «signum Gardani» (ma «apud Bartholomeum Magni»). Di questa raccolta ci sono pervenuti due esemplari completi, di cui uno conservato presso la Biblioteca Nazionale Braidense e uno presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano (quest'ultimo è forse la copia donata dallo stesso Arnone alla Fabbrica, menzionata nel memoriale dell'organista). L'opera reca una dedicatoria firmata da Guglielmo Arnone e datata alle calende di maggio del 1625 ai canonici di Sant'Ambrogio Maggiore di Milano, basilica presso la quale Arnone era attivo come organista (oltre a servire in Duomo).

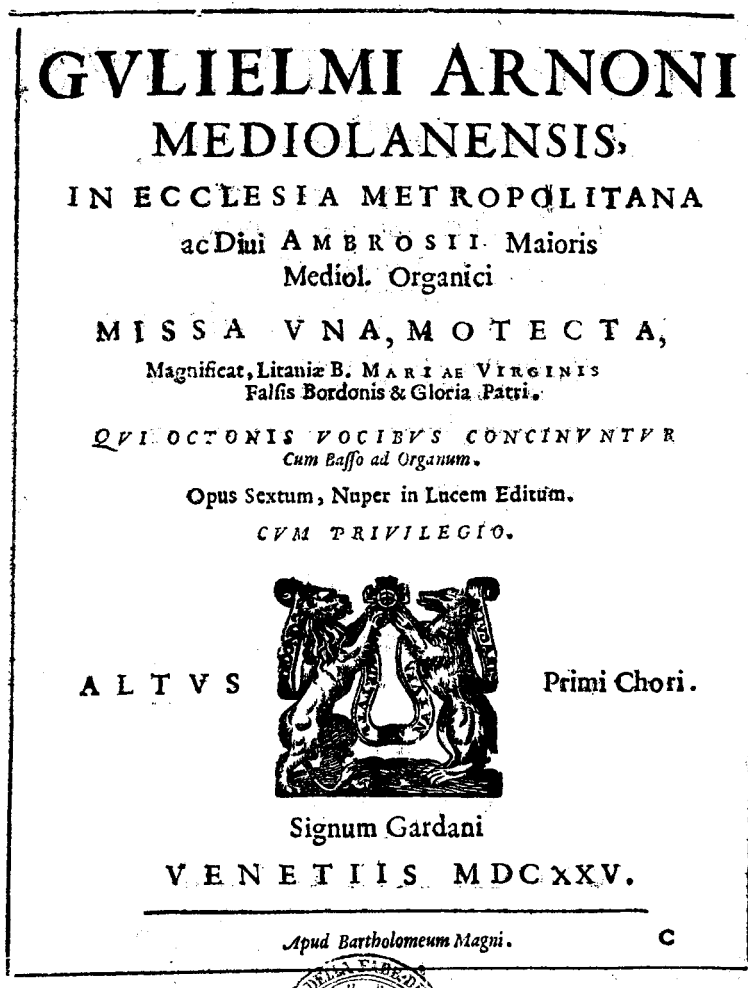


Figura 3: frontespizio della raccolta di Guglielmo Arnone pubblicata a Venezia nel 1625*

* La riproduzione è tratta dalla parte di contralto del primo coro (il frontespizio del soprano presentando alcuni problemi di registro dovuti alla duplice impressione in due colori diversi) dell'esemplare (completo) conservato presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano.

A giudicare dal tono del memoriale, ciò che stava a cuore ad Arnone, oltre alla ricompensa tangibile, era anche un riconoscimento delle sue competenze compositive: «esebendosi ancora a fare cose maggiori se dalle loro signorie le sarà dato carico di comporre in agiutto del Maestro di Capella, si per li concerti de gli organi, come anche per uso della Capella, conforme all'occasione». Il memoriale di Arnone venne letto la sera del 30 gennaio 1625 durante una delle consuete riunioni del capitolo, nel corso della quale si deliberò di trasmettere ai Deputati le richieste dell'organista affinché fossero prese in esame⁵⁶. Poco meno di un mese dopo gli fu concessa una mercede di 150 lire, mentre la richiesta di aumento di salario fu trasmessa ai deputati⁵⁷, che l'avrebbero accolta di lì a poco, accrescendogli lo stipendio di 14 lire al trimestre⁵⁸. Le sue richieste di prestiti in denaro o di anticipi sullo stipendio, generalmente accolte dal Capitolo della Veneranda Fabbrica del Duomo, furono frequenti anche negli anni successivi⁵⁹.

Nel maggio del 1629 Arnone chiese nuovamente di poter avere un anticipo sul suo salario dei sei mesi successivi:

«Molto Illustri et Molto Reverendi Signori

L'humil servo delle Signorie Vostre Molto Illustri et Molto Reverende
Guglielmo Arnone organista del Duomo l'anno passato hebbe ricorso alle
Signorie loro per esser favorito del suo salario de sei mesi anticipatamente,
che li fù concesso, hora di nuovo humilmente

Supplica le Signorie loro Molto Illustri et Molto Reverende à fargli l'istessa
gratia, che darà la solita sua segurtà, che di tanto favore glie ne restarà
obbligatissimo che spera.

1629 die 4 Maij»⁶⁰.

Il 14 maggio del 1629 Arnone presentò al Capitolo un memoriale col quale chiese in prestito alla fabbrica alcuni caratteri tipografici per stampare un libro di musica di grandi dimensioni:

⁵⁶ AVFD, *Ordinazioni*, 28, f. 105, 30 gennaio 1625.

⁵⁷ AVFD, *Ordinazioni*, 28, f. 108 v., lunedì 24 febbraio 1625.

⁵⁸ AVFD, *Ordinazioni*, 28, f. 110, lunedì 3 marzo 1625.

⁵⁹ Nel 1626 Guglielmo Arnone ottenne un altro prestito dal Capitolo della Fabbrica, sotto forma di anticipo sul suo stipendio del secondo trimestre. (Cfr. AVFD, *Ordinazioni*, 29, f. 19 v., 2 aprile 1626; AVFD, *Mandati*, 67/2, 2 aprile 1626). L'anno successivo ottenne un ulteriore prestito, con cauzione. (AVFD, *Ordinazioni*, 29, f. 86, 8 luglio 1627). Nel maggio del 1628 ottenne il pagamento di sei mesi di salario anticipato (AVFD, *Ordinazioni*, 29, f. 129, 4 maggio 1628: «Lecto memoriali Gulielmi Arnoni de quo in filo dictum fuit petita esse concedenda praestita tamen idonea fideiussione»; cfr. anche AVFD, *Mandati*, 72/3, 6 maggio 1628).

⁶⁰ AVFD, *Archivio Storico*, cart. 404.

«Molto Illustri et Molto Reverendi Signori

L'humil servo delle Signorie Vostre Molto Illustri et Molto Reverende
Guglielmo Arnone volendo al presente far stampare un'opera sua musicale
in libro grande e perche il carattere si della musica come anco delle parole e
delle Signorie loro, e però humilmente ricorre da quelle
supplicandole si degnino per cortesia et amorevolezza loro di farglielo
prestare per cinque o sei mesi, che di tale favore glie ne restarà
obbligatissimo, che spera
1629 die 14 Maij»⁶¹.

Il memoriale venne preso in esame durante una riunione del Capitolo e i deputati deliberarono di concedergli in prestito i caratteri di cui aveva bisogno⁶². Nessuna composizione di Guglielmo Arnone, stampata nel 1629 o dopo quella data «in libro grande» (ossia, probabilmente, *in folio*), è giunta sino a noi, né presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo si conservano manoscritti dell'organista, che possano in qualche modo esser messi in relazione con l'opera menzionata nella sua lettera memoriale, che doveva essere stata quasi ultimata attorno al 1629⁶³. È probabile tuttavia che Guglielmo Arnone non avesse fatto in tempo a concludere la sua impresa editoriale perché colpito dal contagio che lo avrebbe portato a morte l'anno successivo.

La vena creativa degli organisti del Duomo doveva vivere in quel periodo una fase particolarmente felice: al 23 agosto del 1629 risale un memoriale indirizzato al Capitolo della Veneranda Fabbrica da Giacomo Filippo Biumi, il quale porgeva in dono al Capitolo una sua opera musicale recentemente stampata per uso della cappella musicale del Duomo:

«Molto Illustri, et Reverendissimi Signori,

Desiderando il fedele servitore delle Signorie loro Molto Illustri et Reverendissime Giacomo Filippo Biumi, uno de suoi organisti, di mostrare con alcun obbligo esteriore la servitù, che già molti anni sono tiene con le Signorie loro, comparisce hora avanti d'esse col dono delle presenti composizioni musicali per uso di questa chiesa, humilmente supplicandole ad accettarlo con quell'affetto, col quale gli vien dato; et abenche sia picciol cosa, et uguagliare non possa la grandezza del merito

⁶¹ AVFD, *Archivio Storico*, cart. 404.

⁶² AVFD, *Ordinazioni*, 30, f. 28 v., 14 maggio 1629.

⁶³ Cfr. CLAUDIO SARTORI, *La cappella musicale del Duomo di Milano. Catalogo delle musiche dell'Archivio*, a cura della Veneranda Fabbrica del Duomo, s. d..

delle Signorie loro, diventerà però grande, se dalla grandezza dell'animo loro sarà benignamente gradito, come spera.
1629 die 23 Augusti»⁶⁴.

L'opera alla quale si riferisce Biumi è con ogni evidenza la sua opera terza, una raccolta di *Concentus musicales unica, duabus, tribus et quatuor vocibus* stampata a Milano nello stesso anno da Giorgio Rolla (cfr. Tavola 1), e dedicata al rettore e al prefetto della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano⁶⁵.

Alla stessa opera si riferisce anche un memoriale indirizzato allo stesso Capitolo all'inizio del mese successivo, in cui Biumi, dopo sette anni di servizio e in considerazione delle spese da lui recentemente sostenute per la pubblicazione delle sue composizioni, chiedeva un aumento di salario:

«Molto Illustri, et Reverendissimi Signori

La servitù, che già sette anni sono tiene con le Signorie loro Molto Illustri et Reverendissime Giacomo Filippo Biumi organista di questa chiesa, et l'opra musicale, che alli giorni passati con grandissima fatica, et spesa ha fatto stampare, et alle Signorie loro ha consecrata per uso di detta chiesa; et in particolare la confidenza, che tiene nell'innata cortesia loro, gli danno animo di comparire hora nanzi [sic] a quelle

Humilmente supplicandole si degnino usargli qualche ricompensa, et insieme qualche accrescimento al suo salario, rimettendo il tutto alla benignità, et cortesia delle Signorie loro Molto Illustri et Reverendissime, il che spera.

1629 die 3 septembris»⁶⁶.

L'aumento di salario gli sarebbe stato concesso a partire dall'anno successivo: al 1629 risale infatti la decisione, presa in seno al Capitolo, di aumentare di 50 lire all'anno il salario di uno degli organisti (non menzionato). Come dimostrano i mandati di pagamento che si sono conservati, la decisione riguardava evidentemente Giacomo Filippo Biumi, il quale puntualmente, a partire dal 1630⁶⁷, iniziò a percepire 12 lire in più ogni trimestre.

⁶⁴ AVFD, *Archivio Storico*, cart. 404.

⁶⁵ La dedica di quest'opera, di cui un esemplare è conservato presso l'AVFD, è datata agosto 1629.

⁶⁶ AVFD, *Archivio Storico*, cart. 404.

⁶⁷ AVFD, *Mandati*, 76/2, 3 aprile 1630.



Figura 4: frontespizio della raccolta di Giacomo Filippo Biumi pubblicata a Milano nel 1629*

* La riproduzione è tratta dalla parte di soprano dell'esemplare (completo) conservato presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano. Cfr. AVFD, A.D., Busta 5, n. 5.

Al 30 agosto del 1629 risale un ulteriore memoriale di Guglielmo Arnone, in cui l'organista chiedeva al Capitolo di ingaggiare suo figlio per suonare il regale durante le feste della Beata Vergine e di San Carlo, occasioni in cui si soleva far musica a quattro cori, in luogo dell'organista straordinario, recentemente defunto, che era solito intervenire in quelle circostanze:

«Molto Illustri et Molto Reverendi Signori

L'humelissimo servo delle Signorie Vostre Molto Illustre [sic] et Molto Reverende Guglielmo Arnone, essendo che nelle feste della Beata Vergine e di San Carlo si fa la musica à quatro chori, et essendo passato à miglior vitta uno che soleva sonare un regale, perciò havendo il supplicante un figliolo idoneo che serve in luoco suo anco nelli Pontificali in sua assenza humilmente ricorre alle Signorie Vostre Molto Illustre [sic] et Molto Reverende

supplicandole si degnino ordinare che il detto suo figlio sii adnesso in luoco del suddetto defonto, che spera

1629 die 30 Augusti⁶⁸.

La sera stessa il Capitolo lesse il memoriale e stabilì di avvalersi della collaborazione del figlio di Arnone⁶⁹, Carlo Antonio, il quale figura in qualità di organista, insieme ad Andrea Cima, fra i musici straordinari assoldati per le festività della Natività della Beata Vergine e di San Carlo dello stesso anno⁷⁰. Il defunto organista cui si riferisce Guglielmo Arnone nel suo memoriale era Pietro Maria Giussani, organista e compositore⁷¹, intervenuto per le festività straordinarie tenutesi in Duomo dal 1626 al 1628⁷². La decisione di reclutare il figlio di Guglielmo Arnone dovette evidentemente suscitare parecchie polemiche. Due giorni dopo la delibera Giacomo Filippo Biumi fu chiamato a garantire della competenza del giovane organista (cosa che peraltro doveva avere già fatto in precedenza):

⁶⁸ AVFD, *Archivio Storico*, cart. 404. Nella stessa cartella si conserva un ulteriore memoriale di Giacomo Filippo Biumi, che fu preso in considerazione il 17 dicembre 1629, dal quale si apprende che l'organista da due anni era stato privato «della mezza di una essentione» di cui godeva in precedenza. Il documento è in cattivo stato di conservazione.

⁶⁹ AVFD, *Ordinazioni*, 30, f. 40 v., 30 agosto 1629.

⁷⁰ AVFD, *Mandati*, 75/2, 15 settembre 1929; *Mandati*, 75/3, 17 novembre 1929. Cfr. Appendice 6.

⁷¹ Alcune sue composizioni figurano all'interno dei citati *Flores prestantissimorum virorum* curati da Filippo Lomazzo nel 1626.

⁷² AVFD, *Mandati*, 69/1; 69/2; 71/2, 73/2; 73/3, 21 ottobre e 17 novembre 1626; 18 settembre e 24 novembre 1627; 15 settembre e 15 novembre 1628. Cfr. Appendice 6.

«Adì 2 Sett^{bⁿ} 1629

Io Iacomo Filippo Biumi, faccio fede ancora con mio giuramento come Carlo Antonio filiolo del Signor Gulielmo Arnone in absentia del detto suo padre il giorno della festa del Corpus [Domini] et nella festa di Santo Pietro tutte due pontificati [sic] ha servito honoratamente [sic] in loco di suo padre sopra il suo organo et in altri pontificali ancora nel anno presente et è atto al servitio in detta chiesa in ogni occasione et in fede.

Io sudetto Biumo organista nel Domo affermo come sopra»⁷³.

La decisione di ricorrere al figlio di Guglielmo Arnone doveva avere suscitato anche il risentimento del maestro di cappella, che vedeva messa in discussione la propria autorità. Lo si evince da una lettera memoriale conservata nel fascicolo personale di Vincenzo Pellegrini, che fu presa in esame dai deputati poco più di una settimana dopo quella di Guglielmo Arnone, dalla quale emergono numerosi motivi di contrasto fra i due:

«Vincenzo Pellegrini maestro di capella servitore delle Signorie Vostre Molto Illustri riceve di presente affronto molto notabile dal signor Gulielmo Arnone organista il quale posponendo ogni interesse del ben servire questa chiesa si vuol ingerire anco nell'ufficio del maestro di capella havendo riguardo solo al suo guadagno et non ad altra cosa.

A mesi passati morse l'organista Giossano che sonava il regale nel primo choro della musica le feste principali di Nostra Signora et di San Carlo onde toccando al maestro di capella di provvedere, come ha provveduto sempre per il passato così di tali organisti, come de cantori per poter honorare le feste sudette con quel maggior applauso, che fia possibile il maestro di capella impiegò questo servizio in persona maggiore di sufficienza, et di scienza in questo mestiero, che non è il figliolo del signor Arnone sudetto qual'è il Turà organista di S. Pietro Giessato, il cui valor è noto a tutto Milano, et il volere ora ad onta del maestro di capella mettere suo figliolo, pare in questo caso venghi vilipeso il maestro di capella et sua autorità. Onde

humilmente supplico le Signorie Vostre Molto Illustri et Reverende à volersi compiacere perhora dell'elett[i]on[e] già fatta molto migliore del sudetto suo figliolo et che li meriti del signor Gulielmo non habbino da prevalere all'autorità et honore del maestro di capella, poiche aprendosi

⁷³ AVFD, *Archivio Storico*, cart. 404.

questa strada ogn'uno a lui soggetto potrà col mezzo di favori pretendere qual cosa si vogli in disprezzo suo, come hora fa il sudetto. Et quando questo non voglino concedere, restino servite che in quel choro, ove interviene il maestro di capella non ci sia nessuno organista non dovendo egli fidare le sue compositioni in mano di poco disciplinato et meno confidente; perche generarebbe non poca confusione nelle solennità così zelanti. Anzi è da sapere, che questo figliuolo è organista all'Abbadia di Chiaravalle, et al tempo di quella festa li Padri di essa provvedono di organista più sufficiente di lui anzi non lasciano suonare ne anco al signor Gulielmo suo padre, che di questo ogn'uno delle Signorie Vostre Molto Illustri et Molto Reverende si può informare dalli musici del Duomo, che quest'anno sono stati à quella festa di San Bernardo. E come dunque si può ammettere un tale in Duomo di Milano nelle solennità sudette senza pericolo evidente de qualche mal incontro.

Si contentino dunque di lasciar le sudette feste in libertà al maestro di capella al quale s'aspetta particolarmente di fare honore alle Signorie Vostre Molto Illustri et Molto Reverende al cui carico tutti gli organisti et cantori devono ubedire, altrimenti facendo, le cose potrebbero passare molto male senza sua colpa che il tutto riceverà per gratia quas Deus.

1629 die 8 septembris»⁷⁴.

Arnone doveva avere avanzato una nuova richiesta di prestito al Capitolo all'inizio del 1630: dal verbale di una riunione tenutasi il 14 gennaio apprendiamo che il Capitolo, in quella data, prese in esame una richiesta di prestito con fideiussione dell'anziano organista e deliberò di concedergli quanto richiesto⁷⁵. Puntuale compare, nel fascicolo personale di Guglielmo Arnone, un atto rogato da Cristoforo Sola, cancelliere della Veneranda Fabbrica, in cui Arnone dichiara di avere ricevuto 600 lire imperiali in acconto sul suo futuro stipendio, dietro la garanzia di Ippolito Ferrari⁷⁶. All'interno dell'atto, rogato il 28 gennaio del 1630, si trova la trascrizione di un precedente memoriale di Guglielmo Arnone, dal quale si apprende che quest'ultimo si trovava in una situazione di particolare bisogno a causa delle calamità degli ultimi tempi e che già in due precedenti occasioni aveva chiesto aiuto alla Fabbrica dietro garanzia dello stesso Ippolito Ferrari:

⁷⁴ AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405.

⁷⁵ AVFD, *Ordinazioni*, 30, f. 59 v., 14 gennaio 1630.

⁷⁶ AVFD, *Archivio Storico*, cart. 404.

«Molto Illustri et Molto Reverendi Signori

L'humil servo delle Signorie Vostre Molto Illustri et Molto Reverende Guglielmo Arnone organista del Duomo già molt'anni fa ha venduto una sua casa con patto di gratia [ossia con possibilità di retrovendita] per il valor de scudi quatrocento; hora essendo questo mese di genaro per spirare l'ultima prorogatione concessali dall'eccellentissimo senato come appare d'una patentia la quale è presso il supplicante, non havendo egli potuto avanzar tanto che sii bastante à compire alla somma delli sudetti scudi quatrocento per la calamità delli trascorsi tempi e per non haver novo danno per la perdita di detta casa ha pensato di ricorrere dalle Signorie loro Molt'Illustri et Molto Reverende

Supplicandole con ogni affetto che per la servitù che tiene di trent'otto anni in questa Santa Chiesa si degnino di soccorrerlo di cento scudi per compimento delle sudette somme, e questi saranno à conto del suo salario anticipatamente esibendoli per sua sicurtà il signor Hippolito Ferari che già due altre volte in altri urgenti bisogni da Signori di quel tempo fu approvato per buono, che di tanto favore il supplicante glie ne resterà obligatissimo che spera

1630 die 14 Januarij».

Una nuova richiesta doveva essere stata avanzata da Arnone nel giugno dello stesso anno: lo apprendiamo da un'ordinazione datata 20 giugno 1630, nella quale i Deputati affermano di avere preso in esame un memoriale dell'organista, senza prendere alcuna decisione in proposito⁷⁷. Qui Arnone viene menzionato per l'ultima volta vivo: dall'ordinazione del 9 dicembre dello stesso anno infatti apprendiamo che, a quella data, Arnone era già morto da qualche mese. Il Capitolo deliberò di bandire il concorso per la sua successione: la selezione sarebbe avvenuta la domenica dopo Natale, dopo i Vespri, e il suo successore avrebbe percepito uno stipendio pari a 800 lire all'anno⁷⁸. La domenica stessa, dopo la conclusione del concorso, i Deputati stesero il verbale della selezione, dalla quale era uscito vincitore Michel'Angelo Grancini:

«Facto verbo per praefatum Dominum Rectorem sicuti in executione ordinis Capitularis diei 9 praesentis mensis transmissae fuerunt monitiones omnibus Dominis Deputatis pro electione organistae loco nunc quondam Gulielmi Arnoni cum notula pretendentium ut ex ea de qua in filo et sicuti

⁷⁷ AVFD, *Ordinazioni*, 30, f. 82 v., 20 giugno 1630.

⁷⁸ AVFD, *Ordinazioni*, 30, f. 84, 9 dicembre 1630.

iuxta dictam ordinationem factum fuit in Ecclesia maiori omnium pretenduntium periculum ad presentiam soprascriptorum omnium convocatorum, nec non Iacobi Philippi Binii, et Turati peritorum ad id electorum, et auditis ipsis peritis, habitoque superinde discursu, dictum fuit assumenda esse vota secreta.

Quibus sumptis compertum fuit Michaellem Angelum Grancinum coeteris omnibus praevaluisse, et ideo Venerandum Capitulum eundem Grancinum elegit, et eligit in organistam Ecclesiae Maioris Mediolani loco dicti Arnoni cum salario tamen iam stabilito sub dicto die 9 praesentis mensis librarum octo centum Imperialium in anno solvendarum iuxta solitum, et ita»⁷⁹.

Come si è avuto modo di rilevare, gli organisti attivi in Duomo disponevano di una preparazione musicale e contrappuntistica più che solida e coniugavano l'attività esecutiva a quella compositiva. A questo proposito merita di essere riletto il ritratto di Cesare Borgo incluso nell'*Ateneo de i letterati milanesi* dell'abate Filippo Picinelli, stampato a Milano nel 1670:

«Per insinuare l'eccellente possesso, che Cesare Borgo haveva della musica; basterebbe il dire, che fù organista nella Metropolitana: carica, che non è mai addossata, che à soggettoni di prima vaglia. Come tale il Borgo diede in luce:

Canzonette à 3. Venetia 1584.

Messe à 8. Milano 1588.

Canzonette à 3. lib. 1 Milano 1608.

Messe à 8- Milano 1614.

Canzoni alla francese à 4. lib. 2 Venezia 1599»⁸⁰.

Lo stesso Picinelli ritrae in termini estremamente elogiativi anche Giacomo Filippo Biumi:

«Portato dal genio allo studio della musica Giacomo Filippo Biumi, vi fece così degne riuscite, che le prime basiliche della nostra Città si pregiarono d'essere da così eccellente soggetto servite. Dunque non solamente fù Organista nel Tempio nobilissimo della Passione, e poscia in S. Ambrogio,

⁷⁹ AVFD, *Ordinazioni*, 30, f. 85, domenica 29 dicembre 1630.

⁸⁰ Cfr. FILIPPO PICINELLI, *Ateneo de i letterati milanesi dell'abate D. Filippo Picinelli*, Milano, Vigone, 1670, p. 137.

mà fù promosso ancora ad un organo della Metropolitana. Grand'autentico del suo valore sono i libri da lui consegnati alle stampe:

Alcuni Magnificat à 4. 5. 6. 7., & 8. voci.

Fantasie à 4. voci.

Motetti à 2. 3., & 4.

Canzoni da suonar alla francese à 4., & 8. lib. 2.

la cui vita restò terminata in Milano l'Anno 1652»⁸¹.

Un ritratto di Giacomo Filippo Biumi troviamo anche ne *Il Supplimento della Nobiltà di Milano* di Girolamo Borsieri (Como, 1588–1629), il celebre volumetto pubblicato a Milano da Giovanni Battista Bidelli nel 1619⁸² e concepito allo scopo di aggiornare, a più di vent'anni dalla sua pubblicazione, *La nobiltà di Milano* di Paolo Morigia⁸³:

«Giacomo Filippo Biumo Organista di Sant'Ambrogio si rende famoso e col suonare, e col comporre seguendo, nell'una, e nell'altra professione quel modo, che communemente suol dirsi nel mezzo, perchè non parendogli pur, conforme alla gravità della Musica, che ciascuno debba del tutto seguire la sola leggiadria, e lasciar la sodezza in un tempo fa che si gusti, e 'l Palestrina, e 'l Rovigo»⁸⁴.

In questa pagina Palestrina viene menzionato quale *exemplum* di uno stile contrappuntistico 'sodo' e tradizionale, Francesco Rovigo come esponente di rilievo di uno stile leggiadro e moderno; Giacomo Filippo Biumi si colloca, sia come esecutore, sia nella produzione compositiva, a mezza via fra questi due mondi, di cui contempera i pregi con raro equilibrio.

Durante gli anni di servizio presso il Duomo, Cesare Borgo, Guglielmo Arnone e Giacomo Filippo Biumi pubblicarono, oltre a numerose composizioni singole incluse in varie raccolte miscellanee, anche diverse raccolte individuali, alcune delle quali sono andate disperse. Di Cesare Borgo si conservano il primo libro delle canzonette a tre voci (1591) e le canzoni per sonare (1599); Guglielmo Arnone ci ha lasciato il secondo libro di mottetti a cinque e a otto voci (1599), un (primo) libro di madrigali a sei voci (1600), il terzo libro di mottetti a sei voci

⁸¹ Cfr. FILIPPO PICINELLI, *Ateneo de i letterati milanesi*, p. 240.

⁸² GIROLAMO BORSIERI, *Il Supplimento della Nobiltà di Milano raccolto Da Girolamo Borsieri*, Milano, Gio. Battista Bidelli, 1619.

⁸³ PAOLO MORIGIA, *La nobiltà di Milano*, Milano, nella stampa del quondam Pacifico Pontio, 1595.

⁸⁴ BORSIERI, *Il Supplimento*, pp. 54-55.

(1602) e una ulteriore raccolta di musica sacra a otto voci (1625); di Giacomo Filippo Biumi ci sono pervenuti i Magnificat a 4–8 voci (1612), il partito delle canzoni alla francese (1627) e la raccolta di *Concentus musicales* a 1–4 voci (1629). Le raccolte miscellanee in cui figurano alcune loro composizioni vocali o strumentali sono per lo più legate all'ambiente del Duomo: è il caso dei *Concerti de diversi excell. autori*, raccolti da Francesco Lucini (attivo come basso e poi come vicemaestro di cappella in Duomo), più volte ampliati e ristampati. Vi compaiono a diverse riprese composizioni di Arnone (1608 e 1616), di Borgo (1608 e 1616) e di Biumi (1617). Anche negli *Hymni, Posthymni et Lucernaria* (1619) curati da Vincenzo Pellegrini (allora maestro di cappella in Duomo), che includono musiche prevalentemente sue e del suo predecessore Giulio Cesare Gabussi, compaiono composizioni di tutti e tre gli organisti (Biumi all'epoca era ancora attivo in Sant'Ambrogio). Composizioni di Guglielmo Arnone figurano all'interno dell'*Armonia ecclesiastica* di Michel'Angelo Grancini. Alcune composizioni di Cesare Borgo sono incluse infine nel volume di *Litaniae ambrosianae ecclesiae* curato da Vincenzo Pellegrini e pubblicato da Giorgio Rolla nel 1623.

L'elenco che segue valga a dare un'idea della natura e dell'entità della loro produzione èdita:

Tavola 1 ⁸⁵

ANNO	AUTORE	TITOLO	CITTÀ	EDITORE	NOTE
1584	C. BORGO	Canzonette ... libro primo a tre voci RISM B 3751	Venezia	Giacomo Vincenti & Ricciardo Amadino	
1588	C. BORGO	Messa a otto voci	Milano	?	perduta; segnalata da Picinelli, Ateneo, p. 137

⁸⁵ Nessuna composizione di Guglielmo Arnone, Cesare Borgo o Giacomo Filippo Biumi ci è pervenuta fra i manoscritti conservati presso l'AVFD. Numerosissimi sono invece i manoscritti di Michel'Angelo Grancini (che fu anche maestro di cappella in Duomo) conservati presso lo stesso archivio. Cfr. SARTORI, *La cappella musicale del Duomo di Milano*, pp. 200-206. Ulteriori composizioni di Guglielmo Arnone si trovano invece in RISM 1611¹ (PATALAS 2466), in RISM 1612³ (PATALAS 2469) e in RISM 1617¹ (PATALAS 2481). La sigla PATALAS si riferisce a *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preussische Staatsbibliothek in Berlin, Kept at the Jagellonian Library in Cracow. Katalog starodruków muzycznych ze zbiorów byłej Pruskiej Biblioteki Państwowej w Berlinie, przechowywanych w Bibliotece Jagellońskiej w Krakowie*, a cura di Aleksandra Patalas, Kraków, Musica Iagellonica, 1999.

1591	C. BORGO	Canzonette, libro primo a tre voci ... ristampate con nuova giunta RISM B 3752	Milano	eredi di Francesco e Simon Tini	
1595	G. ARNONE	Magnificat a 4 e a 8 voci	Milano	?	perduto; segnalato da Carlo Schmidt
1599	G. ARNONE	Partitura del secondo libro delli Motetti a 5 e 8 voci RISM A 2480	Milano	erede S. Tini - S. F. Besozzo	
1599	C. BORGO	Canzoni per sonare RISM BB 3752A	Venezia	G. Vincenti	a istanza di A. Tradate
1600	G. ARNONE	Il primo libro de madrigali a sei voci RISM A 2482	Venezia	Ricciardo Amadino	
1602	G. ARNONE	Sacrarum modulationum, Quae vulgo motecta vocantur. Sex vocibus. Liber tertius Ignoto a RISM PATALAS 116	Venezia	Ricciardo Amadino	dedicato a Geronimo Cusano patrizio milanese (unicum a Cracovia)
1602	C. BORGO	Missae et Magnificat octo falso bordoni cum Gloria, motecta, et Litaniae gloriosissime Virginis, quae in ecclesia Sanctae Mariae Lauretanae concinuntur. Octo vocibus, liber secundus RISM B 3750	Venezia	Giacomo Vincenti	
1604	G. ARNONE	2 canzoni in Primo libro delle canzoni di Ludovico Beretta RISM B 1995	Milano	A. Tradate	
1605	G. ARNONE C. BORGO	composiz. in Nova Metamorfosi de diversi autori. libro II RISM 1605 ⁶	Milano	A. Tradate	contrafacta
1608	G. ARNONE C. BORGO	compos. in Concerti de diversi eccell. autori ... raccolti da F. Lucino RISM 1608 ¹³ PATALAS 2459	Milano	Tini e Lomazzo	dedicato a Ettore Crispino, curato del Duomo di Milano

1610	G. ARNONE	compos. in Messe, motetti et un Magnificat ... raccolti da Guglielmo Berti RISM 1610 ¹	Milano	erede di Agostino Tradate	
1610	G. ARNONE C. BORGO	compos. in Nova metamorfosi de diversi autori ... libro III RISM 1610 ¹⁰	Milano	Melchiorre erede di Agostino Tradate	contrafacta
1612	G. ARNONE C. BORGO	compos. in Concerti de diversi eccell. Autori ... raccolti da F. Lucino ... Dinuovo ristampati con bella aggiunta RISM 1612 ⁸ PATALAS 2470	Milano	Tini e Lomazzo	
1612	G. F. BIUMI	Magnificat ... cum 4, 5, 6, 7 et 8 vocibus. Opus primum RISM B 2761	Milano	Melchiorre Tradate	
1614	C. BORGO	Messe a quattro voci	Milano	?	perdute; cit in Picinelli, Ateneo, p. 137
1616	G. ARNONE C. BORGO	compos. in Concerti de diversi eccell. autori ... raccolti da F. Lucino RISM 1616 ⁹ PATALAS 2479	Milano	Filippo Lomazzo	
1617	G. F. BIUMI	compos. in Seconda aggiunta alli concerti raccolti da F. Lucino RISM 1617 ²	Milano	Filippo Lomazzo	
1619	C. BORGO	compos. in G. C. Gabussi - V. Pellegrini, Hymni, Posthymni et Lucernaria RISM 1619 ³	Milano	Giorgio Rolla	
1619	G. ARNONE G. F. BIUMI C. BORGO	compos. in G. C. Gabussi - V. Pellegrini, Hymni, Posthymni et Lucernaria RISM 1619 ⁴	Milano	Giorgio Rolla	
1622	G. ARNONE	compos. in Grancini Michele- l'Angelo, Partitura dell'Armonia ecclesiastica RISM G 3397 - 1622 ⁵	Milano	Giorgio Rolla	

1623	C. BORGO	compos. in G. C. Gabussi - V. Pellegrini, Litaniae Ambrosianae Ecclesiae RISM 1623 ³	Milano	Giorgio Rolla	
1625	G. ARNONE	Missa una, motecta, Magnificat, Litaniae B. Mariae Virginis, falsis bordonis et Gloria Patri qui octonis vocibus concinentur cum basso ad organum, opus sextum. RISM A 2481	Venezia	Signum Gardani, apud Bartholomeum Magni	
1626	G. ARNONE G. F. BIUMI	compos. in Flores praestantissimorum virorum RISM 1626 ⁵	Milano	Filippo Lomazzo	
ante 1627	G. F. BIUMI	fantasia a 4 voci	Milano		perduta; segnalata da Picinelli, Ateneo, p. 167
1627	G. F. BIUMI	Canzoni alla francese a 4 e a 8. Libro I, con alcune arie di correnti a 4. opera II RISM B 2762 PATALAS 225	Milano	Gratiadio Ferioli	C, T, B a Cracovia
1629	G. F. BIUMI	Concentus musicales unica, duabus, tribus et quatuor vocibus, adduntur praeterea missae duae et Magnificat duo, una cum symphonia ad tonos quatuor vocibus. Opus tertium RISM B 2763	Milano	Giorgio Rolla	

4. 1. 2. Organi e organari

L'esame delle ordinazioni capitolari ha consentito di valutare con quale frequenza i deputati del capitolo della Veneranda Fabbrica avessero discusso degli organi e degli interventi di manutenzione ordinaria e straordinaria necessari a garantire il loro buon funzionamento. La natura di tali interventi e l'entità degli esborsi ad essi relativi è stata valutata invece sulla scorta dei mandati di pagamento intestati ai diversi organari che prestarono la loro opera in Duomo nel periodo in esame. Dai documenti che ci sono pervenuti apprendiamo che nel

1602 i deputati della Fabbrica deliberarono di invitare il rettore e i provinciali dell'organo a prendere gli opportuni provvedimenti per riattare l'organo allora in cattive condizioni⁸⁶. Alla fine del 1603 risale un pagamento di cento lire imperiali a Cristoforo Valvassori «per saldo a compito pagamento de lire trecento imperiali, per la conciatura delli mantici dell'organo novo»⁸⁷. L'anno successivo si registrano due pagamenti di seicento lire ciascuno allo stesso Valvassori, di cui il primo «a bon conto sopra l'organo novo. che ha fatto, e va facendo»⁸⁸, il secondo «a bon conto sopra la perfettione del novo organo, et questo attesa la promessa da lui fatta a bocca di perficer detto organo da qua alla festa di Pentecoste prossima che viene»⁸⁹. Sempre al 1604 risale un pagamento di duecentodieci lire effettuato al 'maestro d'organo' Antonio Manzotto «per saldo a compito pagamento della conciatura del organo vecchio»⁹⁰. Nel 1605 l'organo vecchio doveva essere ancora in cattive condizioni, a giudicare dal tenore di una nota di Cesare Borgo allegata a un mandato di pagamento, in cui l'organista dichiara che l'organaro Paolo Geronimo Ceneri aveva apportato alcuni interventi di restauro allo strumento:

«Io Cesare Borgo facio fede in mia consientia come M. Paulo Geronimo Cener mastro de organi a comodatto certi erori guasti nel organo vegio qual merita per sua faticha doi ducatonì et in fede di questo mi sono sotto scritto.

1605 adi 24 dicembre

Io Cesare Borgo facio fede come di sopra»⁹¹.

Anche la messa a punto dell'organo nuovo avvenne con ogni probabilità nel 1605, anno cui risale un ulteriore mandato relativo al pagamento di trecento lire a Cristoforo Valvassori «a bon conto sopra l'organo nuovo da lui fabbricato in detta chiesa, qual va accomodando alla perfettione»⁹². Dalla documentazione superstita apprendiamo che Valvassori continuò a lavorare per la Fabbrica anche negli anni successivi, e riuscì a farsi saldare il conto relativo alla costruzione dell'organo soltanto cinque anni dopo. Nel 1606 il capitolo della Veneranda Fabbrica del Duomo decise di valutare gli interventi di Cristoforo Valvassori, di

⁸⁶ AVFD, *Ordinazioni*, 19, f. 78, lunedì 13 maggio 1602.

⁸⁷ AVFD, *Mandati*, 22/3, 22 dicembre 1603.

⁸⁸ AVFD, *Mandati*, 24/2, 10 novembre 1604.

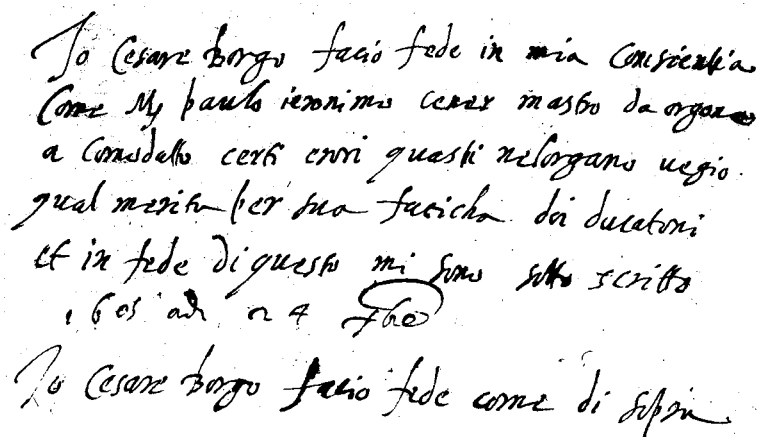
⁸⁹ AVFD, *Mandati*, 24/2, 23 dicembre 1604.

⁹⁰ AVFD, *Mandati*, 24/2, 23 dicembre 1604.

⁹¹ AVFDm *Mandati*, 26/3, 24 dicembre 1605.

⁹² AVFD, *Mandati*, 26/3, 7 novembre 1605.

stabilire il suo compenso e di corrisponderglielo⁹³. L'anno successivo fu stabilito di affidare a tre deputati del Capitolo della Fabbrica l'incarico di procedere al saldo del conto del Valvassori⁹⁴; i tre incaricati, dopo avere preso in esame la questione, si risolsero a corrispondere al Valvassori cento scudi (o al massimo duecento), previa approvazione del Rettore⁹⁵.



Io Cesare Borgo faccio fede in mia coscienza
 Come My paulo ieronimo cece masbo da organo
 a Consaleto certi crori questi nelorgano ugio
 qual merito per sua faccenda dei ducatori
 Et in fede di questo mi sono sotto scritto
 1605 ad 24 Feb
 Io Cesare Borgo faccio fede come di sopra

Figura 5: dichiarazione autografa di Cesare Borgo*

⁹³ AVFD, *Ordinazioni*, 21, f. 51 v., lunedì 21 agosto 1606. Ulteriore ordinazione sullo stesso argomento in data 13 dicembre 1606, sabato, *Ordinazioni* 21, f. 69 v..

⁹⁴ AVFD, *Ordinazioni*, 21, f. 111, lunedì 9 luglio 1607.

⁹⁵ AVFD, *Ordinazioni*, 21, ff. 122 v.-123, lunedì 13 agosto 1607.

* Allegato a AVFD, *Mandati*, 26/3, 24 dicembre 1605.

Nel gennaio del 1608 il Valvassori chiese il rimborso delle spese che aveva sostenuto per le canne dell'organo, ma i deputati deliberarono di non pagargli nulla, fino a che non avesse concluso la costruzione di un organo piccolo da collocare dietro agli altri due⁹⁶. In una ulteriore delibera del 1609 fu ribadito di sospendere i pagamenti al Valvassori sino ad ultimata revisione dei suoi conti⁹⁷. Nel giugno del 1610 si deliberò di corrispondergli un acconto pari a 200 scudi per la costruzione dell'organo e di sottoporre lo strumento a una perizia⁹⁸. Il 23 dicembre dello stesso anno si stabilì di autorizzare Valvassori a riscuotere dall'Ospedale Maggiore, debitore della Fabbrica del Duomo, 3276 lire imperiali⁹⁹; il giorno dopo la Fabbrica corrispose all'organaro 4524 lire imperiali «per compito pagamento de lire 7800 per resto dell'amountare del organo nuovo»¹⁰⁰.

Nel 1621 si stabilì di trovare un accordo con un organaro esperto per la manutenzione dei due organi del Duomo¹⁰¹. Di nuovo nel 1627 i membri del Capitolo deliberarono di incaricare un Deputato a raccogliere informazioni sull'idoneità dell'organaro Cesare Ferrari¹⁰². Evidentemente l'operato dell'organaro venne considerato in maniera favorevole: dai mandati di pagamento si apprende infatti che Ferrari ricevette regolarmente un compenso pari a trenta lire ogni sei mesi nel periodo dal 1626 al 1629 «per tenere acconci l'organi di detta chiesa»¹⁰³. Al 1629 doveva risalire anche un foglio sciolto, non datato, in cui l'organista Giacomo Filippo Biumi, rivolgendosi probabilmente al Deputato preposto ad occuparsi degli organi, lo pregava di far sistemare i mantici dell'organo nuovo:

«Piacera a Vostra Signoria Illustrissima di fare acconciare i mantesi del organo novo et revederlo la prima doppo Pascha che gli è bisogno.
Giacomo Filippo Biumi organista»¹⁰⁴.

⁹⁶ AVFD, *Ordinazioni*, 21, ff. 151 v.-152, lunedì 21 gennaio 1608.

⁹⁷ AVFD, *Ordinazioni*, 22, f. 19, lunedì 23 marzo 1609.

⁹⁸ AVFD, *Ordinazioni*, 22, f. 110 v., giovedì 17 giugno 1610.

⁹⁹ AVFD, *Ordinazioni*, 22, ff. 156-156 v., giovedì 23 dicembre 1610.

¹⁰⁰ AVFD, *Mandati*, 36/3, 24 dicembre 1610.

¹⁰¹ AVFD, *Ordinazioni*, 27, f. 76, 3 giugno 1621.

¹⁰² AVFD, *Ordinazioni*, 29, f. 99 v., 26 agosto 1627.

¹⁰³ AVFD, *Mandati*, 67/1; 68/3; 72/2; 73/2; 74/2; 3 marzo 1626 (per il lavoro svolto negli ultimi sei mesi del 1625) e 4 luglio 1626; 13 aprile e 9 ottobre 1628; 9 aprile 1629.

¹⁰⁴ AVFD, *Archivio Storico*, cart. 404. Il documento si trova nel fascicolo personale di Giacomo Filippo Biumi, ed è posto fra un memoriale letto il 3 settembre 1629 e uno letto il 17 dicembre 1629.

Sempre al 1629 risale un mandato relativo al pagamento di cento lire imperiali al maestro d'organi Celidonio Aquino «per l'opera che va facendo intorno l'organi di detta chiesa»¹⁰⁵.

4. 2. Il maestro di cappella

Dal 1583 al 1611 (con un'interruzione fra il 1601 e il 1602) la cappella musicale del Duomo di Milano fu affidata alle cure del bolognese Giulio Cesare Gabussi. Dalla sua morte sino all'assunzione del suo successore, le sorti della cappella musicale furono temporaneamente rette dal basso Francesco Lucini, già vicemaestro di cappella durante la direzione di Gabussi. Raccomandato da Federico Borromeo, il pesarese Vincenzo Pellegrini sarebbe stato nominato il 19 dicembre 1611¹⁰⁶, avrebbe accettato l'incarico il 23 gennaio 1612¹⁰⁷ e assunto il servizio il 26 febbraio 1612¹⁰⁸, per occupare il posto di maestro di cappella (pur fra alterne vicende) sino alla morte, avvenuta fra il mese di agosto e il dicembre del 1630¹⁰⁹.

All'inizio del Seicento Gabussi percepiva uno stipendio di mille lire imperiali all'anno. Nel 1602 ottenne un aumento che lo portò a percepirne (di lì alla sua morte) mille e cinquecento (375 lire al trimestre)¹¹⁰. Lo stesso compenso (ma corrisposto mensilmente) avrebbe percepito il suo successore dall'inizio del suo mandato sino alla morte. Gabussi percepì inoltre un compenso straordinario nel novembre del 1603 per avere composto alcuni libri di musica ad uso della cappella¹¹¹.

¹⁰⁵ AVFD, *Mandati*, 74/2, 31 marzo 1629.

¹⁰⁶ AVFD, *Ordinazioni*, 23, ff. 90 v.-91 v., 19 dicembre 1611.

¹⁰⁷ AVFD, *Ordinazioni*, 23, ff. 99 v.-100, 23 gennaio 1612.

¹⁰⁸ AVFD, *Mandati*, 39/2, 6 aprile 1612. «E qui pagherete al molto rev. Sig. Vincenzo Pellegrini M^o di Cappella eletto in luogo del quondam s. Giulio Cesare Gabucci L. 145 che sono per il suo salario a ragione de L. 1500 l'anno dalli 26 febbraio [...]».

¹⁰⁹ In un mandato di pagamento datato 23 ottobre 1630 e intestato agli eredi del fu Pietro Martire Dordoni, tenore della cappella del Duomo scomparso durante la peste, si fa riferimento a un documento datato 2 agosto 1630 e firmato dal maestro di cappella. Cfr. AVFD, *Mandati*, 76/1, 23 ottobre 1630. Dal mandato di pagamento del 10 dicembre successivo, con il quale furono pagati i membri della cappella scampati al contagio, apprendiamo che a quella data Pellegrini era già morto. Cfr. AVFD, *Mandati*, 76/2, 10 dicembre 1630.

¹¹⁰ L'aumento gli fu concesso con l'ordinazione capitolare del 18 aprile 1602. Cfr. AVFD, *Ordinazioni*, 19, f. 74.

¹¹¹ AVFD, *Ordinazioni*, 19, f. 173, 17 novembre 1603. L'ordinazione capitolare non specifica di quali libri si trattasse.

L'ingente aumento accordato a Gabussi nel 1602 non desta stupore, se si considera il prestigio di cui il maestro doveva godere in quegli anni. Già nel 1598, quando la Chiesa di San Petronio di Bologna aveva promesso a Gabussi un salario maggiore rispetto a quello che percepiva a Milano, il capitolo della Veneranda Fabbrica gli aveva accordato un aumento¹¹². Inoltre fra il mese di marzo del 1601 e il mese di dicembre del 1602 il nome del maestro non figura nei mandati di pagamento della cappella del Duomo¹¹³. È probabile che in quel periodo egli avesse accettato di dirigere la cappella musicale di Sigismondo III Vasa, Re di Polonia. Un suo mottetto a sei voci figura infatti all'interno di una miscellanea curata da Vincenzo Gigli e pubblicata a Cracovia nel 1604 (cfr. Tavola 2). Nella dedica di questa raccolta Vincenzo Gigli annovera Giulio Cesare Gabussi fra i maestri di cappella di Sigismondo III, qualificati come «Celeberrimi musices moderatores», ricordandolo insieme ad Annibale Stabile, Luca Marenzio e Asprilio Pacelli. Che Gabussi avesse retto la cappella reale polacca proprio in quel periodo lo si evince, da un lato, dalla sua assenza dal Duomo in quel lasso di tempo (si tratta della sua unica assenza prolungata)¹¹⁴, dall'altro da un elenco dei musicisti italiani presenti nel giugno del 1601 nella cappella reale polacca, allora in trasferta da Varsavia a Grodno, in cui si fa riferimento a un nuovo maestro di cappella e a due nuovi musici¹¹⁵. Occorre ricordare che la cappella musicale di Sigismondo III era allora una delle più ricche d'Europa, e si distingueva soprattutto nella sontuosa esecuzione di musiche poliorali per voci e strumenti. Gli italiani chiamati a dirigerla contribuirono sensibilmente non solo a forgiarla, ma anche a darle lustro. Giulio Cesare Gabussi fu evidentemente reputato all'altezza di un compito di tale prestigio. Appare quindi più che comprensibile che il capitolo del Duomo, desideroso di richiamare a Milano l'illustre maestro,

¹¹² AVFD, *Ordinazioni*, 18, f. 81, 23 gennaio 1598.

¹¹³ Giulio Cesare Gabussi viene pagato per l'ultima volta nel marzo del 1601 (AVFD, *Mandati*, 18/2, 29 marzo 1601), quando percepisce ancora 250 lire al trimestre, e poi di nuovo nel dicembre del 1602, questa volta prendendo 375 lire (AVFD, *Mandati*, 20/3, 14 dicembre 1602). Egli non figura invece nei mandati del 5 luglio, 30 settembre e 19 dicembre 1601, né in quelli del 30 marzo, 4 luglio e 1 ottobre del 1602 (cfr. AVFD, *Mandati*, 18/4, 18/5, 18/6, 19/1, 20/1, 20/2).

¹¹⁴ Cfr. WIAROSŁAW SANDELEWSKI, *Giulio Cesare Gabussi a Kapela Zygmunta III w latach 1596-1602*, «Muzyka» 1963, pp. 60-74; ID., *Giulio Cesare Gabussi in Polonia*, in *La musica italiana in Polonia*, Bologna, A.M.I.S., 1974, pp. 133-136. Cfr. anche la voce «Gabussi, Giulio Cesare», a firma dello stesso Sandelewski, in DEUMM, *Le biografie*, Torino, UTET, 1980, vol. III, pp. 84-85.

¹¹⁵ A questo proposito si veda il recente lavoro di Anna e Zygmunt Szweykowski, basato sull'esame di materiale documentario conservato presso diversi archivi polacchi. ANNA I ZYGMUNT M. SZWEYKOWSKY, *Włosi w kapeli Królewskiej Polskich Wązów*, Musica Iagellonica, Kraków 1997, pp. 36, 37, 40, 41, 64, 141, 166, 188.

non solo si fosse premurato di rimborsargli le spese del viaggio di ritorno¹¹⁶, ma si fosse risolto ad accordargli un aumento di salario tanto considerevole.

Tavola 2 ¹¹⁷

ANNO	AUTORE	TITOLO	CITTÀ	EDITORE	NOTE
1580	G. C. GABUSSI	Il primo libro de madrigali a cinque voci. RISM G 95	Venezia	Angelo Gardano	
1586	G. C. GABUSSI	Motectorum liber primus, quae partim quinque, partimque senis vocibus concinuntur RISM G 96 PATALAS 767	Venezia	Angelo Gardano	dedicato a Gasparo Visconti arcivescovo di Milano (CATBQ a Cracovia)
1589	G. C. GABUSSI	Magnificat X. Quorum nouem quinis, & unum senis vocibus concinuntur, quibus in obitu Carolis Cardinali Borromaei motectum octonis, & Te Deum laudamus quaternis vocibus alternatim decantandum adiiciuntur RISM G 97	Milano	Francesco ed eredi di S. Tini (colophon: Michele Tini)	
1590	G. C. GABUSSI	compos. in Le Gemme madrigali a cinque de diversi excell. musici della città di Bologna RISM 1590 ¹³	Milano	F. ed eredi di S. Tini (per Michele Tini)	dedica firmata da Francesco Lucini cantore del Duomo di Milano
1596	G. C. GABUSSI	compos. in Psalmodia vespertina integra omnium solemnitatum quinis vocibus decantanda RISM 1596 ¹	Milano	Tini	

¹¹⁶ Al 24 dicembre risale un mandato di pagamento di £ 62.10 intestato a Giulio Cesare Gabucci «et sono per le spese ha fatto nel viaggio a venire a Mediolani al servizio di detta chiesa». Cfr. AVFD, *Mandati*, 20/3.

¹¹⁷ Oltre alle composizioni date alle stampe, incluse nella Tavola 2, vanno segnalati un *Quoniam* a quattro voci dispari di Giulio Cesare Gabussi, di cui una copia recente in partitura è conservata presso l'AVFD (A.D., busta 130, n. 8), e sette composizioni di Vincenzo Pellegrini incluse in un volume miscelaneo manoscritto del XVII secolo conservato presso lo stesso archivio. Cfr. SARTORI, *La cappella musicale del Duomo*, pp. 179 e 287-288. Ulteriori composizioni di Gabussi si trovano in RISM 1588² (PATALAS 2422) e in RISM 1621² (PATALAS 2485).

1598	G. C. GABUSSI	il secondo libro de' madri- gali a cinque voci RISM G 98	Venezia	Giacomo Vincenti	
1599	V. PELLEGRINI	Canzoni de intavolatura d'organo fatte alla francese ... libro primo RISM P 1176	Venezia	Giacomo Vincenti	
1603	V. PELLEGRINI	Missae octo, partim quatuor partim quinque vocibus concinendae RISM P 1177	Venezia	s.n.	
1603	V. PELLEGRINI	Missarum liber primus RISM P 1178	Venezia	impressum in coenobio sancti spiritus	
1604	V. PELLEGRINI	Missarum liber primus RISM P 1179	Venezia	impressum in coenobio sancti spiritus	
1604	G. C. GABUSSI	compos. in Melodiae Sacrae Quinque, sex, septem, octo, & Duodecim vocum RISM 1604 ²	Cracovia	in officina Lazari, Basilii Skalski	mottetto Apparuit benignitas a sei voci
1605	G. C. GABUSSI	compos. in Nova metamorfosi de diversi autori ... libro II RISM 1605 ⁶	Milano	A. Tradate	contrafacta
1608	G. C. GABUSSI	compos. in Concerti de diversi excell. Autori RISM 1608 ² PATALAS 2459	Milano	Tini e Lo- mazzo	dedicato a Etto- re Crispino, cu- rato del Duomo di Milano
1610	G. C. GABUSSI	compos. in Messe, motetti et un Magnificat ... raccolti da Guglielmo Berti RISM 1610 ¹	Milano	erede di Agostino Tradate	
1612	G. C. GABUSSI	compos. in Concerti de diversi excell. autori ... raccolti da F. Lucino ... di nuovo ristampati con una bella aggiunta RISM 1612 ⁸ PATALAS 2470	Milano	Tini e Lo- mazzo	

1613	V. PELLEGRINI	Magnificat decem, quorum octo quinis, et due novem vocibus concinuntur, quibus sacrae laudes B. Virginis quae Letaniae appellantur, quinis & octonis vocibus concinendae, liber primus RISM P 1180	Venezia	Giacomo Vincenti	
1616	G. C. GABUSSI	compos. in Concerti de diversi excell. autori ... raccolti da F. Lucino ... (terza impressione; cfr. 1608 ¹³) RISM 1616 ⁹ PATALAS 2479	Milano	Filippo Lomazzo	
1617	V. PELLEGRINI	compos. in Seconda aggiunta alli concerti raccolti da F. Lucino RISM 1617 ²	Milano	Filippo Lomazzo	
1619	V. PELLEGRINI	Sacri concentus, unis, binis, ternis, quaternis, quinis, et senis vocibus; item Missa Ecce sacerdos magnus, senis vocibus pro capella, una cum parte organica RISM P 1181	Venezia	Giacomo Vincenti	
1619	G. C. GABUSSI V. PELLEGRINI	Compos. In G. C. Gabussi – V. Pellegrini, Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae ... pars hyemalis RISM 1619 ³	Milano	Giorgio Rolla	
1619	G. C. GABUSSI V. PELLEGRINI	Compos. In G. C. Gabussi – V. Pellegrini, Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae ... pars aestiva RISM 1619 ⁴	Milano	Giorgio Rolla	
1623	G. C. GABUSSI V. PELLEGRINI	Litaniae Ambrosianae Ecclesiae RISM 1623 ³	Milano	Giorgio Rolla	
1626	V. PELLEGRINI	compos. in Flores praestantissimorum virorum RISM 1626 ⁵	Milano	Filippo Lomazzo	

Durante l'ultimo periodo della direzione di Gabussi la gestione della cappella pose diversi problemi. Sin dal 1605 il numero dei cantori fu reputato insufficiente, come si apprende dall'ordinazione capitolare del 21 febbraio di quell'anno, con cui fu stabilita l'assunzione di due nuovi musicisti bolognesi la cui perizia era nota al maestro di cappella:

«Refferente Reverendissimo Domino Vicario Generali maximam necessitatem quam habet Ecclesia cantorum, et sicut a civitate Bononie Mediolanum secum conduxit duos musicos excellentes de quibus experientiam fecit Magister capellae et denique valde expedire illos conducere, et habito superinde lungo colloquio votisque collectis, ordinaverunt ipsos musicos scilicet Reverendos don Marcum Antonium de Rofenis, et Joannem de Montorsis Bononienses conducendos esse cum salario ipsis praescribendo per prefatum Reverendum Dominum Vicarium Generalem [...]»¹¹⁸.

In questo periodo, nonostante la presenza di cantori meritevoli e capaci, premiati da aumenti di salario¹¹⁹, diversi elementi di scarso livello compromettevano la qualità delle esecuzioni. Nel 1610 il Capitolo della Veneranda Fabbrica stabilì di raccogliere informazioni sul livello dei cantori e sul funzionamento della cappella:

«[...] Item ordinaverunt etc. quod praedicti Illustrissimi Domini Mazenta et Rector nec non et Illustrissimus Dominus Brippius eodem tempore sese informant diligenter de quantitate et qualitate valore etc. omnium aliorum musicorum ac tempore eorum singulorum servitutis et an aliqui sint qui dimittendi sunt, et omnia refferant»¹²⁰.

Allo stesso 1610 risale una disposizione di particolare importanza per la cappella musicale, costituita dall'istituzione di sei cappellanie (comportanti il godimento dell'assegno annuo di sei scudi aurei) destinate ad altrettanti musicisti

¹¹⁸ AVFD, *Ordinazioni*, 20, f. 79, 21 febbraio 1605.

¹¹⁹ AVFD, *Ordinazioni*, 21, f. 40, 22 giugno 1606 (aumento di stipendio concesso a Giovanni Battista Corradi); AVFD, *Ordinazioni*, 21, f. 99, 14 maggio 1607 (aumento di stipendio concesso ai cantori Brioschi, Lambrugo e Fasoli); AVFD, *Ordinazioni*, 21, ff. 107-107 v., 25 giugno 1607 (aumento di stipendio concesso a Baldassarre Croce); AVFD, *Ordinazioni*, 21, f. 180, 3 luglio 1608 (aumento di stipendio concesso a Eleuterio Marliano); AVFD, *Ordinazioni*, 21, f. 194, 13 novembre 1608 (aumento di stipendio concesso ad Aurelio Averoldi).

¹²⁰ AVFD, *Ordinazioni*, 22, ff. 93 v.-94, giovedì 18 marzo 1610.

che avessero preso i sacri voti. Lo stesso provvedimento prevedeva l'istituzione di un sussidio per i cantori anziani e infermi che avessero servito lodevolmente presso la cappella per almeno quindici anni, a patto che non prestassero servizio presso altre cappelle musicali¹²¹. Nel settembre dello stesso anno il Cardinale Borromeo invitò Giulio Cesare Gabussi a seguirlo durante un suo viaggio a Roma per consentire al maestro di cappella di reclutare buoni cantori per rinforzare la cappella musicale, reputata ancora insufficiente¹²². L'anno successivo Gabussi sarebbe morto, lasciando un nipote, che viveva con lui e che, rimasto solo, fu ricondotto al suo paese a spese della Fabbrica e ricevette in dono 25 scudi. Nonostante le richieste di Giovanni Battista Gabussi (probabilmente un parente di Giulio Cesare – forse lo stesso nipote – che rivendicava a sé la produzione musicale del defunto maestro)¹²³, le composizioni di Gabussi, di proprietà della Veneranda Fabbrica, furono consegnate al capitolo dal Rettore e dai deputati dopo avere fatto l'inventario¹²⁴.

L'elezione del successore di Gabussi non fu cosa automatica: il Capitolo valutò dapprima diverse proposte, fra cui quella avanzata da Luigi Arconati, che suggeriva di nominare «quendam Magistrum capellae qui inserviebat Serenissimae Recolendae Memoriae Hispaniarum Reginae compositorem celeberrimum», o ancora quella del Rettore, che proponeva «alium Magistrum capellae qui nunc inservit in civitate Bergomi [forse Giovanni Cavaccio, allora maestro di cappella in Santa Maria Maggiore]»¹²⁵. Dopo avere raccolto informazioni sulla perizia dei candidati proposti, il 19 dicembre 1611 il Capitolo della Fabbrica deliberò di eleggere Vincenzo Pellegrini, che godeva dell'appoggio del Cardinale Borromeo¹²⁶. Pellegrini accettò l'incarico con una lettera datata 7 gennaio 1612 e indirizzata a Ottaviano Scotto, che fu letta e approvata nel corso della riunione del Capitolo del 23 gennaio dello stesso anno:

«Molto Illustre mio Signor et Padrone Molto Osservandissimo,
L'elettione ch'è piaciuto a Vossigoria Illustre di manifestarmi da Lei et suoi Colleghi fatta della persona mia al carico di Maestro di Cappella de chiesa tanto principale, qual è il Duomo di Milano, è stata gratia troppo singolare à meriti miei, et se bene hanno perso assai per la morte della Beata memoria del Sig. Giulio Cesare Gabucci de meriti non mai abastanza

¹²¹ AVFD, *Ordinazioni*, 22, ff. 145 v.-146, 5 agosto 1610.

¹²² AVFD, *Ordinazioni*, 22, ff. 139-139 v., 13 settembre 1610.

¹²³ AVFD, *Ordinazioni*, 23, f. 122, 5 aprile 1612.

¹²⁴ AVFD, *Ordinazioni*, 23, ff. 76 v.-77, 12 settembre 1611.

¹²⁵ AVFD, *Ordinazioni*, 23, ff. 83 v.-84, 24 novembre 1611.

¹²⁶ AVFD, *Ordinazioni*, 23, ff. 90 v.-91 v., Lunedì 19 dicembre 1611.

lodato, al cui paragone ogn'altro sogetto perde assai; tuttavia fatto ardito dalla benignità loro, acetto con ogni humiltà il carico, sperando col favore della Serenissima Nostra Signora (nella cui chiesa) di affaticarmi et far conoscere al mondo che in questo carico non sarò stato otioso, ambizioso che questa occasione me sia [cancellato: occasione] scala di far maggior profitto nell'arte mia, per poterle servire se non quanto devo almeno quanto si può humanamente. Ringratio dunque infinitamente le Signorie Vostre Molto Illustri di tal prerogativa à tanti sogetti meritissimi antepostami, assicurandole che ne terrò memoria perpetua col desiderio di servirle con tutto l'animo.

Attenderò all'assetto di casa mia per sbrigarmi quanto prima acciò habbino da me ogni compita sodisfatione, col qual fine facendoli humil riverenza bacio a tutti la mano. Pesaro li 7 genaro 1612. Sottoscritto di Vossignoria Molto Illustre Affetionatissimo et obligatissimo servitore Vincenzo Pellegrino»¹²⁷.

Lo stipendio del nuovo maestro era pari a quello del suo predecessore, e fu erogato a partire dall'inizio effettivo del servizio¹²⁸. Nei due decenni della direzione del Pellegrini la situazione della cappella musicale non fece che peggiorare: il livello dei cantori a più riprese fu reputato insufficiente, la disciplina dei cantori destò la preoccupazione dei Fabbriceri e i musicisti furono sottoposti a ripetuti richiami. In un'ordinazione del 1618 i deputati della Veneranda Fabbrica si videro costretti a richiamare al rispetto delle regole lo stesso maestro di cappella¹²⁹.

Nel quinquennio dal 1615 al 1620 sappiamo che Pellegrini fu particolarmente impegnato dalla stampa dei quattro sontuosi volumi *in folio* dei *Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae ad vespas*, pubblicati da Giorgio Rolla nel 1619 e dedicati al cardinale Borromeo. Mandati di pagamento, registri e ordinazioni capitolari conservati presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica hanno consentito di ricostruire in maniera precisa le diverse tappe di un'impresa editoriale che assorbì

¹²⁷ AVFD, *Ordinazioni*, 23, f. 100, 23 gennaio 1612.

¹²⁸ Da un'ordinazione capitolare apprendiamo che Vincenzo Pellegrini aveva avanzato la richiesta di essere pagato a partire dal giorno della nomina. Fu pagato invece dall'inizio del servizio, ma ricevette in compenso 120 lire imperiali per le spese di viaggio. Cfr. AVFD, *Ordinazioni*, 23, f. 121v., 5 aprile 1612.

¹²⁹ Il 16 luglio 1618 era stato stabilito di punire i cantori che non osservavano le prescrizioni e non assistevano dall'inizio alla fine ai divini uffici della sera e della mattina (cfr. AVFD, *Ordinazioni*, 26, f. 84). Il 19 luglio fu necessario specificare che anche il maestro di cappella era tenuto a rispettare le regole imposte agli altri musicisti (AVFD, *Ordinazioni*, 26, f. 84v.).

per anni le energie dello stampatore e del curatore (il maestro di cappella), ma anche dei deputati della Fabbrica preposti a occuparsi degli affari della cappella musicale¹³⁰.

Oltre ai volumi curati per la Veneranda Fabbrica, in quegli anni Pellegrini fece stampare a Venezia una raccolta di Magnificat e litanie della Beata Vergine nel 1613 e una raccolta di mottetti, che include anche una messa, nel 1619 (cfr. Tavola 2). Impegnato a pieno regime per le pubblicazioni musicali, Pellegrini non si dimostrò altrettanto solerte nella cura della cappella musicale. Lo dimostra l'andamento generale di un'istituzione già da tempo minata dall'indisciplina dei cantori, che stava attraversando una fase di particolare declino. Al 1621 risale un provvedimento di radicale riforma della cappella musicale, comportante fra l'altro il licenziamento di diversi cantori ritenuti insufficienti:

«Che ogni parte della musica si reduchi a quatro voce.

Item che si licencii il Lanzone basso per essere voce debole, ma si lascii continuare sin che se ne trovi un migliore.

Item si licencii assolutamente il Mazzano tenore et che per rispetto del Rosa parimente tenore esso risolvase in termine de quindecì giorni si vuol partire et volendosi partire si licencii assolutamente, et non facendo resolutione in detto termine il Venerando Capitulo deliberarà.

Item si licenciano li Mandolino et Cerro contralti ritenendoli però sin tanto se ne provvederà de duoi migliori.

Il Reverendo Gaieta non si removerà ma habbi a servire conforme al solito.

Li soprani si habbino a ridurre a otto solamente oltre il detto Gaieta, si che si licentia Francesco Mangiagallo, alli quali otto soprani si costituisse salario de lire cento cinquanta il mese da essere tra essi repartito all'arbitrio de' signori Provinciali, quali a tal fine si aviserano per boletini, et il detto riparto si farà conforme al valore di ogni uno di loro soprani, restando però essi soprani sottoposti alla pena, alla quale sono sottoposti li altri musei, caso non servino nelli giorni et hore destinate.

¹³⁰ Gli esordi dell'attività tipografica ed editoriale di Giorgio Rolla e le vicende che portarono alla stampa dei *Pontificalia ambrosianae ecclesiae* sono stati affrontati da chi scrive in: MARINA TOFFETTI, «Che detti Iacomo, et Georgio [...] siano obligati stampare»: un inedito contratto fra la Veneranda Fabbrica del Duomo e i Rolla editori a Milano, in «Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche» VII (1993), pp. 9-20. Il contratto stipulato fra la Fabbrica e gli editori Rolla, unitamente ad un altro memoriale di Vincenzo Pellegrini riferito alla pubblicazione dei libroni, si conserva in AVFD, *Archivio Storico* 185, capo XVIII bis, par. 17, fasc. 1.

Che il Maestro di Capella habbi da osservare li ordini et acciò si eseguiscono si elegano li molto Reverendi Signori Primicerio, et Trotto, li quali habbino a provvedere come gli parerà conveniente acciò detti ordini si eseguiscono facendone ancora parola con l'Illustrissimo Signor Cardinale se così à loro parerà¹³¹.

Dei problemi della cappella si sarebbe discusso ancora a lungo in seno al capitolo. Insoddisfatti dell'operato del Pellegrini, i deputati avrebbero ben presto cercato di sostituirlo, proponendo l'incarico a un musicista più degno e illustre. Si sa che furono avanzate proposte a Claudio Monteverdi nel 1625. Nel mese di marzo dello stesso anno l'intera sezione dei soprani, evidentemente reputata insufficiente dai deputati del Capitolo della Veneranda Fabbrica, fu sottoposta ad una prova alla presenza di Giovan Paolo Cima e Giulio Cesare Ardemano, ossia delle due figure di maggiore spicco nel panorama musicale milanese dell'epoca. Nella stessa occasione il Capitolo espresse la propria insoddisfazione nei confronti dell'operato del maestro di cappella, richiamandolo ufficialmente e invitandolo a seguire la cappella con maggiore diligenza, rinnovando nel contempo l'intenzione di cercare un accordo con il 'Maestro Moderno' Claudio Monteverdi:

«[...] Sendo chiamato tutto il Capitolo per boletini particolari per sentire, et fare la prova delli soprani che servono a detta Chiesa, con l'intervento delli signori maestro di capella del Duomo, Gulielmo Arnone organista di detta Chiesa, Cima organista di S. Celso, et Artemanio organista della Scala et sentito l'infrascritti soprani ad uno ad uno et anco in concerto, cioe

med. – Carlo Calvo che serve un anno fa a L. 18 il mese

male – Pietro Paolo Vasallo che serve doi anni sono il primo gratis [e il secondo] a L. 9 il mese

med. – Alessandro Bisnate sono mesi 4 che serve L. 12 il mese

bene – Bernardo Dugnano serve anni 5 passati a L.21 il mese

male – Carlo Legnano serve doi anni sono il primo gratis, et il secondo a L. 9 il mese

male – Carlo Gio. Batta dell'Aqua L. 9 il mese

Il settimo non pote cantare.

Sentito ultimamente il Rev. Gaieta in concerto, e doppio licenciato tutti li musici, e sentito il parere delli sudetti Cima, et Artemanio, e poi licenciati anc'[sic] essi. Il Venerando Capitolo doppo avuti molti discorsi circa al

¹³¹ AVFD, *Ordinazioni*, 27, f. 73 v.-74, sabato 22 maggio 1621.

buon governo della musica, e venuto nell'infrascritti sentimenti pigliati prima li [sic] noi.

Prima Che li sudetti Vasallo, Legnano, Del'Aqua, et el settimo che non ha potuto cantare s'habbino ex nunc per licenciati dal servitio di detta Chiesa, ma che si ritenghino sin che se ne trovi di migliori.

Secondo Che il signor Rettore parli al maestro di capella acciò conforme alli suoi capitoli faccia la scola delli otto soprani continuamente, et attendi con maggior diligenza al servitio di detta musica di quello ha fatto per il passato.

Terzo Che il medesimo signor Rettore parli con quelle persone che S.S. sa per scrutinare il sentimento di [] Monteverdo, acciò non servando il Maestro Moderno le sue conventioni si possi sapere dove mettere mane [sic], caso che il Venerando Capitolo venesse [sic] in parere di valersi d'altra persona

Quarto Che l'istesso signor Rettore faccia parolla all'Illustrissimo et Reverendissimo Signor Cardinale Borromeo conforme alla mente della presente congregazione de quale, e informato

Quinto Che si procuri repigliare il Pestagallo, et Cimino, quali altre volte servivano per soprani in detta Chiesa, per valersene per [] à suo tempo, et secondo la loro voce»¹³².

La prima proposta di collaborazione rivolta a Claudio Monteverdi ebbe come risultato la risposta negativa di quest'ultimo. Nel giugno del 1625 il capitolo deliberò di scrivere nuovamente al maestro, proponendogli un salario di 1800 lire imperiali l'anno, ma anche quest'ultimo tentativo non sortì alcun effetto.

«Propositis per Dominum vicerectorem litteris responsoriis datis per musicum Monteverdum, et habito superinde discursu, dictum fuit, quod Dominus vicerector ei rescribat iuxta mentem Venerandi Capituli, ita ut salarium ei constituendum sit in summa librarum mille octo centum imperialium»¹³³.

Nel 1626 si stabilì che il Rettore avrebbe raccolto informazioni sul maestro di capella e le avrebbe trasmesse al capitolo¹³⁴. Nonostante i palesi segnali di insoddisfazione nei confronti del suo operato, nel 1628 Vincenzo Pellegrini ebbe

¹³² AVFD, A.S. 421, capo XXVII, par. 5, fasc. 1, cit. in MOMPELLIO, *La cappella del Duomo*, p. 519.

¹³³ AVFD, *Ordinazioni*, 28, f. 129, 12 giugno 1625, cit. in MOMPELLIO, *La cappella del Duomo*, p. 519.

¹³⁴ AVFD, *Ordinazioni*, 29, f. 17 v., 23 marzo 1626.

l'ardire di presentare una lettera memoriale ai deputati del Capitolo della Veneranda Fabbrica avanzando una richiesta di aumento di salario, al quale il maestro riteneva di avere diritto sia in considerazione del suo lungo servizio prestato presso il Duomo senza mai richiedere (né ottenere) accrescimenti di salario, sia in virtù delle opere date alle stampe a proprie spese per il servizio della cappella:

«Vincenzo Pellegrini Maestro di Capella e servitore delle Signorie Vostre molto Illustri e molto Reverende, havendo servito nella sua carica 18 anni in circa, non ha mai in detto tempo adimandato acrescimento alcuno di salario, e nondimeno gl'anni adietro ha stampato per servizio della Chiesa alcune opere molto necessarie a sue spese, et ne vorrebbe stampar delle altre, così per servizio di essa Chiesa, come per far honore alle Signorie Vostre molto Illustri et molto Reverende, et insieme a se stesso; onde non può col salario che hora tira sostentar la casa, e spendere nelle stampe, massime non havendo alcun'altro emolumento fuori dell'istesso salario, per ilche

Humilmente supplica le Signorie Vostre molto Illustri e molto Reverende a voler restar servite di augmentargli il salario con quella portione che parerrà loro convenevole, havendo risguardo non solo che si possi far honore nel stampare, ma anche al vivere calamitoso di presente in Milano, che lo riceverà per gratia singolare dalla benigna, e larga mano delle Signorie Vostre molto Illustri e molto Reverende. Quas Deus.

1629 die 23 novembris»¹³⁵.

Sul retro del memoriale si trova anche un elenco delle «Opere di Vincenzo Pellegrini stampate a Venezia a sue spese» (in realtà l'elenco include anche le opere stampate a Milano a spese della Fabbrica):

«Motetti da Concerto et da Capella a 1–2–3–4–5 e 6 Voci et Missa Ecce sacerdos Magnus da Capella a 6 voci»¹³⁶

Magnificat a 5–8–9 Voci con litanie della Madonna a 5 et a 8 Voci Litanie Ambrosiane a 8 Voci, et Romane, Hymni Motetti et responsorio da morto¹³⁷

¹³⁵ AVFD, *Archivio Storico*, cart. 405, capo XXVII, par. III A, fasc. 2, documento n. 1.

¹³⁶ Venezia, Vincenti, 1619. RISM P 1181. Cfr. Tavola 2.

¹³⁷ Venezia, Vincenti, 1613. RISM P 1180. Cfr. Tavola 2.

Quattro libri Pontificali à Vesperas [sic] stampati a Milano a spese della Veneranda Fabrica, avertendosi che l'opera che si contiene in essi, la mettà, è del sudetto Vincenzo Pellegrini, et per ricognitione di detta fatica hebbe dalla Veneranda Fabrica 25 scudi una volta tanto».

Inutile precisare che la sua richiesta non sortì l'effetto desiderato. In definitiva, gli ultimi anni della direzione di Pellegrini furono contrassegnati da frequenti dissidi e rivalità fra il maestro di cappella e l'organista Guglielmo Arnone, da continue discussioni dei deputati e dai numerosi tentativi di porre rimedio a una situazione ormai definitivamente compromessa.

4. 3. Il coadiutore

Al fianco del maestro di cappella, durante l'intero trentennio un cantore particolarmente esperto fu chiamato a svolgere ufficialmente le mansioni di coadiutore (o vicemaestro di cappella), con l'incarico di sostituire il maestro in caso di assenza. Negli anni 1600–1601 Giulio Cesare Gabussi fu affiancato da Giovanni Antonio Molaschi, un sacerdote già al servizio della cappella del Duomo nella sezione dei contratti. Nella documentazione pervenutaci lo si trova designato come «Johannes Antonius de Molaschis de Columbano»¹³⁸, ma anche come «il cantore Colombani»¹³⁹. Supponendo che i colleghi lo chiamassero semplicemente «il Colombano», appare assai probabile che la canzone strumentale intitolata *La Colombana*, inclusa nella raccolta di canzoni strumentali di Cesare Borgo pubblicata a Venezia nel 1599¹⁴⁰, fosse implicitamente dedicata proprio a lui¹⁴¹.

¹³⁸ AVFD, *Ordinazioni*, 19, f. 36, 24 maggio 1601.

¹³⁹ AVFD, *Ordinazioni*, 18, f. 98, 15 giugno 1598.

¹⁴⁰ *Canzoni per sonare fate* [sic] *alla francese a quatro voci di Cesare Borgo Milanese Organista nel Duomo di Milano*, In Venezia, Appresso Giacomo Vincenti, A Instantia di Agostino Tradate, 1599.

¹⁴¹ Chi scrive ha già affrontato il problema dell'identificazione dei dedicatari impliciti delle canzoni strumentali composte e pubblicate a Milano in MARINA TOFFETTI, «*Et per che il mondo non entri in sospetto di adulatione [...]*»: titoli e dedicatorie delle canzoni strumentali sullo sfondo dell'ambiente musicale milanese fra Cinque e Seicento, in Ruggero Giovannelli «*Musico eccellentissimo e forse il primo del suo tempo*», Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palestrina e Velletri, 12-14 giugno 1992), a c. di Carmela Bongiovanni e Giancarlo Rostirolla, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1998, pp. 601-636; pp. 624-628. Dei ventitre titoli apposti alle canzoni di Cesare Borgo, venti sono stati ricondotti in maniera inequivocabile ad altrettanti personaggi attivi in Duomo (prevalentemente come musicisti) negli anni in cui vi fu attivo anche Cesare Borgo; per due titoli non sono stati individuati gli impliciti dedicatari; relativamente a *La Colombana*, ignorando allora il soprannome di Giovanni Antonio Molaschi, si era proposto, in via ipotetica, che potesse riferirsi a Orazio Colombani, un musicista che era stato attivo come maestro di

Durante il periodo di assenza di Giulio Cesare Gabussi (1600–1601), anche Molaschi non figura nei mandati di pagamento della cappella. A noi risulta che nel maggio del 1601 gli fu concessa una licenza (senza trattenere il suo compenso durante l'assenza, in considerazione del suo apprezzabile servizio)¹⁴². Può darsi che Molaschi avesse seguito il maestro di cappella presso la corte polacca, e che vi fosse morto o vi si fosse trattenuto, oppure che fosse venuto a mancare o che si fosse licenziato dalla cappella del Duomo nel corso del 1601. Sta di fatto che, dopo quella data, di Molaschi non vi è traccia alcuna nei documenti della Fabbrica.

Durante l'assenza di Gabussi la cappella fu retta probabilmente dal basso Francesco Lucini, il quale, pur essendo già il cantore di gran lunga meglio pagato della cappella¹⁴³, ottenne nel 1603 un ulteriore considerevole aumento di salario¹⁴⁴, e che a partire dal 30 giugno 1603 figura nei mandati come «basso e coadiutore» (talvolta soltanto come coadiutore). Tenuto conto dei suoi meriti, sentito il parere dell'Arcivescovo fu stabilito anche che, qualora non fosse stato più in grado di prestare servizio in caso di vecchiaia o di malattia, gli sarebbe stata corrisposta la somma di cento scudi¹⁴⁵. Un compenso straordinario di cento lire imperiali gli fu corrisposto nel 1612, quale ricompensa per avere retto la cappella musicale nel periodo intercorso fra la morte di Giulio Cesare Gabussi e l'arrivo del suo successore¹⁴⁶. Sotto la direzione di Vincenzo Pellegrini, Francesco Lucini continuò a svolgere le mansioni di vicemaestro di cappella (così lo si trova designato a partire dal 1612) sino alla morte, sopraggiunta il 10 dicembre 1617¹⁴⁷. Autentica colonna portante della cappella musicale durante tutto il periodo del suo servizio, Francesco Lucini godette di prestigio anche al di fuori del ristretto ambiente della cattedrale, acquistando grande fama anche come curatore di diverse raccolte miscellanee più volte ampliate e ristampate (cfr. Tavola 3). In veste di basso e di curatore di alcune raccolte di musica, nonché di rielaborazioni a due, tre e quattro voci di musiche precedentemente concepite a più voci, Lucini

cappella in S. Francesco a Milano nel 1584. Alla luce delle più recenti acquisizioni appare molto più plausibile che la canzone si riferisse al collega attivo in Duomo.

¹⁴² AVFD, *Ordinazioni*, 19, ff. 36-36 v., 24 maggio 1601.

¹⁴³ Il suo salario ammontava allora a L. 171 al trimestre.

¹⁴⁴ L'aumento gli fu concesso il 20 febbraio 1603 e corrisposto a partire dal 27 marzo 1603. A partire da quella data egli percepì un salario di 225 lire al trimestre. Cfr. AVFD, *Ordinazioni*, 19, f. 132; *Mandati*, 21/2.

¹⁴⁵ Cfr. AVFD, *Ordinazioni*, 19, f. 134, 20 febbraio 1603.

¹⁴⁶ Cfr. AVFD, *Ordinazioni*, 23, f. 102 v., lunedì 30 gennaio 1612.

¹⁴⁷ Nel mandato di pagamento del 5 gennaio 1618, relativo al mese di dicembre del 1617, il reverendo Francesco Lucino viene pagato «a ragione de L. 75 al mese per dieci giorni sino alli 10 che passò a miglior vita». Cfr. AVFD, *Mandati*, 51/1, 5 gennaio 1618.

è menzionato anche da Filippo Picinelli, il quale ricorda inoltre che «fù carissimo al gran Cardinale Borromeo»:

«Piena lode sarà contribuita al Sacerdote Francesco Lucini, che fù per molti anni Basso del Duomo, co'l ricordare che fù carissimo al gran Cardinale Federico Borromeo; non sapendo il genio di quell'ottimo Arcivescovo affettionarsi, se non ove scorgeva la luce della virtù, e del merito, e raro, ed eccellente. Possedeva così francamente il Lucini l'arte della musica, che seppe ridurre il Canto dai pieni all'hora comunemente usati, a concerti più elaborati, e più soavi di due, trè, ò quattro voci, onde gli orecchi restassero con più gioconda soddisfazione, lusingati, e ricreati. Face stampare:

Trè, o quattro raccolte d'opere Musicali da lui scelte.

stampò:

Concerti diversi à 2. 3. e 4. con partitura per l'Organo. Milano 1616.

Con la seconda aggiunta con partitura. Milano 1617»¹⁴⁸.

Dal ritratto che ne fece Girolamo Borsieri ne *Il supplimento della nobiltà di Milano* apprendiamo invece che Lucini era solito cantare i concerti da lui stesso raccolti con un'altra voce o anche a voce sola «nell'organo»:

«Francesco Lucino già frate degli Humigliati, e finalmente basso nel Duomo di questa Città, di voce profonda, ed eguale ha parimente atteso à raccogliere alcuni concerti di quei particolarmente, ch'egli stesso accompagnato con una altra voce, ò solo nell'Organo soleva cantare con gusto grande di chi l'udiva»¹⁴⁹.

Soltanto un giorno dopo la morte di Lucini il compito di vicemaestro di cappella fu affidato al contralto Giovanni Battista Corradi:

«Facto verbo per Dominum Rectorem qualiter decessit Reverendus Lucinus musicus, et quod ideo bonum esset permittere quod Reverendus Johannes Baptista Corradus perseveret in eo munere regulandi cantores quod ipse quondam Lucinus habebat attento quia in deffectum dicti quondam Lucini, dictus Corradum dictum munus exercebat, dictum fuit

¹⁴⁸ Cfr. FILIPPO PICINELLI, *Ateneo de i letterati milanesi*, p. 212.

¹⁴⁹ Cfr. GIROLAMO BORSIERI, *Il Supplimento della nobiltà di Milano*, p. 57.

quod absque aliquo salario perseveret donec aliud per Venerandum Capitulum ordinatum fuerit»¹⁵⁰.

La decisione evidentemente non fu delle più semplici, se tre giorni dopo il Capitolo tornò lungamente a discutere sulla successione del vicemaestro di cappella, valutando l'opportunità di eleggere Flaminio Comanedo in luogo del Corradi, per stabilire infine di confermare quest'ultimo a patto che non chiedesse aumenti o compensi straordinari¹⁵¹.

Sull'eccellenza di entrambi i musicisti in lizza per il posto di coadiutore meritano di essere ricordate le parole con cui i loro meriti furono descritti dall'abate Picinelli. Dal ritratto di Giovanni Battista Corradi, ricordato (erroneamente) come maestro di cappella del Duomo, apprendiamo che questo cantore, al pari di Francesco Lucini, era stato particolarmente caro all'arcivescovo Federico Borromeo:

«Sacerdote di tutta integrità fù Gio. Battista Corradi, Musico, & Mastro di Capella del Duomo di rara eccellenza; e perciò molto caro alla felice memoria del sig. Cardinale Federico Borromeo. Si vedono del suo ne i libri del Duomo

Alcune Compositioni à Capellæ»¹⁵².

Più vivo appare il ritratto che l'abate Picinelli ci ha lasciato dell'antagonista di Corradi, Flaminio Comanedo, di cui apprezzava lo stile aggiornato delle composizioni profane:

«Se in tutte le scienze, e nell'arti ogni giorno via più si raffinano gl'ingegni; nella musica similmente succede; in cui le compositioni de moderni riescono così vivaci, bizzarre, e spiritose, che à questo confronto quelle de gli antichi sembrano fredde, disanimate, e morte. Mà sbizzarrissero à voglia loro i più svegliati Maestri di musica, che vivevano à i giorni di Flaminio Comanedo, che esso hebbe talento di gareggiare, e d'uguagliare in quest'arte i più eccellenti de i suoi giorni, dandone un evidente autentico con la stampa di sei opere, frà le quali;

Canzonette à trè voci lib. I Venet. 1601.

Girolamo Borsieri nel Supplimento della Nobiltà di Milano al c. 13¹⁵³

¹⁵⁰ AVFD, *Ordinazioni*, 26, ff. 48 v.-49, lunedì 11 dicembre 1617.

¹⁵¹ AVFD, *Ordinazioni*, 26, ff. 49 v.-50., giovedì 14 dicembre 1617.

¹⁵² Cfr. FILIPPO PICINELLI, *Ateneo de i letterati milanesi*, p. 278.

Canzonette à 3. lib. 2. Milano 1602.

*Vesperi à 4. con partitura per l'Organo Venet. 1618. Opera Sestas*¹⁵⁴.

Ad ogni buon conto, Corradi svolse il compito *regulandi cantores* sino alla sua morte, avvenuta durante la peste del 1630. Le sue attitudini didattiche dovevano essere ben note, se nel 1627 il cantore Agostino Bossi fu ammesso al servizio della cappella del Duomo, ma a patto che si affidasse per un anno alle cure di Corradi per perfezionarsi nel canto¹⁵⁵. Come cantore doveva godere di una certa fama anche al di fuori della cappella del Duomo: negli anni dal 1618 al 1629 sappiamo che rivolse numerose richieste di licenza ai deputati (quasi ogni anno, spesso due volte l'anno) per andare a cantare in altre chiese¹⁵⁶. Le licenze gli furono solitamente concesse, talvolta a determinate condizioni (il 12 febbraio 1624, ad esempio, gli fu concesso di assentarsi solo nel caso in cui il maestro fosse stato presente)¹⁵⁷. Dal verbale di una riunione del Capitolo tenutasi il 13 agosto 1629 apprendiamo che Corradi avrebbe prestato servizio presso la chiesa di Sant'Alessandro in occasione della festa di San Rocco. La licenza in quell'occasione gli fu concessa a patto che fosse presente in Duomo per la celebrazione della natività della Beata Vergine¹⁵⁸. Alle doti canore e didattiche Corradi doveva unire anche competenze compositive: alcune sue composizioni furono infatti incluse nelle miscellanee curate da Vincenzo Pellegrini e stampate per la Veneranda Fabbrica del Duomo nel 1619 (*Hymni, Posthymni et Lucernaria*) e nel 1623 (*Litaniae Ambrosianae Ecclesiae*; cfr. Tavola 3).

Tavola 3

ANNO	AUTORE	TITOLO	CITTÀ	EDITORE	NOTE
1590	F. LUCINI	Le Gemme madrigali a cinque de diversi eccell. musici della città di Bologna RISM 1590 ¹³	Milano	F. ed eredi di S. Tini (per Michele Tini)	dedica firmata da Francesco Lucini cantore del Duomo di Milano

¹⁵³ Borsieri in realtà parla di Flaminio Comanedo a pagina 56 (e non 13) del suo volumetto: «Flaminio Comanedo ha stampati due libri di canzonette a tre voci havendo in esse mostro quanto agevole gli sia il seguir la maniera trovata da' più moderni compositori». Cfr. BORSIERI, *Il supplemento*, p. 56.

¹⁵⁴ Cfr. FILIPPO PICINELLI, *Ateneo de i letterati milanesi*, p. 196.

¹⁵⁵ AVFD, *Ordinazioni*, 29, ff. 97-97 v., 6 settembre 1627.

¹⁵⁶ Si vedano le seguenti ordinazioni capitolari: 22 febbraio e 13 agosto 1618; 30 aprile 1620; 17 marzo 1621, 17 marzo e 18 agosto 1622; 12 febbraio e 26 agosto 1624; 26 agosto 1627; 21 agosto e 4 dicembre 1628; 18 febbraio 1629. Cfr. *Ordinazioni*, 26-30.

¹⁵⁷ AVFD, *Ordinazioni*, 28, f. 57, 12 febbraio 1624.

¹⁵⁸ AVFD, *Ordinazioni*, 30, f. 38, 13 agosto 1629.

1608	F. LUCINI E F. LOMAZZO	Concerti de diversi eccell. Autori RISM 1608 ¹³ PATALAS 2459	Milano	erede di S. Tini e F. Lomazzo	dedicato a Ettore Crispino, curato del Duomo di Milano
1612	F. LUCINI E F. LOMAZZO	Concerti de diversi eccell. Autori ... raccolti da F. Lucino ... Di nuovo ristampati con bella aggiunta RISM 1612 ⁸ PATALAS 2470	Milano	erede di S. Tini e F. Lomazzo	
1612	F. LUCINI E F. LOMAZZO	Aggiunta nuova delli concerti RISM 1612 ⁹	Milano	erede di S. Tini e F. Lomazzo	
1616	F. LUCINI E F. LOMAZZO	Concerti de diversi eccell. autori [terza impressione; cfr. RISM 1608 ¹³] RISM 1616 ⁹ PATALAS 2479	Milano	F. Lomazzo	
1617	F. LUCINI E F. LOMAZZO	Seconda aggiunta alli concerti raccolti da F. Lucino RISM 1617 ²	Milano	F. Lomazzo	
1619	G. C. GABUSSI V. PELLEGRINI	Compos. In G. C. Gabussi – V. Pellegrini, Pontificia Ambrosianae Ecclesiae ... pars hyemalis RISM 1619 ³	Milano	Giorgio Rolla	
1619	G. C. GABUSSI V. PELLEGRINI	Compos. In G. C. Gabussi – V. Pellegrini, Pontificia Ambrosianae Ecclesiae ... pars aestiva RISM 1619 ⁴	Milano	Giorgio Rolla	
1622	F. LUCINI E F. LOMAZZO	Concerti de diversi eccell. autori	Milano	F. Lomazzo	esemplare segnalato da Eitner, già all'Ambrosiana (disperso)
1623	G. B. CORRADI	compos. in G. C. Gabussi - V. Pellegrini, Litaniae Ambrosianae Ecclesiae RISM 1623 ³	Milano	G. Rolla	
1627	F. LUCINI	Compos. in Viridarium RISM 1627 ² PATALAS 2499	Trier	Zetzner	

4. 4. I cantori

La storia della cappella musicale del Duomo di Milano, come del resto quella di consimili istituzioni, appare lastricata da provvedimenti disciplinari di varia natura volti a ripristinare l'ordine fra i membri della cappella e a garantire che le loro prestazioni si svolgessero entro un quadro, se non di sincera devozione, per lo meno di apparente decoro. Un riflesso di tali indirizzi disciplinari è ravvisabile non solo nei verbali dalle ordinazioni capitolari del periodo in esame, nonché nei cosiddetti «ordini pel buon governo» (ossia nelle principali ordinazioni capitolari, date alla stampa in quanto di interesse comune)¹⁵⁹, ma anche nel *Governo della Veneranda Fabrica del Duomo di Milano*, un regolamento dato alla stampa nella seconda metà del Seicento, ma ampiamente basato su regole e provvedimenti entrati in vigore nei decenni precedenti, all'interno del quale un ampio paragrafo è espressamente dedicato ai doveri del maestro di cappella e dei musicisti¹⁶⁰.

I ripetuti richiami dei deputati del Capitolo, le sanzioni disciplinari sempre più severe nei confronti dei «delinquenti» e le multe comminate ai cantori del Duomo per le loro continue assenze ingiustificate rappresentano altrettanti segnali di un disagio, dovuto in alcuni casi probabilmente alla relativa esiguità dei compensi percepiti da alcuni membri della cappella musicale. Per contro, il numero dei cantori, milanesi o forestieri, che desideravano entrare a far parte della cappella, e la celebrità di alcuni di essi, dimostra inequivocabilmente quanto lo *status* di cantore del Duomo fosse ambito. L'impressione che si trae dalla documentazione in nostro possesso è che, da un lato, in tempi di incertezza economica ottenere un posto stabile rappresentava, a maggior ragione per un musicista, una garanzia da non sottovalutarsi; dall'altro che, nonostante i suoi mille problemi di disciplina e di gestione, in parte connaturati al tipo di istituzione, la cappella del Duomo di Milano doveva allora godere di un prestigio indiscusso e superiore rispetto ad altre istituzioni musicali coeve.

Tracciare un profilo culturale e musicale del cantore milanese non è cosa facile: accanto ai numerosi sconosciuti, attratti dalla cappella del Duomo dal desiderio di stabilità, balzano all'occhio, fra quelli dei cantori, diversi nomi di interpreti e compositori di primissimo piano, alcuni dei quali furono anche autori

¹⁵⁹ Fra gli ordini pel buon governo che si sono conservati, un solo documento fu stampato nel periodo in esame: si tratta della «Nota de diversi ordini da servarsi nella Veneranda Fabrica del Duomo di Milano giornalmente», all'interno della quale si legge, al punto quattordicesimo: «Che niun Musico manchi dalla Capella senza licenza Capitulare sotto pena d'un scudo la mattina, e uno il doppopranzo, & l'Ottava del Corpus Domini à chi mancherà senza licenza come sopra si duplichi la pena». Cfr. AVFD, *Archivio Storico*, 21, capo 1, par. 3, fasc. 1.

¹⁶⁰ Per una trascrizione integrale del capitolo dedicato alla cappella musicale cfr. l'Appendice 7.

di composizioni o di intere raccolte date alle stampe. Lo leggiamo anche nel *Liber primus Motectorum* di Damiano Scarabelli (Venezia, Angelo Gardano, 1592), dedicato «Alla Molto Eccelente, et Virtuosa Compagnia de Musici, o Cantori del Domo di Milano», in cui l'autore, allora vicemaestro di cappella, si rivolge ai suoi compagni ricordando come essi mostrassero il loro valore «chi con vaghe, e Musicali compositioni, chi con bellissimo modo di cantare quello accompagnando con artificiosi passaggi, e soavi accenti; et altri con quelle e questo». Fra i musicisti compositori va ricordato un certo Giorgio De Fabritiis, autore di cinque messe e di un non meglio definito «altro libro di composizioni», per i quali nel 1603 ricevette un compenso di 15 ducaton¹⁶¹. Da un mandato di pagamento del dicembre dello stesso anno apprendiamo peraltro che il compenso per le sue composizioni era stato fissato un tanto al foglio:

«Pagarete a Domino Giorgio Fabriti cantore lire settanta otto 14 denari imperiali, et sono per saldo, in compito pagamento de lire cento trentacinque 14 soldi imperiali, che tanto segli deve per un libro di compositione de Messe da cantare nella Musica in detta chiesa de p. 118 a soldi 23 il fogli [sic] così d'accordo et ne pigliarete ricevuta»¹⁶².

Fra i cantori attivi in Duomo negli ultimi anni del Cinquecento merita di essere ricordato il bolognese Damiano Scarabelli, responsabile della ristampa del *Mutectorum liber primus* a 5–8 voci del suo maestro (nonché maestro di cappella in S. Petronio) Andrea Rota uscita a Milano per i tipi di Francesco ed eredi di Simon Tini nel 1588, nonché autore di un libro di mottetti a cinque, sei e otto voci e di alcune composizioni incluse nella raccolta di *Hymni, Posthymni et Lucernaria* (1619), nei *Pontificalia Ambrosianae Ecclesiae* (1619) e in alcune antologie stampate da Paul Kaufmann a Norimberga fra il 1598 e il 1608¹⁶³ e Baldassarre Vialardi, autore di un libro di messe e altre composizioni sacre stampato da Giorgio Rolla nel 1624 e ristampato nel 1626¹⁶⁴. Fra i cantori attivi nel periodo dal 1600 al 1630, oltre a Francesco Lucini e Giovanni Battista Corradi diedero alle stampe alcune loro opere Flaminio Comanedo (tenore presente dal 3 giugno 1603 al dicembre del

¹⁶¹ AVFD, *Ordinazioni*, 19, f. 154, 14 luglio 1603.

¹⁶² AVFD, *Mandati*, 22/3, 20 dicembre 1603.

¹⁶³ Cfr. RISM 1598²-1600²-1602², PATALAS, nn. 2445-2447-2448-2461 (ristampa con modifiche al contenuto di RISM 1600¹).

¹⁶⁴ *Missae duae, altera Quinis, Senis altera vocib. cum Psalmis Vespertinis in solemnitatibus totius anni, Canticis Magnificat, & Litanis B. Mariae Virg. Quinis Vocibus Concinendis. Auctore Presbytero Balthasare Vialardo Organico in Ecclesia Sancti Joannis ad Concham Mediolani, Opus Primum, nuper in lucem aeditum. Cum Organica Modulatione. Mediolani, Apud Georgium Rollam, 1624.*

1622)¹⁶⁵, Gasparo Pietragrua (soprano dal 30 settembre 1613 al 30 settembre 1617)¹⁶⁶, e Antonio Maria Turati, il futuro maestro di cappella del Duomo, presente come soprano, con il nome di Antonio Maria *Turà*, nei mandati di pagamento dal 30 novembre 1616¹⁶⁷ al 30 settembre 1620¹⁶⁸ (cfr. tavola 4). Il medaglione biografico dedicato a Turati all'interno dell'*Ateneo* di Filippo Picinelli si apre proprio ricordando un aneddoto che lo vide protagonista nel periodo in cui serviva il Duomo di Milano come soprano:

«Sino da i suoi primi anni fù Antonio Maria Turato l'attrattiva della stima, e de gli applausi. Era Musico soprano del Duomo; quando il Sig. Card. Federico, pregato dall'Altezza di Savoia, a mandargli à Torino in occasione di Nozze alcuni de i suoi Musici: il Turato soggetto di tutta isquisitezza, condottosi à quella corte, in premio della sua ammirata virtù, ne riportò una catena d'oro, con gran medaglia pendente»¹⁶⁹.

Tavola 4

ANNO	AUTORE	TITOLO	CITTÀ	EDITORE	NOTE
1601	F. COMANEDO	Il primo libro delle canzonette a tre voci. RISM C 3482	Venezia	Giacomo Vincenti	
1602	F. COMANEDO	Il secondo libro delle canzonette a tre voci di Flaminio Comanedo milanese: Con doi Madrigali à Quattro voci RISM C 3483	Milano	Agostino Tradate	
1615	F. COMANEDO	Secondo libro de' madrigali a cinque voci ... con il suo basso continuo per sonar nel clavicembalo, o altro simile strumento. Opera quinta RISM C 3484 PATALAS 424	Venezia	Giacomo Vincenti	Completo a Cracovia

¹⁶⁵ Nel mandato di pagamento del 30 gennaio 1623, relativo al dicembre del 1622, Flaminio Comanedi viene pagato soltanto per venti giorni. Cfr. AVFD, *Mandati*, 61/1.

¹⁶⁶ L'ultimo mandato di pagamento in cui figuri il nome di Gasparo Pietragrua è datato 12 ottobre 1617 e si riferisce al mese di settembre dello stesso anno. Cfr. AVFD, *Mandati*, 50/2.

¹⁶⁷ AVFD, *Mandati*, 48/3, 30 novembre 1616.

¹⁶⁸ AVFD, *Mandati*, 56/2, 13 ottobre 1620, mandato relativo al 30 settembre.

¹⁶⁹ Cfr. FILIPPO PICINELLI, *Ateneo de i letterati*, p. 47. Il ritratto prosegue: «D'anni 23. fù fatto Organista, e Mastro di Capella di N. Signora presso S. Celso; e come ch'egli s'era posto in habito Clericale, & Sacerdote; à concorrenza di soggetti eminenti in quella professione, con favore per l'adietro non mai conferito ad alcuno de i nostri Compatriotti, fu eletto per Mastro di Capella nel Duomo di Milano».

1617	F. COMANEDO	compos. in: F. Lucino e F. Lomazzo, Seconda aggiunta alli concerti raccolti da F. Lucino RISM 1617 ²	Milano	Filippo Lomazzo	
1619	F. COMANEDO	Compos. In G. C. Gabussi – V. Pellegrini, Pontificia Ambrosianae Ecclesiae ... pars aestiva RISM 1619 ⁴	Milano	Giorgio Rolla	
1629	G. PIETRAGRUA	Concerti, et canzon francese à 1, 2, 3, 4 voci con due messe. Opera I RISM P 2345	Milano	Giorgio Rolla	
1629	G. PIETRAGRUA	Canzonette a tre	Milano	?	perduto (cfr. Picinelli, Ateneo, p. 233)
1629	G. PIETRAGRUA	Mottetti a voce sola	Milano	?	perduto (cfr. Picinelli, Ateneo, p. 233)
1634	G. PIETRAGRUA	Allegria de' balli. Opera V Ignoto a RISM	Milano	Giorgio Rolla	
1651	G. PIETRAGRUA	Musica spedita, cioè messa, salmi alla romana per cantarsi alli vesperi di tutto l'anno, con doi Magnificat, le quattro antifone, & falsi-bordoni otto, con il Gloria intiero ... opera nona, libro quinto RISM P 2346	Venezia	Alessandro Vincenti	
1651	A. M. TURATI	Primi Fiori del Giardino Musicale del Sig. ^r Antonio Maria Turati Maestro di Cappella del Duomo di Milano Colti da Agostino Guerrieri RISM T 1382 PATALAS 2065	Milano	eredi di Giorgio Rolla e Carlo Camagno	

Fra le informazioni che si possono desumere dai mandati di pagamento, quelle più immediatamente leggibili riguardano le fluttuazioni dell'organico della cappella, la composizione delle singole sezioni e la durata della permanenza dei cantori, un fattore fondamentale per la stabilità della cappella e per la qualità delle sue prestazioni.

Per quanto riguarda l'organico complessivo, fra il 1600 e il 1630 la cappella musicale del Duomo ha oscillato fra i 17 e i 30 elementi (cfr. l'appendice 2). La cappella ha toccato le sue dimensioni più ridotte all'inizio del trentennio (nel 1600) e poi di nuovo nel 1612, mentre la soglia dei trenta elementi è stata toccata soltanto nel 1619. Durante la direzione di Giulio Cesare Gabussi (dal 1600 al 1611) la cappella musicale non è mai stata composta da più di 22 cantori, e il suo organico si è attestato su una media di 19/20 elementi¹⁷⁰. Negli anni della direzione di Vincenzo Pellegrini le fluttuazioni sono state più vistose: la cappella ha accolto da un minimo di 17 elementi (nel 1612) a un massimo di 30 (1619), ma il numero dei suoi componenti ha continuato a oscillare: fra il 1612 e il 1619 la cappella è passata dai 17, ai 22, ai 25, ai 28 elementi, per poi scendere di nuovo a 26 e toccare nel 1619 la soglia dei 30. Nell'ultimo decennio (dal 1620 al 1630) la sua composizione è stata complessivamente più stabile, non oltrepassando mai i 24 elementi, né andando al di sotto dei 18.

Per quanto concerne la consistenza delle singole sezioni, durante la direzione di Gabussi va osservata una costante tendenza a mantenere le sezioni dei bassi, dei tenori e dei contralti attorno ai quattro elementi ciascuna, salvo periodi di assestamento in cui uno o più componenti lasciarono la cappella per venire sostituiti da nuovi cantori in prova; non mancano periodi, anche relativamente lunghi, in cui le stesse sezioni erano composte da cinque elementi. Diversamente accadeva nella sezione dei soprani, generalmente più numerosa (fra il 1600 e il 1611 oscilla fra i 6 e gli 8 elementi) e caratterizzata dalla presenza di poche figure relativamente stabili (verosimilmente adulti falsettisti) e dal continuo ricambio dei cantori più giovani.

Durante la direzione di Pellegrini queste proporzioni si mantengono, ma si verifica nel contempo un lieve aumento dell'organico complessivo. Dal 1612 al 1619 la sezione dei bassi oscilla dai tre (1612) ai sei elementi (1616; 1619); tenori e contralti, analogamente, dopo un primo periodo tendono ad assestarsi sui 5/6 elementi (nel 1617 si hanno persino 7 contralti), mentre i soprani oscillano fra gli 8 e i 12 elementi. Come si è già visto, nel 1621, in occasione di uno dei frequenti tentativi di riordino della cappella musicale, il Capitolo della Veneranda Fabbrica del Duomo aveva stabilito di porre un limite massimo di otto cantori al numero dei soprani utilizzati in cappella, stabilendo un compenso complessivo pari a centocinquanta lire imperiali al mese per l'intera sezione, da ripartirsi in relazione alle competenze dei suoi singoli componenti¹⁷¹. Tale limite, tuttavia, negli anni a venire fu rispettato ben raramente: se da un lato non si sono più avuti casi in cui i

¹⁷⁰ La media esatta è pari a 19,666 elementi.

¹⁷¹ AVFD, *Ordinazioni*, 27, f. 73 v., sabato 22 maggio 1621. Cfr. *supra*.

soprani ingaggiati toccassero la soglia dei 12 elementi (come nel 1615, nel 1617 e nel 1619), la sezione si è avvalsa soltanto di otto soprani soltanto nel 1621 e nel 1627, mentre in diverse occasioni è arrivata a ingaggiarne 10 (nel 1622 e dal 1624 al 1626) e persino 11 (nel 1629).

L'appendice 2, preziosa per cogliere la composizione e le oscillazioni dell'organico nel corso dell'intero trentennio, non rende ragione dei continui cambiamenti di assetto dovuti all'arrivo di nuovi cantori e alla morte, al licenziamento o alle dimissioni di quelli in organico che intercorrevano nel corso di uno stesso anno, circostanze che dovevano rendere ancor più arduo il compito del maestro di cappella. A questo proposito, l'appendice 3 consente di valutare tali fluttuazioni trimestre per trimestre relativamente al quinquennio 1600–1605. In questo periodo la cappella musicale del Duomo oscilla fra i 16 e i 21 elementi (la punta minima di 16 elementi viene toccata soltanto nel secondo semestre del 1602, a causa di alcune defezioni che avevano lasciato sguarnita la sezione dei contralti, allora ridotta a due soli elementi; il periodo in cui la cappella è più numerosa si colloca invece nel 1605, quando la sezione dei soprani arriva a includere otto elementi). Le figure che conferivano stabilità alla cappella (e che dovevano certamente fungere da responsabili delle rispettive sezioni, anche a giudicare dall'entità dei rispettivi stipendi), erano poche: oltre al maestro di cappella e a Francesco Lucini, promosso da basso a vicemaestro, vanno ricordati Paolo Averoldi, Baldassar Croce e Alessio Brioschi fra i bassi, Giovanni Antonio Breda e Glicerio Baialupi¹⁷² fra i tenori, Sebastiano Solitario e Giacomo Antonio Fasoli fra i contralti, Giovanni Battista Corradi e Bartolomeo Palmerini fra i soprani.

Sempre nel quinquennio 1600–1605, adottato come campione per valutare più da vicino la composizione delle singole sezioni e ogni minima variazione nell'organico della cappella, la sezione dei bassi appare la più stabile, annoverando alcuni fra gli elementi meglio retribuiti. Nel triennio 1600–1602 Francesco Lucini, che, come si è visto, era il cantore meglio pagato dell'intera cappella, percepiva uno stipendio (pari a 171 lire al trimestre) superiore a quello dello stesso coadiutore (cui spettavano 150 lire al trimestre). La sezione presentava una compattezza che doveva costituire una garanzia per l'intero coro. Dal 1600 al 1605 gli elementi che la compongono sono Francesco Lucini, Paolo Averoldi, Baldassar Croce e Alessio Brioschi. Dalla metà del 1603 a tutto il 1604, dopo la

¹⁷² Grazie a una raccomandazione di Giovanni Battista Ardemanio, Glicerio Baialupi (che nei mandati di pagamento figura talvolta come Ricerio Baialupi) nel 1608 avrebbe rivestito la dignità di cappellano della collegiata di Santa Maria della Scala di Milano (godendo dei relativi privilegi e benefici) fino alla morte, avvenuta il 9 agosto 1614. Cfr. ASMI, *Culto* p.a., cart. 404, fasc. 3 e fasc. 5.

promozione di Lucini a vicemaestro di cappella, troviamo solo Averoldi, Croce e Brioschi (ma è possibile che Lucini continuasse contemporaneamente a cantare come basso); agli stessi si sarebbero aggiunti, dall'inizio del 1605, due nuovi elementi: Giovanni Montorsi (che rimase nella cappella soltanto poco più di sette mesi, fino all'ottobre del 1605)¹⁷³ ed Eleuterio Marliano, presente almeno fino alla fine del 1605.

Dei quattro tenori presenti nel 1600 (Giovanni Antonio Breda, Glicerio Baialupi, Lorenzo Bellotti e Alfonso Fressata, quest'ultimo a partire dal secondo trimestre), soltanto i primi due, autentiche colonne della sezione (come dimostrano anche i rispettivi stipendi) si sarebbero tratti finiti alla fine del 1605, mentre gli ultimi due sono presenti soltanto fino alla fine del giugno 1601. Il 1601 sembra essere stato un anno particolarmente difficile per la sezione, che aveva dovuto sostituire i due elementi uscenti con tre cantori nuovi: Alessandro Di Negri, Domenico Fadiga e Battista Mainardi (quest'ultimo a sua volta sostituito da Giorgio Fabricero dopo un solo trimestre di servizio). Nel 1602 il numero complessivo dei tenori scende di nuovo a quattro dopo la partenza di Domenico Fadiga (a metà anno), mentre nel 1603 va rilevata la sostituzione di Giorgio Fabricero con Flaminio Comanedo, già noto come compositore, entrato con lo stesso stipendio del precedente (88 lire e 10 soldi) nel secondo trimestre. Nel 1605 va invece segnalato il passaggio di Giulio Vialardi dalla sezione dei contralti a quella dei tenori, dove era entrato in sostituzione di Alessio Di Negri (che aveva lasciato la cappella nell'ultimo trimestre del 1604).

¹⁷³ In AVFD, *Mandati*, cart. 25, fasc. 2 (mandato del 1 aprile 1605), D. Giovanni Montorsi, così come P. Gio. Marco Rofeni, percepisce uno stipendio di £ 48 «p[er] un mese, et giorni 10». I due cantori dovevano quindi avere preso servizio verso il 20 febbraio. È quindi verosimilmente a questi due cantori che si riferisce l'ordinazione capitolare del 21 febbraio dello stesso anno: «Concordarono con due cantori venuti da Bologna, dichiarati esperti dal maestro di cappella, il salario mensile di l. 36» (cfr. *Annali*, V, p. 28). Il compenso trimestrale dei due cantori attestato nei mandati successivi, pari a £ 108, corrisponde a quanto pattuito. Dall'ordinazione si apprende dunque che al maestro di cappella spettava anche il delicato compito della selezione dei cantori. Per il momento non è noto presso quale istituzione fossero attivi i due cantori bolognesi prima di giungere a Milano, né quale compenso percepissero. Nessuno dei due, comunque, si trattenne a lungo in Duomo. Dall'ultimo mandato in cui viene menzionato Montorsi, datato 17 ottobre 1605, si apprende che egli doveva una somma considerevole a Sebastiano Solitario, al quale la Fabbrica aveva corrisposto il compenso spettante a Montorsi per il servizio prestato nel mese di ottobre: «Pagarete al R.^{do} D. Sebastiano Solitario Cantore lire trent'una imperiali, et sono per altrettanti che Gioanni Montorsi resta creditore della Veneranda Fabrica per il suo salario di haver servito nella musica di detta chiesa [all'inizio di ottobre], dil [sic] quale d[ett]o D. Sebastiano è creditore di maggior somma [...], et questo attesa l'ord[inazi]one sopra cio fata, et Poblìgo dal R.^{do} Sebastiano fato di confermare la fabrica indenne da ogni molestia».

Non meno movimentata è la situazione dei contralti. Ai quattro presenti nel 1600 (Ferdinando Parolini, Sebastiano Solitario, Giulio Cesare Rossini e Giacomo Antonio Fasoli), per un breve periodo si aggiunge Ottavio di Casali¹⁷⁴, mentre va segnalata la temporanea assenza di Parolini nel periodo che va dalla metà del 1601 all'inizio del 1604. Il 1602 segna un momento di particolare difficoltà per la sezione, abbandonata a metà anno da due validi cantori come Parolini e Rossini e ridotta a partire dalla fine di agosto a due elementi. Della vecchia compagine della sezione nel 1603 non resta che Fasoli, affiancato da Manildi, Pettarelli e Soderini¹⁷⁵. Il rientro di Sebastiano Solitario (con uno stipendio di tutto rispetto, pari a 123 lire e 18 soldi nel 1604 al trimestre, aumentato a 138 lire nel 1605), e la permanenza di Giacomo Antonio Fasoli, l'unico elemento veramente stabile nel primo quinquennio del Seicento, conferiscono una certa stabilità alla sezione, caratterizzata del resto da ulteriori sostituzioni¹⁷⁶.

Assai più complessa e mutevole è la composizione della sezione dei soprani, vistosamente più numerosa delle altre, ma continuamente rinnovata nel suo organico. Al fianco di poche figure abbastanza stabili, verosimilmente adulti falsettisti retribuiti con stipendi relativamente accettabili (dalle 53 lire e 2 soldi alle 82 lire e 16 soldi al trimestre), la sezione accoglieva, talvolta per periodi anche molto brevi, quattro, cinque e anche sei ragazzi, che percepivano compensi assai esigui (dalle 12 alle 36 lire al trimestre circa). Fra questi, ben pochi erano destinati a entrare nel novero dei cantori stabili. Fra le figure relativamente stabili vanno ricordati Giovanni Battista Corradi (a capo della sezione durante tutto il periodo), Giulio Mailardi (presente dal 1600 al settembre del 1603), Angelo Maria Beretta (presente dal secondo trimestre del 1600 al primo del 1603), Bartolomeo Palmerini (entrato nella sezione insieme al precedente e presente fino al primo trimestre del 1604), Marc'Antonio Berliani (arrivato alla fine del 1600 e presente fino al primo trimestre del 1602), Rocco Sigurtà (presente dall'inizio del 1601 alla fine dell'anno successivo) e Pietro Paolo Vilanterio (entrato nella sezione a metà del 1601 e presente fino al primo trimestre del 1605). Rocco Sigurtà sarebbe stato cappellano nella chiesa collegiata di Santa Maria della Scala a Milano, nonché

¹⁷⁴ La sua presenza è attestata nei mandati del 5 luglio, del 30 settembre e del 19 dicembre del 1601. Cfr. AVFD, *Mandati*, 17/4; 17/5; 17/6.

¹⁷⁵ Di Vittoriano Soderini andrebbe indagata un'eventuale relazione di parentela con Agostino, attivo in Santa Maria della Rosa nel 1608 e autore di un libro di canzoni strumentali pubblicato lo stesso anno a Milano.

¹⁷⁶ Giovanni Battista Lambrugo subentra a Giulio Vialardi nell'ultimo trimestre del 1604, mentre un nuovo arrivo, il bolognese Marco Antonio Rofeni, si trattiene per un solo semestre ed è sostituito a partire dalla metà del 1605 da Paolo Triviri e da Pietro Martiri Capanini.

‘serviente’ presso la stessa istituzione, intorno al 1612¹⁷⁷. Per quanto riguarda il cantore Vilanterio, non si può escludere un rapporto di parentela fra il Pietro Paolo attivo in Duomo e il Giovanni Battista Volonterio segnalato da Giulio della Torre per l’assegnazione della cappellania vacante dopo la morte di Glicerio Baialupi¹⁷⁸, nonché presente in S. Maria della Scala almeno fino al 1641¹⁷⁹.

Va notato infine come i nomi di alcuni cantori attivi in Duomo ricordino quelli di più illustri musicisti, molti dei quali milanesi o comunque legati a Milano: si pensi a Giovanni Arnone, Diego Assandri, Angelo Maria Beretta, Marchione Castelli, Carlo Crivelli detto ‘Il Crivellino’, Giacomo Filippo Ferrari da Mondondone, Dionigi Giussani, Giovanni Battista Landriani, Carlo e Giovanni Battista Legnani, Giulio Mailardi, Alessio Negri, Marco Osio, Francesco e Oliviero Pallavicino, Giovanni Battista Petrini, Albino Quaglia, Carlo e Pietro Paolo Reina, Bassano Rossi, Marchione Rusca, Vittoriano Soderini, Tommaso Varese e Giulio Vialardi. Di costoro si può supporre una qualche relazione di parentela con i più noti Guglielmo Arnone, Caterina Assandra, Ludovico Beretta, Bartolomeo Castelli, Giovanni Battista Crivelli, Girolamo Ferrari da Mondondone, Pietro Maria Giussani, Carlo Antonio Landriani, A. D. Legnani, Jean Maillard, Cesare Negri, Teodato Osio, Benedetto Pallavicino, Jacobo Peetrino de Malines, Giovanni Battista Quaglia, Sisto Reina, Francesco e Aureliano Rossi, Claudia Rusca, Agostino Soderini, Fabio Varese e Baldassarre Vialardi. Allo stato attuale delle ricerche, tuttavia, simili ipotesi nella maggior parte dei casi appaiono destinate a rimanere tali.

5. Musicisti assoldati per occasioni particolari

In occasione di alcune festività celebrate in maniera particolarmente solenne, o ancora di celebrazioni affatto straordinarie, i cantori e i musicisti stabilmente impiegati dalla Fabbrica venivano affiancati da un certo numero di musicisti forestieri assoldati per la circostanza¹⁸⁰. Le occasioni liturgiche celebrate ogni anno con particolare solennità erano la festa della natività della Beata Vergine

¹⁷⁷ Come si apprende da un documento conservato nel fondo *Culto* dell’Archivio di Stato di Milano, egli compare fra i nominativi segnalati dall’economo e prevosto della stessa chiesa Giulio della Torre per l’assegnazione di una cappellania, resasi vacante in seguito alla morte di Glicerio Baialupi, avvenuta probabilmente il 9 agosto 1614. Cfr. ASMI, *Culto* p.a., cart. 404, fasc. 5. Per la data di morte di Baialupi cfr. ASMI, *Culto* p.a., cart. 404, fasc. 3.

¹⁷⁸ Cfr. ASMI, *Culto* p.a., cart. 404, fasc. 5.

¹⁷⁹ Cfr. ASMI, *Amministrazione del fondo di religione*, cart. 445 (atto rogato il 12 gennaio 1641 dal notaio Marco Aurelio Abbiato quondam Geronimo).

¹⁸⁰ Per un elenco dei mandati di pagamento relativi alle celebrazioni particolarmente solenni e alle festività straordinarie si veda l’Appendice 6.

(come del resto prevedibile, in una chiesa dedicata alla figura di Maria nascente), celebrata l'otto settembre, ma festeggiata con sfarzo a partire dalla vigilia, e quella del Beato Carlo (dal 1610 San Carlo), che cadeva il quattro novembre. In codeste occasioni la compagine stabile veniva arricchita dalla presenza di due ulteriori organisti (uno dei quali era solito portare con sé il proprio regale) e un certo numero di cantori (in genere variabile fra i sei e i tredici elementi), provenienti da altre importanti chiese milanesi (talvolta menzionate nei mandati di pagamento: San Celso, Santa Maria della Scala) o dalla cappella della corte ducale, o ancora membri di qualche ordine religioso (serviti, carmelitani).

Per le occasioni particolari si usava eseguire musiche a quattro cori, che comportavano tra l'altro il concorso di un altro maestro di coro che venisse in aiuto a quello del Duomo. Nei mandati di pagamento relativi al periodo in esame si parla esplicitamente di musiche a quattro cori soltanto in alcune occasioni: si sa che musiche a quattro cori furono eseguite nel 1605, in occasione della festività del Beato Carlo¹⁸¹; nel 1609, in occasione della solenne visita del cardinale Zapata, e ancora, nello stesso anno, durante una messa dello Spirito Santo celebrata in occasione del primo giorno del Sinodo. Nel 1611, di nuovo, furono certamente eseguite musiche a quattro cori in occasione delle solennità dello stendardo di San Carlo. Una messa a quattro cori fu celebrata anche nel 1620 «per la recuperata salute del Re di Spagna», mentre nel 1622, in occasione della solenne processione da Sant'Eustorgio al Duomo per la traslazione delle reliquie dei frati domenicani, furono intonati a quattro cori i vespri. Appare tuttavia probabile che la prassi di eseguire musiche a quattro cori rappresentasse una consuetudine ben più radicata, e che ogni volta che i mandati di pagamento menzionano organisti aggiunti essi fungessero da sostegno ad altrettanti cori. In un memoriale di Guglielmo Arnone citato poco sopra l'organista, desideroso di raccomandare il suo figliolo organista, aveva esordito ricordando ai Deputati della Fabbrica «che nelle feste della Beata Vergine e di San Carlo si fa la musica à quatro chori»¹⁸².

Un'occasione affatto straordinaria dovette rappresentare la festa per la canonizzazione di San Carlo, celebrata con ogni solennità il 4 novembre del 1610. Se le spese sostenute dall'inizio del Seicento per i compensi corrisposti ai musicisti straordinari si erano sino ad allora aggirate sulle cinquanta/settanta lire, in occasione della canonizzazione del Santo se ne spesero ben 150: il che peraltro non stupisce, se si considera, da un lato, che erano stati invitati ben ventisette musicisti (a fronte della decina di musicisti solitamente invitati in simili occasioni), dall'altro che per gli stessi festeggiamenti furono spese complessivamente più di

¹⁸¹ AVFD, *Mandati*, 26/3, 25 novembre 1605. Il mandato, intestato al maestro di cappella, non include la lista dei musicisti forestieri. Cfr. appendice 6.

¹⁸² AVFD, *Archivio Storico*, cart. 404.

seicento lire, di cui novantadue soltanto per la polvere d'archibugio¹⁸³. Un ulteriore aspetto contribuisce a fare di questa celebrazione un fatto del tutto straordinario: fra i ventisette musicisti forestieri chiamati a dare man forte ai membri stabili della cappella, questa volta compaiono, al fianco degli organisti (due come di consueto) e ai cantori aggiunti, cinque tromboni. Fra questi figurano un Giovanni Battista preso a prestito dalla Corte Ducale, un certo Zoppino di Castello (probabilmente un membro del complesso del castello), un padre di San Marco, un certo Filippo, e un signor Geronimo Beretta che coincide con ogni probabilità con quel messer Baretta, parimenti trombonista, chiamato a suonare in Sant'Ambrogio per la festa dei Santi Gervaso e Protaso negli anni 1600–1613¹⁸⁴. Inutile sottolineare come la presenza di strumenti diversi dall'organo, del resto inusuale in Duomo nel periodo in esame (ma – si badi – non del tutto infrequente nelle altre chiese di Milano)¹⁸⁵, non facesse che sottolineare l'assoluta eccezionalità dell'evento.

Scorrendo i mandati di pagamento, intestati ora «ai musicisti forestieri inclusi nella lista», debitamente sottoscritti dagli stessi per quietanza, ora al maestro di cappella affinché provvedesse direttamente a distribuire i compensi dovuti, si ha la netta sensazione che i musicisti assoldati costituissero un gruppo piuttosto compatto. A distanza di anni si ritrovano gli stessi nomi, fra i quali, va notato, si annoverano alcuni fra i musicisti di maggiore rilievo del panorama musicale locale, da Orazio Nantermi, ai fratelli Andrea e Giovan Paolo Cima (organisti), a Giovanni Domenico Rognoni (parimenti organista), per fermarci ai più noti. Orazio Nantermi è presente sin dai mandati del 1600–1602, quando fu chiamato a cantare come tenore. Insieme a Giovan Paolo Cima e a Giovanni Domenico Rognoni, inoltre, Nantermi intervenne in tutte le occasioni dal 1611 al 1616. Nantermi, spesso menzionato per primo, in alcune occasioni fu chiamato «per governare un coro»¹⁸⁶. Dal 1616 al 1621 continuiamo a trovare Giovanni Domenico Rognoni e Giovan Paolo Cima in veste di organisti (nel 1621 Cima fu chiamato in luogo di Guglielmo Arnone, allora ammalato, mentre suo fratello Andrea intervenne «con il regale sotto l'organo dell'Arnone»). Dal 1622 al 1625 i due organisti aggiunti per le feste straordinarie erano i fratelli Cima. Si sa che nel 1625 Giovan Paolo Cima fu convocato in Duomo per esprimere un parere sul

¹⁸³ AVFD, *Mandati*, 36/3, 16 novembre 1610.

¹⁸⁴ Cfr. LORENZO GHIELMI, *Una interpretazione severa delle norme tridentine. Ma solo in Duomo*, in «Terra Ambrosiana» IV (1992), pp. 59-64: p. 60.

¹⁸⁵ Cfr. LORENZO GHIELMI, *Una interpretazione severa*, MARINA TOFFETTI, «*Et per che il mondo*», p. 631.

¹⁸⁶ Cfr. quanto indicato nei mandati di pagamento relativi alla festa di San Carlo del 1611 e alla festa della natività della madonna del 1612 (cfr. Appendice 6).

maestro di cappella Vincenzo Pellegrini. Il tenore di tale giudizio non ci è noto, ma ci sono buone ragioni per ritenere che non fosse stato molto positivo, a giudicare dal fatto che, da quella data in poi (Giovan Paolo sarebbe morto di peste nel 1630), il suo nome non sarebbe più comparso fra quello dei musicisti chiamati per le feste straordinarie. Come si è visto, dal 1626 accanto a suo fratello Andrea troviamo dapprima Pietro Maria Giussani (fino al 1628) e, dopo la morte di quest'ultimo, Carlo Antonio Arnone, figlio dell'organista Guglielmo Arnone e raccomandato da quest'ultimo, nonché osteggiato, evidentemente invano, dal maestro di cappella.

Non meno noti dovevano essere i cantori assoldati per le feste straordinarie: il tenore Giovanni Battista Lambrugo, all'occorrenza chiamato a dare man forte alla sezione dei contralti¹⁸⁷, era attivo in Santa Maria della Scala e godeva ai suoi tempi di larghissima fama a Milano. Altrettanto noti dovevano essere il signor Ottavio (Nicolini), il Cingardo «contralto nella corte» e messer Ippolito «tenore in corte» (ma più noto in città come suonatore di cornetto). Insieme ad altri musicisti locali, questi ultimi sono menzionati all'interno di una delle *Canzoni* di Fabio Varese intitolata «A' suoi compagni musicisti», che descrive in maniera vivida una delle tante esecuzioni musicali in Duomo alla quale la compagnia di musicisti aveva preso parte¹⁸⁸. Pietro Francesco Cingarti (o Cincarti), figlio del soprano Nicolino, rappresenta con ogni probabilità il dedicatario implicito delle canzoni strumentali *La Cingarda* a quattro voci e *La Cinguarda* a cinque voci, composte rispettivamente da Giovanni Domenico Rognoni (Milano, 1605) e dal fratello Francesco Rognoni (Milano, 1608)¹⁸⁹. Di Pietro Francesco Cincarti si sa che da ragazzo aveva cantato fra i soprani della cappella musicale del Duomo¹⁹⁰, che già negli anni novanta del Cinquecento veniva assoldato come contralto per le feste straordinarie in Duomo¹⁹¹, e che nel 1602 fu chiamato a cantare in Sant'Ambrogio in occasione della festa dei Santi Gervaso e Protaso¹⁹².

Fra i cantori chiamati per le feste straordinarie si trovano anche i nomi di alcuni musicisti che in passato avevano fatto parte della cappella musicale del

¹⁸⁷ Lambrugo fu chiamato come contralto in occasione della festa della natività della madonna del 1618.

¹⁸⁸ «M'arecomand Cingard e Cingardett / e vù signor Ottavio Nicorin / messé Ippolet, Battista e 'l Spagnolett, / a revedess Sargent del viorin / e vù messé Ieronim del cornett, / retiremes al Domm li su i scarin». Cfr. FABIO VARESE, *Canzoni*, a cura di Angelo Stella, Massimo Baucia e Renato Marchi, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1979, pp. 38-39.

¹⁸⁹ A questo proposito cfr. MARINA TOFFETTI, «*Et per che il mondo [...]*», pp. 601-636; p. 631.

¹⁹⁰ In un documento del 1589 Pietro Francesco Cincarti viene menzionato fra i soprani della cappella musicale del Duomo. Cfr. AVFD, A.S. 421, capo XXVII, par. 10, fasc. 94.

¹⁹¹ Cfr. p. es. AVFD, *Mandati*, 13/5 (1596); *Mandati* 14/2 e 14/5 (1597); *Mandati* 15/2 (1598).

¹⁹² Cfr. MARINA TOFFETTI, «*Et per che il mondo [...]*», pp. 601-636; p. 631.

Duomo: è il caso di Damiano Scarabelli, Glicerio Baialupi, Alessio Brioschi, Sebastiano Humilia, Giulio Mailardi, Marco Osio, Dionisio Fracassa, Federico Guiderlotti e Giovanni Maria Tebaldeo.

Il tenore Damiano Scarabelli, chiamato a cantare alla festa della natività della Vergine nel 1600 e alla festa del Beato Carlo del 1602, era stato vicemaestro della cappella musicale del Duomo negli ultimi anni del '500¹⁹³. Fra i musicisti chiamati in occasione della canonizzazione di San Carlo nel 1610 e per le feste della natività della madonna e di San Carlo del 1611 è attestato un Don Glicerio della Scala che coincide con ogni probabilità con il cantore Ricerio (o, per l'appunto Glicerio) Baialupi (o Guaialupi), già attivo in Duomo nel 1600 e presente fino al 30 settembre 1608¹⁹⁴. Il signor Alessio «basso in San Celso», chiamato a cantare in Duomo nel 1611 e nel 1612 per le feste della natività della madonna e di San Carlo, coincide probabilmente con l'Alessio (pure basso) chiamato negli anni successivi (1613–14, 1616–1622), e forse anche con il basso Brioschi, attestato nei mandati dei musicisti straordinari dal 1623 al 1625 e nel 1629, che aveva già fatto parte della cappella del Duomo dal 1600 al 31 marzo 1611¹⁹⁵. Sebastiano Humilia, contralto chiamato a cantare nei primi anni del Seicento e ancora nel 1611¹⁹⁶, aveva cantato come tenore nella cappella musicale del Duomo alla fine del Cinquecento¹⁹⁷. Il tenore Giulio «di San Celso», chiamato a cantare in Duomo dal 1622 al 1625, coincide probabilmente con il tenore Giulio Maliardi chiamato nel 1627 per le feste della madonna e di San Carlo, nonché membro della cappella del Duomo per lo meno dall'inizio del secolo e fino al 30 settembre 1603¹⁹⁸. Il basso Marco Osio, membro della cappella del Duomo dal 27 febbraio 1619 al 30 giugno 1620¹⁹⁹, fu chiamato a cantare alla festa di San Carlo nel 1623 e alla festa della madonna del 1624. Il tenore Dionisio (o Dionigi) Fracassa, chiamato fra i musicisti

¹⁹³ La sua presenza in Duomo è attestata fino al 1598. Cfr. MARINA TOFFETTI, «*Et per che il mondo [...]*», pp. 601-636; p. 624-628.

¹⁹⁴ AVFD, *Mandati*, 32/2, 24 ottobre 1608, mandato relativo al settembre del 1608.

¹⁹⁵ AVFD, *Mandati*, 37/2, 31 marzo 1611.

¹⁹⁶ Cfr. appendice 6. Humilia figura nei mandati relativi alla festa della beata vergine degli anni 1600 e 1602 e alla festa del Beato Carlo del 1602, e poi di nuovo alla festa di San Carlo del 1611. Dal momento che i mandati relativi ai pagamenti dei musicisti straordinari intervenuti negli anni 1603-1610 non includono elenchi di musicisti, si può ragionevolmente supporre che Humilia fosse stato invitato a cantare in Duomo anche in quegli anni.

¹⁹⁷ AVFD, *Archivio Storico*, 421, capo XXVII, par. 10, fasc. 94.

¹⁹⁸ AVFD, *Mandati*, 22/1. Fra i musicisti forestieri chiamati a cantare in Duomo per la festa del Beato Carlo del 1602 si segnala un Giulio di S. Ambrogio, contralto, mentre un Giulio non altrimenti definito figura fra i tenori intervenuti in occasione della canonizzazione di San Carlo nel 1610.

¹⁹⁹ AVFD, *Mandati*, 53/1; 55/3.

straordinari in occasione di tutte le festività solenni dal 1624 al 1629, è probabilmente lo stesso Dionigi Fracassa che servì in Duomo dapprima come soprano (dal dicembre del 1608 al 31 marzo 1610)²⁰⁰, poi come tenore (dal dicembre del 1627 al 30 settembre 1629)²⁰¹. Il tenore Federico Guiderlotti, chiamato a cantare per le feste della madonna e di San Carlo nel 1628 e nel 1629, aveva già fatto parte della cappella del Duomo dal settembre 1615 al 31 marzo 1628²⁰². Il tenore Giovanni Maria Tebaldeo, chiamato a cantare per la festa di San Carlo del 1629, aveva fatto parte della sezione dei soprani della cappella negli anni precedenti (dal 1626 al 1628)²⁰³.

6. Entità dei compensi e sua evoluzione nel tempo

Un musicista del primo Seicento a Milano guadagnava bene? Dipende essenzialmente dalle mansioni svolte. L'osservatorio privilegiato rappresentato dalla cappella musicale del Duomo di Milano fornisce in questo senso una gran copia di dati precisi, che attende solo di essere letta e messa a confronto con dati della stessa natura relativi ad altre istituzioni musicali locali e ad altre categorie professionali. Per tentare una prima lettura delle informazioni emerse dallo spoglio dei mandati di pagamento dei musicisti, occorre innanzitutto muovere dalle constatazioni più ovvie: nel trentennio in esame (per la precisione a partire dal 1603) il maestro di cappella percepiva uno stipendio di mille e cinquecento lire imperiali all'anno, mentre l'ultimo dei soprani guadagnava in media poco più di 102 lire all'anno (ma si sono dati casi di *pueri cantores* assoldati per sole quarantotto lire all'anno)²⁰⁴. Fra questi due estremi si colloca la retribuzione dei due organisti e dei restanti membri della cappella.

Consideriamo in maniera più puntuale l'entità dei salari all'inizio dei tre decenni in esame. Nel 1600 il maestro di cappella guadagnava 1000 lire all'anno, il suo coadiutore ne guadagnava 600, mentre il basso Francesco Lucini ne prendeva 684 l'anno (più del coadiutore). Fra tenori, il meglio pagato prendeva 576 lire all'anno, mentre il contralto meglio pagato, con il suo stipendio di 425 lire

²⁰⁰ AVFD, *Mandati*, 33/1 (9 gennaio 1609); 35/2.

²⁰¹ AVFD, *Mandati*, 72/1 (10 gennaio 1628, mandato relativo al mese di dicembre 1627); 75/2 (13 ottobre 1629, mandato relativo al mese di settembre 1629).

²⁰² AVFD, *Mandati*, 46/2 (20 settembre 1615); 72/2 (30 aprile 1628; mandato relativo al marzo 1628).

²⁰³ AVFD, *Mandati*, 67/2, 8 aprile 1626 (mandato relativo al marzo 1626) e 73/1, 4 luglio 1628 (mandato relativo al giugno 1628).

²⁰⁴ Cfr. il salario del soprano Moroni nel primo trimestre del 1608.

all'anno, prendeva come il tenore pagato meno. Il meno pagato dei contralti percepiva 352 lire all'anno, mentre il basso meno pagato ne prendeva circa 280. Da ultimi i soprani prendevano uno stipendio che poteva variare fra le 212 lire dei due membri più esperti della sezione alle 72 lire annue dell'ultimo dei ragazzini.

Nel 1610 la situazione appare relativamente mutata. A seguito dell'aumento di stipendio ottenuto nel 1603, il maestro di cappella, come si è visto, guadagnava una volta e mezzo quel che guadagnava all'inizio del secolo (1500 lire all'anno). Dal 1604 nelle vesti di coadiutore troviamo Francesco Lucini, con il ragguardevole compenso annuo di 900 lire. Il basso meglio pagato ora prendeva 576 lire all'anno, così come il responsabile della sezione dei tenori e gli unici tre contralti allora attivi nella cappella, mentre il responsabile dei soprani guadagnava 480 lire all'anno. Il meno pagato dei bassi, analogamente al tenore meno pagato, percepiva un salario pari a 432 lire annue. I due soprani meno pagati, da ultimo, prendevano 108 lire all'anno. Complessivamente, i membri stabili della cappella avevano ottenuto aumenti e quindi percepivano un salario più alto rispetto al decennio precedente.

Nel 1620 il maestro di cappella continuava a percepire 1500 lire all'anno. Nelle vesti di coadiutore, dopo la morte di Francesco Lucini (1618), troviamo Corradi, proveniente dalla sezione dei soprani, con un salario dapprima identico a quello che percepiva come soprano (648 lire all'anno nel 1618), poi aumentato progressivamente (684 lire annue dal 1619 al 1620, 756 dal 1621 al 1623) fino a 864 lire annue (dal 1624 al 1630). Il basso pagato meglio prendeva 648 lire all'anno, come il contralto, mentre il tenore ne prendeva 612 all'anno. Dopo che Corradi fu promosso al ruolo di vicemaestro di cappella, il soprano meglio pagato prendeva 360 lire all'anno. I cantori pagati meno guadagnavano 432 lire all'anno nei bassi, 360 nei tenori e nei contralti e 144 nei soprani.

Alla fine del trentennio lo stipendio del maestro di cappella è rimasto inalterato, mentre è aumentato ulteriormente quello del coadiutore (che ora guadagnava 864 lire all'anno). I responsabili delle sezioni dei bassi e dei contralti continuano a prendere lo stesso stipendio di dieci anni prima (pari a 648 lire all'anno). Lo stesso compenso percepiva nel 1630 anche il responsabile dei tenori. Il meglio pagato fra i soprani, allo stesso modo, prende lo stesso stipendio che prendeva nel 1620 (pari a 360 lire annue). I compensi dei bassi, tenori e contralti pagati peggio sono aumentati rispetto a dieci anni prima, mentre quello percepito dall'ultimo dei soprani appare diminuito (da 360 a 72 lire all'anno).

Tavola 5

	maestro di cappella	coadiutore	B	T	A	S
1600	Gabussi L. 1000	Molaschi L. 600	Lucini L. 684	Breda L. 576	Parolini L. 425	Corradi, Maliardi L. 212
			Brioschi L. 280	Bellotti L. 425	Fasoli L. 352	De Ferraris L. 72
1610	Gabussi L. 1500 (dal 1603)	Lucini L. 900 (dal 1604)	Brioschi L. 576	Breda L. 576	Solitario, Fasoli e Ferrari L. 576	Corradi L. 360
			Marliani L. 432	Comanedi, Vialardi, Caneveti, Bonometti L. 432	–	Fracassa, Canobio L. 108
1620	Pellegrini L. 1500 (dal 1612)	Corradi L. 684	Capi L. 648	Comanedi L. 612	Fasoli L. 648	Gaetta L. 360
			Bellacini, Bassano L. 432	Guiderlotti L. 360	Giussani L. 360	Pestagallo, Diaconi, Riena L. 144
1630	Pellegrini L. 1500	Corradi L. 864	Croce L. 648	Vimercati L. 648	Fasoli L. 648	Bosio L. 360
			Cardazzi L. 504	Dordoni, Salicetti L. 504	Visiolo L. 432	Lurasco L. 72

In definitiva, durante l'intero periodo si rileva una notevole differenza fra il salario percepito dal maestro di cappella e quello percepito dai cantori. Fra questi, quelli pagati meno sono sempre i soprani (responsabile della sezione incluso). All'interno delle singole sezioni si nota una discreta mobilità retributiva, che premia non solo la bravura, ma anche la fedeltà dei singoli cantori (e quindi la durata del loro servizio continuativo). Se si eccettua il cantore Lucini, che rappresenta un caso a sé stante e doveva certamente essersi guadagnato un prestigio senza pari all'interno della cappella, all'apice della carriera i cantori più validi arrivavano a percepire, nel trentennio in esame, un salario pari a 648 lire all'anno (o 54 al mese) nelle sezioni dei bassi, dei tenori e dei contralti, mentre lo stipendio più alto di un soprano non arrivava a oltrepassare le 360 lire all'anno.

In ascesa ancora più costante appare il salario degli organisti, che nel 1600 percepivano un salario pari a 568 lire annue, nel 1610 guadagnavano 720 all'anno e nel 1620 ne guadagnavano 820. Alla sua morte, avvenuta nel 1630 dopo un servizio più che trentennale, Guglielmo Arnone era arrivato a percepire un salario annuo di 1000 lire (superiore all'ultimo salario percepito più di dieci anni prima da Francesco Lucini), mentre il suo collega Giacomo Filippo Biumi, nominato nel 1623, alla fine del trentennio guadagnava soltanto 848 lire imperiali all'anno.

Quanto veniva a costare quindi la cappella musicale alla Veneranda Fabbrica del Duomo? A conti fatti, all'inizio del Seicento cantori, maestro di cappella e organisti dovevano costare attorno alle ottomila e settecento lire imperiali l'anno, ma soltanto nel 1609 il costo annuo della cappella doveva ammontare a undicimila e quattrocento lire circa. Attorno agli anni venti del Seicento maestro di cappella, cantori (sopranini inclusi) e organisti continuano a costare fra le undici e le dodicimila lire imperiali all'anno (escludendo dal calcolo le spese sostenute per la musica nelle occasioni particolari). Un calo sensibile della spesa annua si registra soltanto nel 1630, quando la cappella fu decimata dal contagio e le attività musicali durante le funzioni furono verosimilmente sospese per mesi durante la seconda metà dell'anno, ma i cantori superstiti furono pagati egualmente. In quell'anno si sa che la cappella musicale costò complessivamente 8430 lire. Le spese annue sostenute per i salari dei musicisti e degli organisti dal 1622 al 1673 sono state diligentemente annotate in un documento stilato nel 1674 e conservato nel capo ventesimosettimo dell'Archivio Storico²⁰⁵.

²⁰⁵ AVFD, *Archivio Storico*, 421, capo XXVII, par. 10, fasc. 96, documento n. 2. Curiosamente, i dati che vi sono riportati *non* coincidono con quelli che figurano all'interno di un ulteriore documento stilato quattro anni prima, e conservato nel medesimo fascicolo del precedente (cfr. documento n. 1).

1677-1678 (Anno)

Pagamenti fatti alli Musici, et Organista, come abasso, cioè

1622. 7	12348. 4-	1653. 7	11880. —
1623. 7	11582. 16-	1654. 7	12563. —
1624. 7	12092. —	1655. 7	12988. — 9
1625. 7	12108. —	1656. 7	12384. 6. 6
1626. 7	12251. 2. 6.	1657. 7	12217. 13. 8
1627. 7	11850. 4-	1658. 7	12308. 8. —
1628. 7	11142. 4-	1659. 7	12622. 18. —
1629. 7	12622. 11. —	1660. 7	13372. 4. —
1630. 7	8430. 12-	1661. 7	14273. 2. —
1631. 7	6769. 12. 6.	1662. 7	13199. 4. —
1632. 7	9238. 8. —	1663. 7	13900. 14. —
1633. 7	9886. 10. —	1664. 7	15652. 2. —
1634. 7	8355. 10. —	1665. 7	14829. 12. —
1635. 7	9380. —	1666. 7	16046. 18. —
1636. 7	9229. 18. —	1667. 7	16278. 18. —
1637. 7	10288. 10. —	1668. 7	16272. 14. —
1638. 7	12296. 15. —	1669. 7	16030. 2. 3
1639. 7	11466. 5. —	1670. 7	16512. — 2
1640. 7	14310. 5. —	1671. 7	16066. 19. —
1641. 7	12334. 2. —	1672. 7	15960. 6. —
1642. 7	13498. 12. —	1673. 7	16266. 4. —
1643. 7	13495. 16. —		
1644. 7	14104. 5. —		
1645. 7	14346. 8. —		
1646. 7	14306. —		
1647. 7	13692. —		
1648. 7	13624. 16. —		
1649. 7	14843. 18. —		
1650. 7	12986. 2. —		
1651. 7	13184. 18. —		
1652. 7	12740. 10. —		

Compt. Vicente B.

Figura 6: costo annuo della cappella musicale negli anni 1622-1673*

* AVFD, *Archivio Storico*, 421, capo XXVII, par. 10, fasc. 96, documento n. 2.

7. Salari a confronto: musicisti e altre categorie professionali nella Milano del primo Seicento

Volendo raffrontare i compensi percepiti dai musicisti attivi in Duomo nel primo trentennio del Seicento con quelli di altre categorie professionali attive a Milano nello stesso periodo (e ritenendo tutto sommato poco significativi generici confronti con realtà geografiche o periodi storici diversi da quelli presi in esame), ci si è imbattuti in difficoltà dovute essenzialmente alla carenza di studi storico-economici aggiornati sui salari milanesi dell'epoca²⁰⁶ e conseguentemente alla scarsità di dati attendibili sull'argomento²⁰⁷. Nell'attuale panorama degli studi appaiono numerose le ricerche dedicate ai più diversi aspetti della vita sociale milanese del tempo (dal lavoro femminile alla struttura dei nuclei familiari, dall'evoluzione demografica alle diverse forme dell'insediamento urbano)²⁰⁸, spesso rivolte a problemi specifici o a realtà circoscritte (i trovatelli milanesi, l'ascesa economica di una famiglia, la storia di singole parrocchie o confraternite, l'organizzazione di singoli mestieri)²⁰⁹, o ancora a questioni di natura essenzialmente metodologica (si pensi ai numerosi lavori dedicati all'uso degli

²⁰⁶ Per un quadro di riferimento complessivo dell'economia milanese del Seicento resta tutt'oggi fondamentale la lettura dello storico GIUSEPPE ALEATI-CARLO MARIA CIPOLLA, *Aspetti e problemi dell'economia milanese e lombarda nei secoli XVI e XVII*, in *Storia di Milano*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, XI, 1958, pp. 375-438.

²⁰⁷ Di scarsissima utilità si è rivelato lo studio di VINCENZO MAGALDI-RICCARDO FABRIS, *Notizie sui salari e sui prezzi d'alcune derrate alimentari e prodotti industriali della città di Milano nei secoli XIII-XVIII*, «Annali di statistica» Serie II, vol. III, Roma, Tipografia eredi Botta, 1878, pp. 5-47. Al di là delle notizie relative ai costi di alcuni generi alimentari, di interesse piuttosto relativo per la presente ricerca, i dati che riguardano i salari di pubblici e privati impiegati e di insegnanti e professori universitari si riferiscono a periodi precedenti rispetto a quello trattato in questa sede.

²⁰⁸ DANIELA LOMBARDI-FLORES REGGIANI, *Da assistita a serva. Circuiti di reclutamento delle serve attraverso le istituzioni assistenziali (Firenze-Milano, XVII-XVIII sec.)*, in *La donna nell'economia secc. XIII-XVIII*, Atti della ventunesima settimana di studi dell'Istituto «Francesco Datini», Prato, 10-15 aprile 1989, Firenze, Le Monnier, 1990, pp. 301-319; CESARE MOZZARELLI, *Strutture sociali e formazioni statuali a Milano fra '500 e '600*, «Società e Storia» III (1978), pp. 431-463; STEFANO D'AMICO, *Le contrade e la città. Sistema produttivo e spazio urbano a Milano fra Cinque e Seicento*, Milano, Franco Angeli, 1994.

²⁰⁹ VOLKER HUNECKE, *I trovatelli di Milano. Bambini esposti e famiglie espositrici dal XVII al XIX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1989; STEFANO D'AMICO, *La conquista della ricchezza. Una famiglia milanese fra '500 e '600*, «Archivio Storico Lombardo» 1988, pp. 303-317; FRANCO SABA, *Una parrocchia milanese agli inizi del secolo XVI: San Lorenzo Maggiore. Materiali per una storia demografica*, «Nuova Rivista Storica» LIX (1975), pp. 407-457; ELISABETTA MERLO, *La lavorazione delle pelli a Milano fra Sei e Settecento. Conflitti, strategie, dinamiche*, «Quaderni Storici» LXXX (1992), pp. 361-397.

status animarum per la ricerca demografica)²¹⁰. A fronte di una simile fioritura di pubblicazioni sui più diversi aspetti specifici, manca a tutt'oggi uno studio aggiornato e di ampio respiro sull'andamento dei salari nella Milano del Seicento²¹¹, quale è stato dedicato da De Maddalena al secolo successivo²¹². Relativamente al secolo decimosettimo, lo stesso De Maddalena si è occupato di prezzi e aspetti di mercato in un lavoro che consente per lo meno di raffrontare l'entità dei compensi dei musicisti con l'andamento dei prezzi dei principali beni di consumo nel trentennio in esame²¹³.

Per quanto riguarda l'andamento dei salari, in mancanza di un quadro complessivo sui salari milanesi nel trentennio in esame, si sono potute attingere informazioni isolate sui compensi percepiti da alcune categorie professionali da diversi lavori più o meno aggiornati dedicati ad altri aspetti dell'economia cittadina. Si è appreso, ad esempio, che i cantori meno pagati di ogni sezione percepivano un salario paragonabile a quello dei lavoratori di alcune categorie professionali²¹⁴ (i soprani, nella fattispecie, guadagnavano come i lavoratori pagati peggio, i bassi come quelli più fortunati). Negli anni 1620–21 un certo Francesco Peracino e un certo Ludovico Ponte, all'opera rispettivamente nelle botteghe di un vetraio e di un confettore, ricevevano un compenso quotidiano che si aggirava sui 23–26 soldi²¹⁵ (il che significa, calcolando sei giorni lavorativi alla settimana,

²¹⁰ La "conta delle anime". *Popolazione e registri parrocchiali: questioni di metodo ed esperienze*, a c. di Gauro Coppola e Casimira Grandi, Bologna, Il Mulino, 1989; CARLO A. CORSINI, *Gli "status animarum", fonte per le ricerche di demografia storica*, in *Le fonti della demografia storica in Italia*, Roma, CISP, 1971-1972, pp. 85-126.

²¹¹ Per uno studio dell'evoluzione salariale alla fine del secolo XVI si veda CARLO MARIA CIPOLLA, *Prezzi, Salari e teoria dei salari in Lombardia alla fine del Cinquecento*, in CARLO MARIA CIPOLLA, *Le tre rivoluzioni e altri saggi di storia economica e sociale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 105-116.

²¹² ALDO DE MADDALENA, *Prezzi e mercedi a Milano dal 1701 al 1760*, Milano, Banca Commerciale Italiana, 1974, 2 voll. «Studi e ricerche di storia economica italiana nell'età del Risorgimento».

²¹³ ALDO DE MADDALENA, *Prezzi e aspetti di mercato in Milano durante il secolo XVII*, Milano, Malfasi, 1950 «Università Commerciale Luigi Bocconi, Istituto di Storia Economica, Serie Studi».

²¹⁴ «Per molti abitanti del contado l'arrivo a Milano coincideva con l'ingresso in una bottega artigiana in veste di garzone. [...] I termini dell'apprendistato erano in genere definiti col rogito di particolari atti notarili detti "accordia garzoni" [...]. L'età d'inizio del garzonato e i tempi di tirocinio erano estremamente diversificati. [...] La maggior parte di coloro che terminavano gli anni di garzonato si fermavano comunque alla qualifica di lavorante». Cfr. D'AMICO, *Le contrade e la città*, pp. 114-123.

²¹⁵ Cfr. D'AMICO, *Le contrade e la città*, p. 122.

che venivano a percepire un salario annuo pari a 358–405 lire imperiali circa)²¹⁶, ed erano fra i lavoratori meglio pagati dell'epoca. Il loro compenso è quindi paragonabile a quello del contralto Giussani e del tenore Guiderlotti, che nel 1620 percepivano 360 lire imperiali all'anno, e a quello dei bassi Bellacini e Bassano, che nello stesso anno prendevano uno stipendio pari a 432 lire all'anno. Nello stesso 1620 un tal Giovanni Pietro Quaglia, lavorante presso il sarto Giovanni Battista Bianchi, si doveva accontentare di 10 soldi al giorno²¹⁷, e totalizzava ogni anno presumibilmente un compenso pari a 156 lire imperiali, non lontano dalle 144 lire percepite nello stesso anno dai soprani Pestagallo, Diaconi e Riena, *pueri cantores* presso la cappella musicale del Duomo di Milano. Va notato che un lavorante artigiano, nei primi decenni del Seicento, con un compenso pari a una lira al giorno (ossia circa trecento all'anno) era in grado a malapena di mantenere se stesso²¹⁸. Diversi cantori attivi in Duomo occupavano tuttavia alcuni locali di abitazione della Fabbrica siti in Campo Santo (cioè dietro il Duomo): occorre dunque considerare che sul bilancio di costoro non gravava la voce relativa all'affitto.

Restringendo l'obiettivo al circoscritto ambiente della Fabbrica del Duomo, si è ritenuto utile confrontare i salari dei musicisti con quelli di altri dipendenti della Fabbrica. A questo proposito è risultato di particolare interesse quanto emerso da un mandato relativo al pagamento degli ufficiali della fabbrica per il loro salario del mese di gennaio del 1630²¹⁹. Ne riportiamo di seguito una trascrizione:

«Sig. Gio. Batta Gavanti Thesorero della Ven. Fabrica del Duomo di Milano pagarete alli sottonominati officiali di questa fabrica le somme de danari a ciascuno d'essi debitamente refferendo annotate, et dovute per loro salario del presente mese cioe

A noi medesimo Thesorero	L. 50
Al S. Girolamo Valle essecutore, et Contrascrittore	L. 50
Al S. Paolo Girolamo Vachi Ragionato	L. 50
A Christoforo Sola vicecancellario, et Archivista	L. 70 S. 16 d 8
Al S. Carlo Albazo loco delli Ingegnero	L. 25

²¹⁶ La *lira imperiale*, moneta di conto ufficiale nello Stato di Milano, era suddivisa in 20 *soldi* e 240 *denari*.

²¹⁷ Cfr. D'AMICO, *Le contrade e la città*, p. 122.

²¹⁸ A un livello sociale medio-alto il costo annuo del mantenimento era in genere stabilito in circa 300 lire, e anche nei ceti sociali inferiori la cifra rimane pressoché invariata. Cfr. D'AMICO, *Le contrade e la città*, pp. 136–7.

²¹⁹ AVFD, *Mandati*, 76/1, 31 gennaio 1630.

Al S. Baldesar Vicemala Monicionero	L. 60
A M. Giovanni Miotto fattore	L. 60
A M. Agostino Ramassi Portero	L. 36
Somano in tutto lire trecento novant'una S. 16 d 8»	

Nel 1630 nessuno degli stipendiati del Duomo guadagnava come il maestro di cappella (1500 lire all'anno), come il vicemaestro (864 lire), o come gli organisti Guglielmo Arnone e Giacomo Filippo Biumi (che prendevano rispettivamente 1000 e 848 lire all'anno), ancorché il salario del vicecancelliere e archivista Cristoforo Sola (840 lire annue), il più elevato fra quelli degli 'officiali' della Fabbrica, si avvicinasse a quello di Biumi. Considerato che Sola era un pubblico notaio, e che i notai rappresentavano una delle categorie professionali meglio retribuite, dobbiamo concludere che per lo meno ai musicisti che occupavano i posti di maggiore responsabilità all'interno della cappella musicale doveva essere riconosciuto un prestigio decisamente notevole. I salari del monizioniere Baldassarre Vicemala e del fattore Giovanni Miotto, pari a 720 lire imperiali annue, sono comunque più elevati rispetto a quelli di tutti i cantori della cappella musicale (il basso Croce, il tenore Vimercati e il contralto Fasoli prendevano nello stesso anno 648 lire imperiali), mentre il tesoriere Giovanni Battista Gavanti, il signor Girolamo Valle esecutore e contrascrittore, e il ragioniere Paolo Girolamo Vachi guadagnavano poco meno di loro, percependo un compenso pari a seicento lire all'anno. Lo stipendio del portiere Agostino Ramassi, con le sue 432 lire imperiali annue, corrispondeva esattamente a quello del contralto Visiolo, che rappresentava allora il peggio pagato della sua sezione. Il salario percepito dai soprani appare invece paragonabile a quello percepito dai chierici in servizio presso la sacrestia delle messe. Da un mandato di pagamento dell'ultimo gennaio 1630 apprendiamo infatti che Giovanni Rovida, sottosacrista del Duomo, guadagnava allora 144 lire imperiali all'anno, esattamente come i soprani Carlo Aliprandi e Carlo Vin'acqua, mentre i restanti nove chierici prendevano un salario pari a 120 lire all'anno²²⁰. Si noti come nello stesso anno tre soprani guadagnassero ancora meno: Iseppa Acqua e Giovanni Battista Melzi prendevano 108 lire all'anno, mentre Francesco Lurasco guadagnava soltanto 72 lire all'anno.

Da ultimo, è parso utile interrogarsi sul rapporto fra i compensi percepiti dai musicisti del Duomo e quelli percepiti dai loro colleghi attivi presso altre istituzioni musicali milanesi del tempo. Anche in questo caso, in mancanza di uno studio complessivo sulle cappelle musicali milanesi del periodo, ci si deve accontentare delle informazioni desumibili dagli studi su alcune realtà circoscritte.

²²⁰ AVFD, *Mandati*, 76/1, 31 gennaio 1630.

Relativamente al trentennio in esame, sono disponibili alcuni dati che riguardano la cappella musicale di Santa Maria presso San Celso, una delle chiese più prestigiose di Milano. Presso questa chiesa il maestro di cappella Orazio Nantermi nel 1604 prendeva 500 lire all'anno (un terzo di quanto guadagnava Giulio Cesare Gabussi in Duomo a partire dall'anno precedente), mentre il suo successore Alessandro Savioli nel 1611 ne percepiva 840 all'anno. Giovan Paolo Cima, assunto formalmente come organista, ma di fatto sfruttato per lunghi periodi anche nel ruolo di maestro di cappella, nel 1604 percepiva un salario pari a 456 lire all'anno, portato a 600 lire annue nel 1606 e a 672 nel 1618. I suoi colleghi attivi in Duomo nel 1604 e nel 1606 guadagnavano 568 lire all'anno, mentre nel 1618 ne guadagnavano 820 all'anno. Allo stesso modo, i cantori di San Celso guadagnavano in ogni caso meno dei colleghi attivi in Duomo: i bassi potevano guadagnare fra le 200 e le 504 lire all'anno, i tenori fra le 185 (!) e le 600 lire all'anno, i contralti fra le 205 e le 432 lire all'anno, e i soprani fra le 144 e le 253 lire all'anno (fra le 216 e le 288 lire annue i falsetti)²²¹.

Quali conclusioni si possono trarre da un simile esame? Va osservato, per cominciare, che i musici della cappella del Duomo, *oltre a godere dei vantaggi dati dalla stabilità*, potevano contare su un alloggio e su compensi tutto sommato in linea con i livelli retributivi di altre categorie professionali. Inoltre, raggiunti i vertici della carriera, essi potevano arrivare a guadagnare salari di tutto rispetto. A ciò si aggiunga che, a dispetto del regolamento, molti di loro si assentavano per andare a cantare in altre chiese e arrotondare il loro salario²²². E se è vero che per questa ragione furono comminate a più riprese multe molto salate, è anche vero che spesso queste multe furono condonate, e che comunque pochissimi cantori riuscirono a esasperare i deputati della Veneranda Fabbrica al punto di farsi licenziare. In definitiva, il mestiere di cantore «del Domm» nella Milano del primo Seicento poteva considerarsi un'occupazione relativamente sicura e comportava un prestigio di cui i cantori di nessun'altra cappella musicale dell'epoca dovevano godere.

²²¹ Cfr. GIUSEPPE RICCUCCI, *L'attività della cappella musicale di S. Maria presso S. Celso e la condizione dei musici a Milano tra il XVI e il XVII secolo*, in *Intorno a Monteverdi*, a cura di Maria Caraci Vela e Rodobaldo Tibaldi, Lucca, LIM, 1999, pp. 289-312: p. 303.

²²² La maggior parte delle ordinazioni capitolari in cui si affrontano problemi della cappella musicale nel trentennio in esame riguarda richieste di licenze, accordate o meno dai deputati ai musici chiamati a cantare presso altre chiese.

APPENDICE 1

**MANDATI DI PAGAMENTO DELLA CAPPELLA MUSICALE
DEL DUOMO DI MILANO (1600–1630)**

	I	II	III	IV
1600	Mandati 17/2 27 marzo 1600	Mandati 17/4 1 luglio 1600	Mandati 17/5 30 ottobre 1600	Mandati 17/6 21 dicembre 1600
1601	Mandati 18/2 29 marzo 1601	Mandati 18/4 5 luglio 1601	Mandati 18/5 30 settembre 1601	Mandati 18/6 19 dicembre 1601
1602	Mandati 19/1 30 marzo 1602	Mandati 20/1 4 luglio 1602	Mandati 20/2 1 ottobre 1602	Mandati 20/3 14 dicembre 1602
1603	Mandati 21/2 27 marzo 1603	Mandati 21/3 30 giugno 1603	Mandati 22/1 30 settembre 1603	Mandati 22/3 22 dicembre 1603
1604	Mandati 23/2 30 marzo 1604	Mandati 24/1 1 luglio 1604	Mandati 24/2 9 ottobre 1604	Mandati 24/3 22 dicembre 1604
1605	Mandati 25/2 1 aprile 1605	Mandati 25/3 30 giugno 1605	Mandati 26/2 2 ottobre 1605	Mandati 26/3 27 dicembre 1605
1606	Mandati 27/2 22 marzo 1606	Mandati 27/3 30 giugno 1606	Mandati 28/2 2 ottobre 1606	Mandati 28/3 22 dicembre 1606
1607	Mandati 29/2 6 aprile 1607	Mandati 30/1 5 luglio 1607	Mandati 30/2 8 ottobre 1607	Mandati 30/3 23 dicembre 1607
1608	Mandati 31/2 4 aprile 1608	Mandati 32/1 12 luglio 1608	Mandati 32/2 24 ottobre 1608	Mandati 33/1 9 gennaio 1609
1609	Mandati 33/2 13 aprile 1609	Mandati 33/3 30 giugno 1609	Mandati 34/2 5 ottobre 1609	Mandati 34/3 22 dicembre 1609
1610	Mandati 35/2 31 marzo 1610	Mandati 36/1 5 luglio 1610	Mandati 36/2 30 settembre 1610	*
1611	Mandati 37/2 31 marzo 1611	Mandati 38/1 9 luglio 1611	Mandati 38/2 11 ottobre 1611	Mandati 38/3 30 dicembre 1611
1612	Mandati 39/2 6 aprile 1612	Mandati 39/3 30 giugno 1612	Mandati 40/2 30 settembre 1612	Mandati 40/3 20 dicembre 1612
1613	Mandati 41/2 30 marzo 1613	Mandati 41/3 30 giugno 1613	Mandati 42/2 30 settembre 1613	Mandati 42/3 20 dicembre 1613
1614	Mandati 43/2 26 marzo 1614	Mandati 44/1 3 luglio 1614	Mandati 44/2 30 settembre 1614	Mandati 44/3 24 dicembre 1614
1615	Mandati 45/2 30 marzo 1615	Mandati 46/1 6 luglio 1615	Mandati 46/2 20 settembre 1615	Mandati 46/3 23 dicembre 1615
1616	Mandati 47/2 2 aprile 1616	Mandati 47/3 30 giugno 1616	Mandati 48/2 8 ottobre 1616	Mandati 49/1 10 gennaio 1617
1617	Mandati 49/2 15 aprile 1617	Mandati 50/1 6 luglio 1617	Mandati 50/2 12 ottobre 1617	Mandati 51/1 5 gennaio 1618

1618	Mandati 51/2 14 aprile 1618	Mandati 52/1 11 luglio 1618	Mandati 52/2 9 ottobre 1618	Mandati 52/3 19 dicembre 1618
1619	Mandati 53/2 30 marzo 1619	Mandati 53/3 30 giugno 1619	Mandati 54/2 30 settembre 1619	Mandati 54/3 24 dicembre 1619
1620	Mandati 55/2 10 aprile 1620	Mandati 55/3 30 giugno 1620	Mandati 56/2 13 ottobre 1620	Mandati 56/3 29 dicembre 1620
1621	Mandati 57/2 14 aprile 1621	Mandati 58/1 1 luglio 1621	Mandati 58/2 1 ottobre 1621	Mandati 58/3 29 dicembre 1621
1622	Mandati 59/2 13 aprile 1622	Mandati 59/3 1 luglio 1622	Mandati 60/3 19 novembre 1622	Mandati 61/1 30 gennaio 1623
1623	Mandati 61/2 5 aprile 1623	Mandati 62/1 10 luglio 1623	Mandati 62/2 30 settembre 1623	Mandati 62/3 30 dicembre 1623
1624	Mandati 63/2 10 aprile 1624	Mandati 64/1 22 agosto 1624	Mandati 64/3 18 novembre 1624	Mandati 65/1 15 gennaio 1625
1625	Mandati 65/2 9 aprile 1625	Mandati 66/1 30 luglio 1625	Mandati 66/2 24 ottobre 1625	Mandati 66/3 31 dicembre 1625
1626	Mandati 67/2 8 aprile 1626	Mandati 68/3 8 luglio 1626	Mandati 69/1 10 ottobre 1626	Mandati 70/1 18 gennaio 1627
1627	Mandati 70/2 20 aprile 1627	Mandati 70/3 19 luglio 1627	Mandati 71/1 15 ottobre 1627	Mandati 72/1 10 gennaio 1628
1628	Mandati 72/2 30 aprile 1628	Mandati 73/1 4 luglio 1628	Mandati 73/2 11 ottobre 1628	Mandati 74/1 3 gennaio 1629
1629	Mandati 74/2 20 aprile 1629	Mandati 75/1 16 luglio 1629	Mandati 75/2 13 ottobre 1629	Mandati 76/1 2 gennaio 1630
1630	Mandati 76/2 3 aprile 1630	Mandati 76/3 30 giugno 1630	*	Mandati 76/2 10 dicembre 1630

* I mandati relativi al quarto trimestre del 1610 e al terzo trimestre del 1630 risultano ir reperibili.

A prescindere dalla frequenza dei pagamenti effettuati — dal 1600 al 1610 i pagamenti avvennero con cadenza trimestrale; a partire dal terzo trimestre del 1611 i cantori «forestieri» furono pagati ogni mese, mentre tutti gli altri continuarono ad essere pagati ogni tre mesi; dall'inizio del 1617 (pagamento relativo al dicembre 1616) al 1630 tutti i cantori furono pagati alla fine di ogni mese — la tabella riporta i mandati relativi ai mesi di marzo, giugno, settembre e dicembre di ogni anno.

APPENDICE 2

**ORGANICO DELLA CAPPELLA MUSICALE
DEL DUOMO DI MILANO (1600–1630)**

ANNO	B	T	A	S	TOT.
1600	4	3	4	6	17
1601	4	4	4	6	18
1602	4	5	4	7	20
1603	4	4	3	7	18
1604	3	4	5	6	18
1605	5	4	4	8	21
1606	5	4	6	7	22
1607	4	5	5	8	22
1608	4	4	4	8	20
1609	3	5	4	8	20
1610	3	5	3	8	19
1611	3	6	4	8	21
1612	3	3	3	8	17
1613	4	5	4	9	22
1614	4	6	5	10	25
1615	5	5	6	12	28
1616	6	6	7	9	28
1617	4	6	6	12	28
1618	5	6	5	10	26
1619	6	6	6	12	30
1620	4	6	5	8	23
1621	4	6	6	8	24
1622	4	4	3	10	21
1623	4	3	4	10	21
1624	4	3	4	10	21
1625	4	4	4	10	22
1626	4	4	4	10	22
1627	4	4	3	8	19
1628	4	4	3	9	20
1629	4	4	4	11	23
1630	4	3	4	11	22

APPENDICE 3

ORGANICO DELLA CAPPELLA MUSICALE DEL DUOMO DI MILANO (1600–1605)

ANNO/ TRIMESTRE	B	T	A	S	TOT.
1600 I	4	3	4	6	17
1600 II	4	4	4	8	20
1600 III	4	4	4	6	18
1600 IV	4	4	4	6	18
1601 I	4	4	4	6	18
1601 II	4	4	5	6	19
1601 III	4	5	4	7	20
1601 IV	4	5	4	7	20
1602 I	4	5	4	7	20
1602 II	4	5	4	6	19
1602 III	4	4	3	6	17
1602 IV	4	4	2	6	16
1603 I	4	4	3	7	18
1603 II	4	4	3	6	17
1603 III	3	4	4	6	17
1603 IV	3	4	4	7	18
1604 I	3	4	5	6	18
1604 II	3	4	4	6	17
1604 III	3	4	4	6	17
1604 IV	3	3	4	7	17
1605 I	5	4	4	8	21
1605 II	5	4	4	7	20
1605 III	5	4	5	7	21
1605 IV	4	4	5	6	19

APPENDICE 4**COMPENSI TRIMESTRALI CORRISPOSTI
AGLI ORGANISTI (1600–1630)**

ANNO	ORGANO NUOVO	ORGANO VECCHIO
	Guglielmo Arnone	Cesare Borgo
1600	L. 142	L. 142.10
1601	“	“
1602	L. 142.20	L. 142.20
1603	L. 142.10	L. 142.10
1604-1607	“	“
1608	L. 180	L. 180
1609-1613	“	“
1614	“	L. 180/L. 205*
1615	L. 180/ L. 205**	L. 205
1616	L. 205	“
1617-1622	“	“
1623	“	Giacomo Filippo Biumi L. 200***
1624	“	“
1625	L. 205/250****	“
1626-1629	“	“
1630	morte di Guglielmo Arnone elezione di Michel'Angelo Grancini	L. 212

* Aumento di salario concesso il 26 giugno 1614, corrisposto a partire dal 26 settembre 1614.

** Aumento di salario concesso il 31 agosto 1615, corrisposto a partire dal 23 dicembre 1615.

*** Il primo pagamento intestato a Giacomo Filippo Biumi risale al 3 luglio 1623 e si riferisce al secondo trimestre del 1623.

**** Aumento di salario concesso con l'ordinazione del 3 marzo 1625, corrisposto a partire dal 29 marzo del 1625 (per i 28 giorni intercorsi dalla delibera).

APPENDICE 5

COMPENSI CORRISPOSTI AI MAESTRI DI CAPPELLA, AI COADIUTORI E AI CANTORI
(1600-1630)

	Maestro di cappella	Coadiutore	B/I	B/II	T/I	T/II	A/I	A/II	S/I	S/II
1600	Gabussi L. 250/t L. 1000/A	Molasco L. 150/t L. 600/A	Lucini L. 171/t L. 684/A	Briosco L. 70.16/t L. 280.64/A	Breda L. 144/t L. 576/A	Bellotti L. 106.4/t L. 425.6/A	Parolini L. 106.4/t L. 425.6/A	Fasoli L. 88.10/t L. 352.4/A	Corradi e Maliardi L. 53.2/t L. 212.8	De Ferraris L. 18/t L. 72/A
1601	cs	cs	cs	cs	cs	Fressata L. 79.13/t L. 316.52/A	cs	cs	cs	Sigurtà L. 18/t L. 72/A
1602	-	-	cs	Briosco L. 88.20/t L. 352.8/A	cs	Fabrizio L. 88.20/t L. 352.8/A	Parolini L. 126/t L. 504/A	Da Tortona L. 73.25/t L. 293/A	Corradi L. 70.26/t L. 281.04/A	Sigurtà L. 27/t L. 108/A
1603	Gabussi L. 375/t L. 1500/A	-	Lucini L. 225/t L. 900/A	Brioschi L. 88.10/t L. 352.4/A	cs	Fabrizi L. 88.10/t L. 352.4/A	Fasoli L. 106.4/t L. 425.6/A	Soderini L. 80.10/t L. 352.4/A	Corradi L. 70.16/t L. 280.64/A	Tosi L. 36/t L. 144/A
1604	cs	Lucini L. 225/t L. 900/A	Averoldi L. 106.4/t L. 425.6/A	cs	cs	Comanedo L. 88.10/t L. 352.4/A	cs	Vialardi L. 70.16/t L. 280.64/A	cs	Palmerini L. 48/t L. 192/A
1605	cs	cs	Averoldi L. 118/t L. 472/A	Montorsi L. 48/t L. 192/A	cs	Vialardi L. 23.12/t L. 92.48/A	Solitario L. 138/t L. 552/A	Rofeni L. 48/t L. 192/A	Corradi L. 88.16/t L. 352.64/A	Vilanterio, Vincerati, Ponta L. 36/t L. 144/A
1606	cs	cs	Averoldi L. 126/t L. 504/A	Mariani L. 72/t L. 288/A	cs	Vialardi L. 70.16/t L. 280.64/A	cs	Trevini L. 18/t L. 72/A	cs	Porta (Pordi) L. 24/t L. 96/A
1607	cs	cs (coadiut.)	cs	cs	cs	cs	cs	Corradi L. 100.16/t L. 400.64/A	Bonetti L. 70.16/t L. 280.64/A	Pozzi L. 36/t L. 144/A

	Maestro di cappella	Conduttore	B/I	B/II	T/I	T/II	A/I	A/II	S/I	S/II
1608	cs	cs	cs	cs	cs	Vialardi L. 108/t L. 432/A	Solitario L. 144/t L. 576/A	cs	Canobio L. 63/t L. 252/A	Moroni L. 12/t L. 48/A
1609	cs	cs	Brioschi L. 144/t L. 576/A	Marliani L. 108/t L. 432/A	cs	Bonometti L. 90/t L. 360/A	cs	Ferrari L. 108/t L. 432/A	Corradi L. 100.16/t L. 400.64/A	Fracassa L. 18/t L. 72/A
1610	cs	cs	cs	cs	cs	Comanedi, Vialardi, Caneveti, Bonometti L. 108/t L. 432/A	cs	Solitario, Fasoli e Ferrari L. 144/t L. 576/A	Corradi L. 120/t L. 480/A	Fracassa e Canobio L. 27/t L. 108/A
1611	cs	cs	Croci e Brioschi L. 144/t L. 576/A	cs	cs	Caneveti, Bonometti, Crespi L. 108/t L. 432/A	Solitario e Fasolo L. 144/t L. 576/A	Brasca L. 108/t L. 432/A	Corradi(ni) L. 120/t L. 480/A	Ferrari L. 27/t L. 108/A
1612	Pellegrini L. 125/m L. 1500/A	cs L. 225/t L. 900/A	Croce L. 144/t L. 576/A	Lanzoni, Marliani L. 39/m L. 468/A	Breda, Comanedi L. 144/t L. 576/A	Crespi L. 108/t Carnivetti L. 36/m L. 432/A	Fasolo L. 162/t L. 648/A	Braschi L. 108/t L. 432/A	Corradi L. 129/t L. 516/A	Ferrari L. 27/t L. 108/A
1613	cs	cs	cs	cs	Comanedi L. 144/t Mozani L. 48/m L. 576/A	cs	cs	cs	Corradi L. 147/t L. 588/A	Prandone L. 18/t L. 72/A

	Maestro di cappella	Coadiutore	B/I	B/II	T/I	T/II	A/I	A/II	S/I	S/II
1614	cs	cs	cs	Marliani L. 39/m L. 468/A	Comanedi L. 154,6/t L. 618,4/A	Valinca L. 36/m L. 432/A	cs	Giossano L. 24/m L. 288/A	cs	Melera, Vimerato L. 18/t L. 72/A
1615	cs	cs	cs	Panari L. 36/m L. 432/A	Comanedi L. 153/t L. 612/A	Valinca e Rosa L. 36/m L. 432/A	cs	cs	cs	Pallavicino, Sarone, Valli L. 18/t L. 72/A
1616	cs	cs vicem° di cappella	cs	cs	cs	Guidicottini L. 30/m L. 360/A	cs	cs	Cani, Canobio L. 63/t Pietragrua L. 21/m L. 252/A	Sarone, Valli Melera L. 27/t Marchione L. 9/m L. 108/A
1617	cs	cs L. 75/m L. 900/A	Croce e Capi L. 48/m L. 576/A	cs	cs Comanedi L. 51/m L. 612/A	cs	cs Fasolo L. 54/m L. 648/A	Giossani L. 30/m L. 360/A	Corradi L. 54/m L. 648/A	Melera, Sarone, Valli, Castello, Diotto, Tura, Bonfigli L. 12/m L. 144/A
1618	cs	Corrado L. 54/m L. 648/A	cs	Pavese L. 36/m L. 432/A	cs	cs	cs	cs	Vercellese L. 30/m L. 360/A	Tura, Bonfigli, Biancone, Riena, Rusca L. 12/m L. 144/A

	Maestro di cappella	Coadiutore	B/I	B/II	T/I	T/II	A/I	A/II	S/I	S/II
1619	cs	Corrado L. 57/m L. 684/A	Capi L. 54/m L. 648/A	Bellacini, Osio, Bassani L. 36/m L. 432/A	cs	cs	cs	cs	Gaetta L. 30/m L. 360/A	Pestagallo, Magnagallo, Maruti, Valli L. 9/m L. 108/A
1620	cs	cs	cs	Bellacini, Bassano L. 36/m L. 432/A	cs	cs	cs	cs	cs	Pestagallo, Diaconi, Ricna L. 12/m L. 144/A
1621	cs	Corrado L. 63/m L. 756/A	cs	Bellacini L. 36/m L. 432/A	cs	cs	cs	cs	cs	Iacinto L. 6/m L. 72/A
1622	cs	cs	cs	Larzoni, Bellacini L. 42/m L. 504/A	cs	Guiderlotti L. 36/m L. 432/A	cs	Braschi, Varese L. 36/m L. 432/A	cs	Iacinto, Sacco L. 12/m L. 144/A
1623	cs	cs	Capi, Croce L. 54/m L. 648/A	Bellacini, Ferrari L. 42/m L. 504/A	Crespi L. 42/m L. 504/A	cs	cs	Visiolo L. 30/m L. 360/A	cs	Ricna L. 6/m L. 72/A
1624	cs	Corradi L. 72/m L. 864/A	cs	cs	Perona L. 48/m L. 144/A	cs	cs	cs	cs	Ricna, Vasalli, Legnani, Mengolotto L. 9/m L. 108/A

	Maestro di cappella	Coadiutore	B/I	B/II	T/I	T/II	A/I	A/II	S/I	S/II
1625	cs	cs	cs	cs	cs	Guiderlotti, Piegase L. 36/m L. 432/A	cs	cs	cs	Vassalli, Legnani, dell'Acqua, Crivelli L. 9/m L. 108/A
1626	cs	cs	cs	cs	cs	cs	cs	cs	cs	dell'Acqua L. 9/m L. 108/A
1627	cs	cs	cs	Bellacini, Ferrari L. 48/m L. 144/A	cs	cs	cs	cs	Bosio, Calvo, Vassalli, Vin'Acqua, Tebaldeo L. 21/m L. 252/A	Bonasegla L. 6/m L. 72/A
1628	cs	cs	Croce L. 54/m L. 648/A	cs	Vimercati L. 45/m 540/A	Dordoni, Maliardi L. 36/m L. 432/A	cs	Visiolo L. 36/m L. 432/A	Bosio L. 30/m L. 360/A	Giardinetti L. 6/m L. 72/A
1629	cs	cs	cs	Cardazzi L. 42/m L. 504/A	cs	Dordoni, Maliardi, Salicetti L. 42/m L. 504/A	cs	cs	cs	Aqua, Castiglione L. 6/m L. 72/A
1630	cs	cs	cs	cs	Vimercati L. 54/m L. 648/A	Dordoni, Salicetti L. 42/m L. 504/A	cs	cs	cs	Lurasco L. 6/m L. 72/A

Dal 1600 alla prima metà del 1611 tutti i cantori vengono pagati trimestralmente. A partire dal terzo trimestre del 1611 i musicisti forestieri sono pagati ogni mese, mentre i restanti continuano a percepire lo stipendio ogni tre mesi. Dall'inizio del 1617 (pagamento relativo al dicembre 1616) tutti i cantori percepiscono lo stipendio ogni mese. La tabella riporta in ogni caso i dati desunti dai mandati relativi al primo trimestre (se trimestrali) o al mese di marzo (se mensili) di ogni anno. I compensi percepiti dai cantori esclusi da tali mandati non sono stati presi in considerazione in questa sede.

La tabella riporta i compensi del maestro di cappella, del coadiutore, e il compenso più alto (nelle colonne contrassegnate dalle sigle B/I; T/I; A/I; C/I) e il più basso (nelle colonne contrassegnate dalle sigle B/II; T/II; A/II; C/II) di ogni sezione. Oltre al compenso trimestrale o mensile percepito, indicato per primo, la tabella riporta il compenso annuo di ciascun cantore, calcolato per convenzione moltiplicando per quattro i salari trimestrali, per dodici quelli mensili, senza tenere conto di eventuali aumenti o variazioni di compenso, donativi o trattenute operati nel corso dello stesso anno, né di eventuali abbandoni (ossia assumendo che i cantori indicati nei mandati presi in esame si fossero trattenuti tutto l'anno senza variazioni di compenso).

APPENDICE 6

COMPENSI AI MUSICI PER IL SERVIZIO DURANTE LE FESTE
STRAORDINARIE

DATA	INTESTATARI DEL MANDATO	COM- PENSO	OCCA- SIONE	VARIE
9/9/1600 (Mandati 17/5)	alli musici descritti: Orazio Nanterni tenore, P. Agostino Costa basso, Cesare Sartori basso, Ippolito Canova tenore, Camillo di S. Celso tenore, Sebastiano Humilia alto, soprano di Corte, Damiano Scarabelli tenore	L. 45.12	fešta della natività della madonna	compenso per otto cantori per avere cantato la vigilia della festa della natività della madonna
15/9/1601 (Mandati 18/5)	alli infrascritti musici: prete Agostino basso, Cesare basso, il padre Don Celio basso, Oratio tenor, Hipolito tenor, Ottavio tenor, il padre Don Angelo tenor, prete Alesandro lodesano tenor, Sebastiano alto, P. Vittoriano alto, Ceserino soprano di corte, Felice con il Regale	L. 71	fešta della natività della madonna	compenso per undici cantori e per un suonatore di regale per avere cantato e suonato il giorno della festa della natività della madonna
9/9/1602 (Mandati 20/2)	ai musici nominati nell'inclusa fede: Cesare basso, prete Augustino basso, il padre Don Celio basso, Oratio tenore, il padre Don Angelo tenore, Hipolito tenore, Sebastiano alto, prete Vittoriano alto, Pietro Francesco Cingardo alto, Ceserino soprano, Gio. Ambrosio organista, fitto del regale e garzone che ha alzato li mantici, fachini per la portatura del regale e la tavola	L. 72.5	fešta della natività della madonna	compenso per dieci cantori, un organista, un alzamantici, i fachini e il noleggio del regale
14/11/1602 (Mandati 20/3)	alli musici contenuti nell'inclusa lista: Ms. Giovan Ambrosio organista, P. Augustino Costa, Don Cellio basso, Cesare basso, P. Damiano Scarabelli tenore, Ms. Oratio Nanterni tenore, ms. Ippolito Canova tenore, Angelo tenore, Giulio di S. Ambrogio alto, il Bosco di Castello tenore, Sebastiano Humilia alto, Pietro Francesco Cincarti alto, fitto del regale con quello che alza i mantici, due fachini	L. 75.6	fešta del beato Carlo (4/11/ 1602)	compenso per undici cantori, un organista, un alzamantici, due fachini, noleggio e trasporto del regale e della tavola

16/9/1603 (Mandati 22/1)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella (3 bassi, 5 tenore, 2 alti, 2 soprani non altrimenti specificati)	(dodici ducatonì)	festa della natività della madonna	compenso di un ducaton a testa per dodici cantori straordinari per la vigilia e il giorno della festa della natività della madonna
7/11/1603 (Mandati 22/3)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella	L. 40	festa del beato Carlo (4/11/1603)	compenso di quattro lire a testa per dieci cantori per avere cantato il giorno della festa del beato Carlo
13/9/1604 (Mandati 24/2)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella	L. 85.10	festa della natività della madonna	compenso di un ducaton a testa per quindici cantori per avere cantato la vigilia e il giorno della festa della natività della vergine
8/11/1604 (Mandati 24/2)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella	L. 60	festa del beato Carlo (4/11/1604)	compenso per dodici cantori
23/9/1605 (Mandati 26/2)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella	L. 58	festa della natività della madonna	compenso di un ducaton a testa per dieci cantori per avere cantato la vigilia e il giorno della festa della natività della vergine
25/11/1605 (Mandati 26/3)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella	L. 45	festa del beato Carlo (4/11/1605)	compenso per undici cantori per avere cantato nella musica a quattro cori

23/9/1606 (Mandati 28/2)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella	L. 64.18	festa della natività della madonna	compenso per undeci cantori per avere cantato la vigilia e il giorno della festa della natività della vergine
10/11/1606 (Mandati 28/3)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella	L. 36	festa del beato Carlo (4/11/ 1606)	compenso per nove cantori per avere cantato durante la festa del beato Carlo
17/10/1607 (Mandati 30/3)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella	L. 75.12	festa della natività della madonna	compenso di un ducato a testa per dodici cantori per avere cantato la vigilia e il giorno della festa della natività della verGINE
10/11/1607 (Mandati 30/3)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella	L. 60	festa del beato Carlo (4/11/ 1607)	compenso per dodici cantori per avere cantato durante la festa del beato Carlo
18/9/1608 (Mandati 32/2)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella	L. 46	festa della natività della madonna	compenso per i cantori che hanno cantato la vigilia e il giorno della festa della natività della verGINE
8/11/1608 (Mandati 32/3)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella	L. 45	festa del beato Carlo (4/11/ 1608)	compenso per i cantori che hanno cantato durante la festa del beato Carlo
13/4/1609 (Mandati 33/2)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella	L. 12.20	visita del Cardinale Zapata	compenso di due ducato a testa per i cantori straordinari. Musica a 4 cori su indicazione del Cardinale

30/6/1609 (Mandati 33/3)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella	L. 28.15	messa dello Spirito Santo per il primo giorno del sinodo	compenso di mezzo ducato a testa per i cantori straordinari. Musica a 4 cori
12/9/1609 (Mandati 34/2)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella	L. 46	festa della natività della madonna	compenso di un ducato a testa per otto cantori straordinari.
10/9/1609 (Mandati 34/2)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella	L. 82	festa della natività della madonna	compenso per undici cantori straordinari intervenuti alla vigilia della festa
7/11/1609 (Mandati 34/3)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella	L. 60	festa del beato Carlo (4/11/1609)	compenso di cinque lire a testa per 12 cantori
13/9/1610 (Mandati 36/3)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella	L. 82	festa della natività della madonna	compenso per undici cantori che hanno cantato la vigilia e la festa della natività della Beata Vergine
19/11/1610 (Mandati 36/3)	alli infrascritti cantori: - tenori: Oratio, Hippolito, Ottavio, Don Glicerio, Giulio, il Padre di San Dionigi, Don Angelo di S. Celso, Lambrugo, Francesco di S. Celso; - alti: Cingardo, Piasentino, Filatore di S. Sepolcro; - bassi: il Costa, Gio. di Corte, Busto, il basso di S. Celso, il Padre di Castello; - soprani: Ghezzino da la Scala, soprano di Corte, soprano di S. Celso; - tromboni: Gio. Battista di Corte, Jeronimo Beretta, il Zoppino di Castello, il Padre di San Marco, Filippo; - organisti: Gio. Paolo, Prete Domenico	L. 150	festa per la canonizzazione di San Carlo	compenso per venti cantori, cinque trombonisti e due organisti intervenuti durante la festa per la canonizzazione di San Carlo

16/12/1610 (Mandati 36/3)	Francesco Lucino coadiutore della musica	L. 36	fešta per la canonizzazione di San Carlo	per le fatiche straordinarie per il giorno della canonizzazione di San Carlo
21/2/1611 (Mandati 37/1)	Giulio Cesare Gabussi maestro di cappella	L. 38	solennità dello stendardo di S. Carlo	compenso per sette cantori e due organisti straordinari. Musica a 4 cori
20/9/1611 (Mandati 38/2)	musicisti inclusi nella lista: Orazio Nanterni, Gio. Batta Lambrugo, M. Ottavio, Augustino Costa, Padre Bologna, M. Gio basso di Corte, S. Alessio basso in S. Celso, Basgapè basso nella Scala, Cingardo contralto nella corte, Don Glicerio dalla Scala, M. Ippolito tenore in corte, M. Castione tenore, il Ghezzino soprano nella Scala, Gio Paolo (Cima) organista, Gio Domenico (Rognoni) organista	L. 102.10	fešta della natività della madonna	compenso per tredici cantori e due organisti straordinari
16/11/1611 (Mandati 38/3)	alli cantori descritti: Don Dominico Rognoni con il regale, Giovanni Paolo Cima con il regale, Don Alessio basso, Gio. di Corte basso, Don Agostino Cossta (sic) basso, il Padre Bologna basso, Francesco di S. Celso alto in S. Celso, il Piasentino alto, Sebastiano alto, il Cingardo alto in Corte, il Padre di San Dionisio tenore, Giulio tenore a S. Celso, il Padre del Carmine tenor, Hipolito tenore, Oratio per governare un coro, Don Glicerio della Scala tenore, soprano di S. Celso, diciotto libretti dell'opificio di S. Carlo	L. 112.4	fešta di S. Carlo	compenso per quindici cantori e due organisti

4/10/1612 (Mandati 40/2)	musicisti inclusi nella lista: Orazio Nanterni per governare un coro, S. Alessio basso in S. Celso, Gio basso di Corte, Ottavio tenore in S. Celso, Ippolito tenore in corte, il Padre di San Dionisio tenore, cremonese per governare un coro, il Lambrugo, Agostino Pavese contralto, Cingardino soprano in corte, Ciseppino? soprano in S. Celso, Ceserino soprano in S. Celso, Gio Paolo Cima organista de S. Celso con il regale, Gio Domenico (Rognoni) organista di corte con il suo regale	L. 95	festa della natività della madonna	compenso per dodici cantori e due organisti straordinari
22/11/1612 (Mandati 40/3)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Horatio Nanterni, Lambrugo, Ottavio, Cremonese della Scala, Hipolito di Corte, Gio. di Corte, Cingardo di Corte, Alessio di S. Celso, Cingardino soprano di Corte, Ceserino di S. Celso, Domenico con il regale, Gio. Paolo con il regale)	L. 83	festa di S. Carlo	compenso per undici cantori e due organisti
15/10/1613 (Mandati 42/2)	alli musicisti descritti: Rognoni con il regale, Gio. Pavolo Cima con il regale, Lambrugo, Ottavio, Oratio Nanterni, Hipolito tenore di Corte, Cremonese della Scala, Cingardo, Alessio basso, Gio. basso di Corte, il Cingardino soprano	L. 78	festa della natività della madonna	compenso per nove cantori e due organisti
18/9/1614 (Mandati 44/2)	musicisti inclusi nella lista: Orazio Nanterni, Domenico Rognoni, Gio. Paolo Cima, Lambrugo, Ottavio, Alessio basso, Ippolito tenore, il Padre di S. Dionisio, soprano di S. Celso	L. 65	festa della natività della madonna	compenso per nove musicisti straordinari
19/11/1614 (Mandati 38/3)	musicisti inclusi nella lista: Orazio Nanterni, Domenico Rognoni, Gio. Paolo Cima, Lambrugo, Padre Francesco alto, Don Matteo basso	L. 45	festa di S. Carlo	compenso per sei musicisti straordinari
16/9/1615 (Mandati 46/2)	musicisti inclusi nella lista: Orazio Nanterni, Gio Domenico Rognoni, Gio. Paolo Cima, Lambrugo, Ippolito tenore, Francesco filatore alto, Gio Domenico di corte per un ufficio, il basso delli [...] di san Matteo (?)	L. 49	festa della natività della madonna	compenso per nove musicisti straordinari

12/11/1615 (Mandati 46/3)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Orazio Nanterni, Gio. Paolo Cima, Gio Domenico Rognoni, Lambrugo, Ottavio, Ippolito tenore, Cingardo alto, Francesco filatore alto, Don Matteo basso)	L. 65	fešta di S. Carlo	compenso per nove musici straordinarii
17/9/1616 (Mandati 48/2)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Orazio Nanterni, Gio Domenico Rognoni, Gio. Paolo Cima, Ottavio, Alessio)	L. 47	fešta della natività della madonna	compenso per cinque musici straordinarii e per il trasporto del regale
14/11/1616 (Mandati 48/3)	musici inclusi nella lista: Orazio Nanterni, Gio Domenico Rognoni, Gio. Paolo Cima, Ottavio tenore, Lambrugo, Alessio basso, pre Matteo basso, Francesco filatore alto	L. 60	fešta di S. Carlo	compenso per otto musici straordinarii e per il trasporto del regale
16/9/1617 (Mandati 50/2)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Domenico Rognoni, Gio. Paolo Cima, Ottavio tenore, Alessio basso, Ippolito tenore, portatura del regale)	L. 44	fešta della natività della madonna	compenso per cinque musici straordinarii e per la portatura del regale
28/11/1617 (Mandati 50/3)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Domenico Rognoni, Gio. Paolo Cima, Lambrugo tenore, Ottavio tenore, Ippolito tenore, Alessio basso, pre Matteo basso, pre Agostino alto, Francesco filatore alto, portatura del regale)	L. 74	fešta di S. Carlo	compenso per nove musici straordinarii e per la portatura del regale
8/10/1618 (Mandati 52/2)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Domenico Rognoni, Gio. Paolo Cima, Ottavio tenore, Lambrugo alto, Alessio basso, Ippolito tenore, Francesco alto, portatura del regale)	L. 66	fešta della natività della madonna	compenso per sette musici straordinarii e per la portatura del regale
19/11/1618 (Mandati 52/3)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Domenico Rognoni, Gio. Paolo Cima, Alessio basso, Ippolito tenore, Francesco alto, maestro Anselmo servita tenore, Nicolò tenore, pre Matteo basso, Alessandro alto, portatura del regale)	L. 73	fešta di S. Carlo	compenso per nove musici straordinarii e per la portatura del regale

15/11/1619 (Mandati 54/3)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Domenico Rognoni, Gio. Paolo Cima, Alessio basso, Lambrugo tenore, Ottavio tenore, Ippolito tenore, portatura dei regali, maestro Andrea per alzare i mantici del regale)	L. 61	fešta della natività della madonna	compenso per quattro cantori, due organisti, per la portatura dei regali e per l'alzamantici
15/11/1619 (Mandati 54/3)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Domenico Rognoni, Gio. Paolo Cima, Alessio basso, Lambrugo tenore, Ottavio tenore, Ippolito tenore, Francesco alto, portatura dei regali, maestro Andrea per alzare i mantici del regale)	L. 69	fešta di S. Carlo	compenso per cinque cantori, due organisti, portatura dei regali, alzamantici
23/9/1620 (Mandati 56/2)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Domenico Rognoni, Gio. Paolo Cima, Lambrugo tenore, Alessio basso, Ippolito tenore, don Antonio Curoni? basso, portatura dei regali, alzamantici)	L. 61	fešta della natività della madonna	compenso per sei musicisti straordinari, per la portatura dei regali e per gli alzamantici
17/11/1620 (Mandati 56/3)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Domenico Rognoni, Gio. Paolo Cima per l'Arnone che stava malato, Melchiorre organista della Passione per il regale, Lambrugo tenore, Ottavio tenore, Alessio basso, Ippolito tenore, Francesco alto, ? basso, portatura dei regali, alzamantici)	L. 93	fešta di S. Carlo	compenso per sei cantori, tre organisti (uno in sostituzione di Guglielmo Arnone), portatura dei regali, alzamantici
30/12/1620 (Mandati 56/3)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Domenico Rognoni, Gio. Paolo Cima, Alessio basso, Ippolito tenore, Lambrugo, Ottavio, Francesco alto, alzamantici, portatura dei regali)	L. 26	messa a quattro cori per la recu- perata salute del re di Spagna	compenso per sette musicisti straordinari, per la portatura dei regali e per gli alzamantici
15/9/1621 (Mandati 58/2)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Domenico Rognoni, Gio. Paolo Cima, Lambrugo tenore, Ottavio tenore, Alessio basso, Ippolito tenore, Francesco alto, Gorla alto, portatura dei regali, alzamantici)	L. 85	fešta della natività della madonna	compenso per otto musicisti straordinari, per la portatura dei regali e per gli alzamantici

16/11/1621 (Mandati 58/3)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Domenico Rognoni, Gio. Paolo Cima in luogo dell'Arnone ammalato, Andrea Cima con il regale sotto l'organo dell'Arnone, Lambrugo tenore, Ottavio tenore, Alessio basso, Francesco alto, Gorla alto, Francesco Maria Briusoli basso, Aurelio Marani basso, Gaudenzio Nai tenore, portatura dei regali, alzamantici)	L. 103	fešta di S. Carlo	compenso per undici musici straordinari, per la portatura dei regali e per gli alzamantici
30/6/1622 (Mandati 59/3)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Ottavio tenore, Lambrugo tenore, Bernardo Montanaro tenore, Ludovico tenore, Gorla alto, Francesco alto, Lodesano alto, Alessio basso, Matteo basso, Aloisio organista)	L. 30	vespro a quattro cori in occasione della processione da S. Eustorgio in Duomo per la traslazione delle reliquie dei frati domenicani	compenso per dieci musici forestieri
1/12/1622 (Mandati 60/3)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Paolo Cima organista, Andrea Cima organista, Alessio basso, Antoniano basso, Lambrugo tenore, Giulio di S. Celso tenore, Ludovico tenore, Gorla alto, Francesco filatore alto, portatura dei regali, alzamantici)	L. 93	fešta di S. Carlo	compenso per nove musici straordinari, per la portatura dei regali e per gli alzamantici
19/11/1622 (26/9/1620 cancellato) (Mandati 60/3)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Paolo Cima organista, Andrea Cima organista, Alessio basso, Brioscho basso, Lambrugo tenore, Ottavio tenore per doi uffici, Giulio di S. Celso tenore per doi uffici, Ludovico tenore, Gorla alto, Francesco filatore alto, portatura dei regali, alzamantici)	L. 100	fešta della natività della madonna	compenso per due organisti, otto cantori, portatura dei regali, alzamantici

20/9/1623 (Mandati 62/2)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Paolo Cima organista, Andrea Cima organista, Brioschi basso, Antoniano basso, Lambrugo tenore, Giulio di S. Celso tenore, Ludovico tenore, Gorla alto, Francesco filatore alto, portatura dei regali, alzamantici)	L. 93	fešta della natività della madonna	compenso per due organisti, sette cantori, per la portatura dei regali e per alzare i mantici
29/11/1623 (Mandati 62/3)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Paolo Cima organista, Andrea Cima organista, Brioschi basso, Marco Osio basso, Gio. Battista Lanzoni basso, Antoniano basso, Lambrugo tenore, Giulio di S. Celso tenore, Ludovico tenore, Gorla alto, Francesco filatore alto, portatura dei regali, alzamantici)	L. 119	fešta di S. Carlo	compenso per due organisti, dieci cantori, portatura dei regali, alzamantici
26/9/1624 (Mandati 64/2)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Paolo Cima organista, Andrea Cima organista, Brioschi basso, Marco Osio basso, Antoniano basso, Lambrugo tenore, Giulio di S. Celso tenore, il Pré Girollamo carmelitano tenore, Dionigi Fracassa tenore, Francesco filatore alto, Gorla alto, portatura dei regali, alzamantici)	L. 112	fešta della natività della madonna	compenso per due organisti, nove cantori, per la portatura dei regali e per alzare i mantici
21/11/1624 (Mandati 64/3)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Paolo Cima organista, Andrea Cima organista, Brioschi basso, Antoniano basso, Lambrugo tenore, Giulio di S. Celso tenore, il Pré Girollamo carmelitano tenore, Dionisio Fracassa tenore, Francesco filatore alto, il Cingardo alto, portatura dei regali, alzamantici)	L. 104	fešta di S. Carlo	compenso per due organisti, otto cantori, per la portatura dei regali e per alzare i mantici

25/9/1625 (Mandati 66/2)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Paolo Cima organista, Andrea Cima organista, Brioschi basso, Antoniano basso, Lambrugo tenore, Giulio di S. Celso tenore, il Pré Girolamo carmelitano tenore, Dionisio Fracassa tenore, Francesco filatore alto, P. Agostino di S. Marco alto, Lorenzo Rioso alto, il Pestagallo per un ufficio, portatura dei regali, alzamantici)	L. 115	fešta della natività della madonna	compenso per due organisti, dieci cantori, per la portatura dei regali e per alzare i mantici
19/11/1625 (Mandati 66/3)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Gio. Paolo Cima organista, Andrea Cima organista, Briosco basso, Antoniano basso, Lambrugo tenore, Giulio di S. Celso tenore, Dionisio Fracassa tenore, Francesco filatore alto, il Cingardo alto, P. F. Agostino di S. Marco alto, il Pestagallo alto, portatura dei regali, alzamantici)	L. 113	fešta di S. Carlo	compenso per due organisti, nove cantori, per la portatura dei regali e per alzare i mantici
23/6/1626 (Mandati 67/3)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Lambrugo tenore, Pestagallo alto, Francesco filatore alto)	L. 14.7.6	Penteco- ste (per la venuta del Cardinale Aldo- brandini)	compenso per tre musici straordinari
2/10/1626 (Mandati 69/1)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Andrea Cima organista, Pietro Maria organista, Antoniano basso, Lambrugo tenore per la metà degli uffici, Giovanni Pietro tenore di S. Celso, Dionisio Fracassa tenore, P. fra Agostino di S. Marco alto, Francesco filatore alto, il Cingardo alto per la metà degli uffici, il Pestagallo per la metà degli uffici, portatura dei regali, alzamantici)	L. 87	fešta della natività della madonna	compenso per due organisti, otto cantori, per la portatura dei regali e per alzare i mantici

17/11/1626 (Mandati 69/2)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Andrea Cima organista, Pietro Maria Giossani organista, Antoniani basso, Briosco basso, Giovanni Pietro tenore di S. Celso, Dionisio Fracassa tenore, P. fra Girolammo carmelitano tenore, P. fra Agostino di S. Marco tenore, Francesco filatore alto, il Cingardo alto, Antonio Pestagallo alto, portatura dei regali, alzamantici)	L. 110	fešta di S. Carlo	compenso per due organisti, nove cantori, per la portatura dei regali e per alzare i mantici
18/9/1627 (Mandati 69/2)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Andrea Cima organista, Pietro Maria Giossani organista, Antoniano basso, Briosco basso, Giovanni Pietro tenore di S. Celso, Giulio Maliardi tenore, Dionisio Fracassa tenore, Francesco filatore alto, Lorenzo Airoso alto, portatura dei regali, alzamantici)	L. 91	fešta della natività della madonna	compenso per due organisti, sette cantori, per la portatura dei regali e per alzare i mantici
24/11/1627 (Mandati 71/2)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Andrea Cima organista, Pietro Maria Giossani organista, Antoniano basso, Briosco basso, Pietro tenore di S. Celso, Giulio Maliardi tenore, Dionisio Fracassa tenore, Francesco filatore alto, Lorenzo Airoso alto, portatura dei regali, alzamantici)	L. 91	fešta di S. Carlo	compenso per due organisti, sette cantori, per la portatura dei regali e per alzare i mantici
15/9/1628 (Mandati 73/2)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Andrea Cima organista, Pietro Maria Giossani organista, Briosco basso, Giovanni Brenna basso, Pietro Bonfigli tenore, Dionisio Fracassa tenore, il filatore alto, Lorenzo Airoso alto, Federigo Guiderlotti tenore, portatura dei regali, alzamantici)	L. 92	fešta della natività della madonna	compenso per due organisti, sette cantori, per la portatura dei regali e per alzare i mantici

15/11/1628 (Mandati 73/3)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Andrea Cima organista, Pietro Maria Giossani organista, Briosco basso, Antoniani basso, Federigo Guiderlotti tenore, Pietro Bonfigli tenore, Dionisio Fracassa tenore, Antonio Pestagallo alto, il filatore alto, Lorenzo Arioso alto, portatura dei regali, alzamantici)	L. 105	fešta di S. Carlo	compenso per due organisti, otto cantori, per la portatura dei regali e per alzare i mantici
15/9/1629 (Mandati 75/2)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Andrea Cima organista, Carlo Antonio Arnone organista, Briosco basso, Antoniani basso, Federigo Guiderlotti tenore, Pietro Bonfigli tenore, Dionisio Fracassa tenore, Antonio Pestagallo alto, Francesco filatore alto, il Cingardo alto, portatura dei regali, alzamantici)	L. 105	fešta della natività della madonna	compenso per due organisti, otto cantori, per la portatura dei regali e per alzare i mantici
17/11/1629 (Mandati 75/3)	Vincenzo Pellegrini maestro di cappella (Andrea Cima organista, Carlo Arnoni organista, Lambrugo tenore, Federigo Guiderlotti tenore, Briosco basso, Antoniano basso, Pietro Bonfigli tenore, Dionisio Fracassa tenore, Giovanni Maria Tebaldeo tenore, Antonio Pestagallo alto, il filatore alto, il Cingardo alto, portatura dei regali, alzamantici)	L. 127	fešta di S. Carlo	compenso per due organisti, dieci cantori, per la portatura dei regali e per alzare i mantici

INDICE DEI MUSICISTI STRAORDINARI MENZIONATI
NEI MANDATI DI PAGAMENTO (1600–1630)

- Agostino [Augustino] Costa, prete.(basso) 1600
 - prete Agostino [Augustino] basso 1601, 1602I
 - prete Augustino Costa 1602II, 1611II
 - Costa basso 1610II, 1611III
- Agostino di S. Marco, prete (contralto, tenore)
 - contralto 1625I, 1625II, 1626II
 - tenore 1626III
- Agostino Pavese (contralto) 1612I
- Agostino, prete (contralto) 1617II
- Arioso [Airoso, Rioso] Lorenzo, cfr. Lorenzo Arioso
- Alessandro (contralto) 1618II
- Alessandro lodesano, prete (tenore) 1601
- Alessio (basso) 1611III, 1613, 1614I, 1616II, 1617I, 1617II, 1618I, 1618II, 1619I, 1619II, 1620I, 1620II, 1620III, 1621I, 1621II, 1622I, 1622II, 1622III
 - basso di S. Celso 1610II
 - Alessio basso in S. Celso 1611II, 1612I
 - Alessio di S. Celso 1612II
 - Alessio 1616I
- Aloisio (organista) 1622I
- Andrea Cima (organista)
 - Andrea Cima con il regale 1621II
 - Andrea Cima organista 1622II, 1622III, 1623I, 1623II, 1624I, 1624II, 1625I, 1625II, 1626II, 1626III, 1627I, 1627II, 1628I, 1628II, 1629I, 1629II
- Angelo, padre Don (tenore) 1601, 1602I
 - Angelo tenore 1602II
 - Don Angelo di S. Celso tenore 1610II
- Anselmo servita, maestro (tenore) 1618II
- Antoniano [Antoniani] (basso) 1622II, 1623I, 1623II, 1624I, 1624II, 1625I, 1625II, 1626II, 1626III, 1627I, 1627II, 1628II, 1629I, 1629II
- Antonio Curoni, don [?] (basso) 1620I
- Antonio Pestagallo (contralto) 1626III, 1628II, 1629I, 1629II
 - il Pestagallo alto 1625II, 1626I
 - Pestagallo 1625I
 - Pestagallo 1626II
- Arnone Carlo Antonio, cfr. Carlo Antonio Arnone
- Aurelio Marani (basso) 1621II
- Baialupi [Guaialupi] Glicerio, cfr. Glicerio Guaialupi
- Basgapè (basso)
 - Basgapè basso nella Scala 1611II
- basso di S.Celso, il, cfr. Alessio
- Beretta Jeronimo, cfr. Jeronimo Beretta
- Bernardo Montanaro (tenore) 1622I
- Bologna, padre 1611II, 1611III
- Bonfigli Pietro, cfr. Pietro Bonfigli

- Bosco di Castello, il (tenore) 1602II
- Brenna Giovanni, cfr. Giovanni Brenna
- Brioscho [Brioschi] (basso) 1622III, 1623I, 1623II, 1624I, 1624II, 1625I, 1625II, 1626III, 1627I, 1627II, 1628I, 1628II, 1629I, 1629II
- Briusoli Francesco Maria, cfr. Francesco Maria Briusoli
- Busto (basso) 1610II
- Camillo di S. Celso (tenore) 1600
- Canova Ippolito, cfr. Ippolito Canova
- Carlo Antonio [Carlo] Arnone [Arnoni] (organista) 1629I, 1629II
- Castione (tenore) 1611II
- Celio, padre Don (basso) 1601, 1602I
Don Cellio basso 1602II
- Cesare Sartori (basso) 1600
Cesare basso 1601, 1602I, 1602II
- Ceserino (soprano) 1602I
Ceserino soprano di corte 1601
Ceserino soprano in S. Celso 1612I
Ceserino di S. Celso 1612II
- Cima Andrea, cfr. Andrea Cima
- Cima Giovanni Paolo, cfr. Giovanni Paolo Cima
- Cingardino (soprano) 1613
Cingardino soprano in corte 1612I, 1612II
- Cingardo [Cincarti] Pietro Francesco, cfr. Pietro Francesco Cingardo
- Ciseppino (soprano) in S. Celso 1612I
- Costa Agostino, cfr. Agostino Costa
- Cremonese della Scala 1612II, 1613
cremonese per governare un coro 1612I
- Curoni Antonio, cfr. Antonio Curoni
- Damiano Scarabelli (tenore) 1600
prete Damiano Scarabelli tenore 1602II
- Dionigi [Dionisio] Fracassa (tenore) 1624I, 1624II, 1625I, 1625II, 1626II, 1626III, 1627I, 1627II, 1628I, 1628II, 1629I, 1629II
- Federigo Guiderlotti (tenore) 1628I, 1628II, 1629I, 1629II
- Felice con il regale 1601
- Filatore di S. Sepolcro (contralto) 1610II
- Filatore, cfr. Francesco Filatore
- Filippo (trombone) 1610II
- Fracassa Dionigi, cfr. Dionigi Fracassa
- Francesco di S. Celso (tenore, contralto)
Francesco di S. Celso tenore 1610II
Francesco di S. Celso alto 1611III
- Francesco Filatore (contralto) 1615I, 1615II, 1616II, 1617II, 1622II, 1622III, 1623I, 1623II, 1624I, 1624II, 1625I, 1625II, 1626I, 1626II, 1626III, 1627I, 1627II, 1629I
il filatore alto 1628I, 1628II, 1629II
Francesco alto 1618I, 1618II, 1619II, 1620II, 1620III, 1621I, 1621II, 1622I
- Francesco Maria Briusoli (basso) 1621II
- Francesco, padre (contralto) 1614II (cfr. Francesco di S. Celso?)
- Gaudenzio Nai (tenore) 1621II

- Ghezzino (soprano)
 - Ghezzino soprano nella Scala 1610II, 1611I
- Giovanni [Giovanni] Ambrosio (organista) 1602I 1602II
- Giovanni Battista di corte (trombone) 1610II
- Giovanni Battista Lambrugo (tenore)
 - Giovanni Battista Lambrugo 1611III
 - Lambrugo tenore 1610II, 1617II, 1619I, 1619II, 1620I, 1620II, 1621I, 1621II, 1622I, 1622II, 1622III, 1623I, 1623II, 1624I, 1624II, 1625I, 1625II, 1626I, 1626II (per la metà degli uffici), 1629II
 - Lambrugo 1612I, 1612II, 1613, 1614I, 1614II, 1615I, 1615II, 1616II, 1620III
 - Lambrugo alto 1618I
- Giovanni Battista Lanzoni (basso) 1623II
- Giovanni Brenna (basso) 1628I
- Giovanni di corte (basso) 1610II, 1611II, 1611III, 1612I, 1613
 - Giovanni di corte 1612II
- Giovanni Domenico Rognoni (organista)
 - prete Domenico organista 1610II
 - Giovanni Domenico organista 1611II
 - Don Domenico Rognoni con il regale 1611III
 - Giovanni Domenico organista di corte con il suo regale 1612I
 - Domenico con il regale 1612II
 - Rognoni con il regale 1613
 - Domenico Rognoni 1614I, 1614II
 - Giovanni Domenico di corte 1615I
 - Giovanni Domenico Rognoni 1615I, 1615II, 1616I, 1616II, 1617I, 1617II, 1618I, 1618II, 1619I, 1619II, 1620I, 1620II, 1620III, 1621I, 1621II
- Giovanni Maria Tebaldeo (tenore) 1629II
- Giovanni Paolo Cima (organista)
 - Giovanni Paolo organista 1610II 1611II
 - Giovanni Paolo [Pavolo] Cima con il regale 1611III, 1613
 - Giovanni Paolo Cima organista in S. Celso con il regale 1612I
 - Giovanni Paolo con il regale 1612II
 - Giovanni Paolo Cima 1614I, 1614II, 1615I, 1615II, 1616I, 1616II, 1617I, 1617II, 1618I, 1618II, 1619I, 1619II, 1620I, 1620III, 1621I
 - Giovanni Paolo Cima 1620II, 1621II
 - Giovanni Paolo Cima organista 1622II, 1622III, 1623I, 1623II, 1624I, 1624II, 1625I, 1625II
- Giovanni Pietro (tenore)
 - Giovanni Pietro tenore in S. Celso 1626II, 1626III, 1627I
 - Pietro tenore di S. Celso 1627II
- Giulio di S. Ambrogio (contralto) 1602II
- Giulio [Giullio] (tenore) 1610II
 - Giulio tenore a S. Celso 1611III
 - Giulio di S. Celso tenore 1622II, 1622III, 1623I, 1623II, 1624I, 1624II, 1625I, 1625II
- Giulio Maliardi (tenore) 1627I, 1627II
- Girolamo carmelitano, pré [fra] (tenore) 1624II, 1625I, 1626III
- Glicerio [Ricerio] Guaialupi [Baialupi] (tenore)
 - Glicerio, Don tenore 1610II

- Don Glicerio dalla Scala 1611II
- Don Glicerio della Scala tenore 1611III
- Gorla (contralto) 1621I, 1621II, 1622I, 1622II, 1622III, 1623I, 1623II, 1624I
- Guaialupi [Baialupi] Glicerio, cfr. Glicerio Guaialupi
- Guiderlotti Federigo, cfr. Federigo Guiderlotti
- Humilia Sebastiano, cfr. Sebastiano Humilia
- Ippolito Canova tenore 1600, 1602II
- Ippolito [Hipolito] tenore 1601, 1602I, 1610II, 1611III, 1614I, 1615I, 1615II, 1617I, 1617II, 1618I, 1618II, 1619I, 1619II, 1620I, 1620II, 1620III, 1621I
- Ippolito tenore in corte 1611II, 1612I, 1613
- Ippolito di corte 1612II
- Jeronimo Beretta (trombone) 1610II
- Lambrugo Giovanni Battista, cfr. Giovanni Battista Lambrugo
- Lanzoni Giovanni Battista, cfr. Giovanni Battista Lanzoni
- Lodesano (contralto) 1622I
- Lorenzo Arioso [Airoso, Rioso] (contralto) 1625I, 1627I, 1627II, 1628I, 1628II
- Ludovico (tenore) 1622I, 1622II, 1622III, 1623I, 1623II
- Maliardi Giulio, cfr. Giulio Maliardi
- Marani Aurelio, cfr. Aurelio Marani
- Marco Osio (basso) 1623I, 1624I
- Matteo, Don (basso) 1614II, 1615II, 1617II, 1618II
- Matteo basso 1622I
- Melchiorre (organista)
- Melchiorre organista della Passione per il regale 1620II
- Montanaro Bernardo, cfr. Bernardo Montanaro
- Nai Gaudenzio, cfr. Gaudenzio Nai
- Nanterni Orazio, cfr. Orazio Nanterni
- Nicolò (tenore) 1618II
- Orazio Nanterni [Nantermi] (tenore) 1600, 1602II
- Orazio tenore 1601, 1602I, 1610II
- Orazio Nanterni 1611II 1612II 1613, 1614I, 1614II, 1615II, 1616I, 1616II
- Orazio per governare un coro 1611III
- Orazio Nanterni per governare un coro 1612I
- Osio Marco, cfr. Marco Osio
- Ottavio [Nicolini?] (tenore) 1601, 1610II, 1616II, 1617I, 1617II, 1618I, 1619I, 1619II, 1620II, 1621I, 1621II, 1622I, 1622III
- Ottavio 1611II, 1612II, 1613, 1614I, 1615II, 1616I, 1620III
- Ottavio tenore in S. Celso 1612I
- padre del Carmine (tenore) 1611III
- padre di Castello (basso) 1610II
- padre di San Dionigi [Dionisio] (tenore) 1610II, 1611III, 1612I
- padre di San Dionisio 1614I
- padre di San Marco, il (trombone) 1610II
- Pavese Agostino, cfr. Agostino Pavese
- Pestagallo Antonio, cfr. Antonio Pestagallo
- Piasentino, il (contralto) 1610II 1611III
- Pietro Bonfigli (tenore) 1628I, 1628II, 1629I, 1629II
- Pietro Francesco Cingardo [Cincarti] (contralto) 1602I, 1602II

- Cingardo alto 1610^{II}, 1615^{II}, 1624^I, 1625^{III}, 1626^{II}, 1626^{III}, 1629^I, 1629^{II}
- Cingardo 1613
- Cingardo contralto nella corte 1611^{II}, 1611^{III}
- Cingardo di corte 1612^{II}
- Pietro Maria Giussani [Giossani] (organista) 1626^{III}, 1627^I, 1627^{II}, 1628^I, 1628^{II}
 - Pietro Maria organista 1626^{II}
- Rioso [Arioso, Airoso] Lorenzo, cfr. Lorenzo Arioso
- Rognoni Giovanni Domenico, cfr. Giovanni Domenico Rognoni
- Sartori Cesare, cfr. Cesare Sartori
- Scarabelli Damiano, cfr. Damiano Scarabelli
- Sebastiano Humilia (contralto) 1600, 1602^{II}
 - Sebastiano alto 1601, 1602^I, 1611^{III}
- soprano di corte 1600, 1610^{II}
- soprano di S. Celso 1610^{II}, 1611^{III}, 1614^I
- Tebaldeo Giovanni Maria, cfr. Giovanni Maria Tebaldeo
- Vittoriano, prete (contralto) 1601, 1602^I
 - Zoppino di Castello, il (trombone) 1610^{II}

APPENDICE 7

REGOLAMENTO DELLA CAPPELLA MUSICALE²²³

pp. 77–82:

Delli Maestro di Capella, & Musici

[p. 77] Essendo, che niuna humana operatione, sì spirituale, quanto corporale, se non è regolata dal divin timore, malagevolmente può havere quella perfettione, qual si desidera, e si deve alla gloria di N.S. Dio, & ancora considerando, che sendo le cose sacre, & divine dalle corporali, & humane di gran longa più eminenti, & eccellenti, alle quali per conseguenza le fa bisogno di più diligente cura, acciò in niuna lor parte patiscono, nè eccectione, nè nota. Perciò considerando noi, che la Musica, qual tiene, & dell'Angelico, & del Divino per essere essercitata da voi Maestro, & Musici in Capella del Duomo Chiesa principale dedicata ad honor di Dio, & laude della gloriosa Vergine Maria Nostra Signora, & Avvocata, acciò meglio, con quell'honestà, & riverenza, che se le conviene sia essercitata. Havemo fatto le presenti ordinationi, & ve le intimiamo, acciò con ogni vostro studio, & opera le [p. 78] osservate, & fatte osservare prima per honor di N. Sig. Dio, poi à beneficio dell'anime vostre. Il che facendo sarete da noi molto amati, & honorati, & da N.S. Dio perfettamente remunerati.

Che li Musici vadino per la Città con l'habito Clericale condecante, & conforme a Concili di questa Chiesa, poiche la mercede, che se le dà, e altre ragioni lo richiedono, & havendo il Maestro, & Cantori d'andare sopra il Lettorino a cantare, vadano prima a mettere la cotta nella Sacrestia, poi con modestia andar sopra il Lettorino, ò Cantoria, & partendosi doppo finiti i Divini Offici vadino parimente a svestirsi di detta Cotta nella detta Sacrestia, & quelli, che contraverranno à questo perderanno la nota di quel giorno, qual è un scudo la matina, & un'altro [sic] doppo pranzo se così piacerà al Ven. Capitolo.

Che il Maestro di Capella, nè alcuno de' Cantori si parta dal Lettorino, mentre si celebrano i Divini Offici, eccetto se non fosse per qualche urgente bisogno, chiedendone prima licenza al Maestro di Capella, & in sua assenza al suo Luogotenente, sotto la sudetta pena a noi arbitraria.

Che il Maestro di Capella, & Cantori, quando l'Emin. Sig. Arcivescovo cantarà non si partano sin tanto non saranno compitamente finiti i Divini Offici, quando poi esso Eminentiss. Arcivescovo non cantarà, finito il suo canto ordinario, si potranno partire, veduta però l'elevatione del Corpo, & Sangue di N.S. Giesù Christo. & questo sotto pena comesopra all'arbitrio del Ven. Capitolo comesopra.

Che niuno delli Cantori possa partirsi di Milano, nè andar à cantare in niuna Chiesa di Milano, in quelle hore, quali sono obligati al Duomo, senza licenza in scritto del Ven. Capitolo, sotto pena comesopra, & nell'Ottava del Corpus Domini, sotto pena duplicata, & partendo alcuno con licenza del Ven. Capitolo comesopra, overo doppo partito senza licenza non haverà presentato tal licenza, ò havuto l'assoluzione del Ven. Capitolo nell'istesso mese del mandamento non possi esser più sentito, nè accettato alcuno [p. 79] memorial per tal mancamento.

²²³ Il Regolamento pubblicato in questa sede è tratto dal *Governo della Ven. Fabrica del Duomo di Milano*. In *Milano, nella Reg. Duc. Corte, per Gio. Battista, e Giulio Cesare fratelli Malatesta Stampatori R. C., & della detta Ven. Fabbrica*, approvato il 30 gennaio 1652 e stampato verosimilmente di lì a poco. Fatta eccezione per le aggiunte successive, esso corrisponde sostanzialmente a quello datato 30 giugno 1572 e conservato nella cart. 404 dell'*Archivio Storico*. Cfr. *Sei secoli di musica*, pp. 68-69.

Che'l Maestro di Capella faccia, che i putti stiano al suo luogo, & non permetta, che vadino sopra le scale d'esso Lettorino, ò Cantorie [sic], poiche ne seguono molti disordini.

Che'l Maestro di Capella non lasci entrare niun secolare sopra la Cantoria, nè sopra a l'organi per qual si voglia causa, eccetto se non volesse far prova di se per Cantore, sotto la pena all'arbitrio del Ven. Capitolo.

Che'l Maestro di Capella, & Cantori intravengano personalmente, & non per sustituta persona al principio del cantare, delli Uffici di Messa, & Vespero, & comesopra eccetto per infirmità, ò qualche altra legitima causa, della quale sia tenuto darne probata notitia à due de Signori Deputati alla Provincia della Chiesa, & al Maestro di Capella, sotto pena, & all'arbitrio comesopra.

Quando essi Cantori saranno sopra il Lettorino stiano honesti, & modesti in atti, & in parole, non partendosi alcuno dal suo luogo, & i trasgressori siano puniti all'arbitrio del Sig. Provinciale Ecclesiastico.

Che tutti habbino ad ubedire al Maestro di Capella in tutto quello, che spetta all'ufficio suo, e per la prima volta, che contraverrà, perderà tutta la portione di quel giorno, la seconda poi sia punito all'arbitrio de Signori Provinciali, la terza sia privato del luogo &c.

Che tra essi Cantori essendo in Capella, non si dicano parole ingiuriose, sotto la pena di esser puniti all'arbitrio de Signori Provinciali, & il Maestro di Capella possi mandar subito fuori di Capella essi delinquenti, poi sia tenuto il giorno seguente darne notitia a Provinciali, quali poi potranno stabilire quello, che a loro meglio parerà ispediente, considerata la qualità del fatto &c.

Che in ogni luogo, ove anderà l'Eminentiss. Sig. Arcivescovo a Cantare, ovvero il Reverendiss. Capitolo del Duomo, Messe, Vesperì, Uffici, ò Lettanie portino dove canteranno le cotte, & berette altrimenti perdano la portione di quel giorno, e s'ino puniti all'arbitrio de Signori Provinciali &c.

[p. 80] Che'l Maestro di Capella, & il Pontatore, che sarà eletto dal Ven. Capitolo habbino cura di notar tutti i delinquenti, quali alli tempi debiti, & principio delli uffici non verranno a cantare, ferdandosi sino al fine d'essi uffici, & ogni mese habbino a consegnar la nota al Provinciale Ecclesiastico, acciò possa far ritenere la conveniente portione del mancamento, che haveranno fatto, & perche tal hora li Cantori non potessero dir il Maestro di Capella, ò Pontatore sodetto si movessero a passione, si potria aggiongervi il testimonio di uno de' più provetti in Capella, qual affermasse il detto mancamento, & questo all'arbitrio del Ven. Capitolo.

Che quella parte, qual s'haverà a ritenere a quelli, che haveranno mancato di servire intieramente, non si possa rimettere, nè donare, se non dal Capitolo, nel quale li sia almeno delle trè parte, le due.

Che'l Maestro di Capella non possi ricevere, nè cassare niuno Cantore senza licenza del Capitolo, il quale prima ne vuole informatione, ò prova a suo arbitrio, eccetto i putti, quali possa cassare, & pigliare, però con participatione delli Signori Provinciali, intendendosi però, che debbano li putti dare la sigurtà, conforme all'ordinatione prescritta.

Che non si possi ammettere niuno in Capella, se prima non si è havuta relatione da persone degne di fede della loro qualità, & costumi, cioè, che viva Christianamente, che si confessi, & comunicchi più volte l'anno, che non sia rissoso, non facci professione di bravo, nè biastematore, nè machiato d'altra infamia, & se alcun simile fosse ammesso sia cacciato subito fuori di Capella.

Che'l Maestro di Capella sia tenuto ogni mese comporre una Messa, & uno Magnificat, & quelli Inni, che saranno necessari secondo gli sarà dato memoria dal Maestro di Choro, & di tali sue compositioni, ne dia notitia alli Provinciali della Chiesa &c., & consegnarle alli medemi SS. Provinciali in fine d'ogni trè mesi.

Che'l Maestro di Capella sia tenuto insegnare alli putti, non [p. 81] solo accettati nella Musica, mà ancora ad altri sin'al num. di otto in tutto gratis, usandovi la debita diligenza, insegnandoli due volte il giorno nel luogo deputato, cioè in Camposanto nella propria sua casa, & non facendolo sia punito all'arbitrio del Capitolo Venerando &c.

Che'l Maestro di Capella sia avvertito à dare aviso se mancherà la persona, ò più persone delli Bassi, overo delle altre parti, acciò si possi rimettere delle voci al compimento del sudetto numero determinato, essendo questo di nostra volontà.

Che'l Maestro di Capella sia tenuto avisare à suoi tempi se vi saranno parte, che perdino le voci, ò in altro modo si rendessero inhabili al servitio della Chiesa, acciò si possa provvedere, come l'occasione, e'l bisogno richiederà.

Che sempre che cantaranno Messa, ò Vesp. gli Signori Ordinari, s'habbi, e siino tenuti il Maestro di Capella, & Musici cantar un Moteto nella Messa, e nelli Vesp.

Che detto Maestro di Capella non possi in qual si voglia modo pigliare cosa alcuna dalli putti, à chi insegnerà, nè da loro parenti, sotto pena a noi arbitraria &c.

Che sii obligato detto Maestro di Capella pigliar in consegna tutti li libri si troveranno in Capella, e quelli riconsegnarli à ogni piacere de Signori Provinciali della Chiesa, ò del Capitolo.

Che detto Maestro di Capella sia obligato lasciare in detta Capella tutte le compositioni, che si troverà haver composto, mentre sta in tal servizio, & ciò senza alcuna mercede, perche s'ha consideratione alla buona provisione, che se le da, che è di lire 1500. l'anno, e casa, incaricando perciò la sua coscienza &c.

Che esso Maestro di Capella non vadi fuori del Camposanto à insegnare a cantare ad altri sotto pena &c. ma stii assistente, procurando di fare, e instruere soprani, e ridurgli a miglior perfettione, che sia possibile &c.

Essortiamo tutti nel Signore a voler frequentare i Santissimi Sacramenti della Confessione, & Communione, essendo [p. 82] quelli i migliori mezzi, che inducono l'huomo ad astenersi da ogni male, & far profitto nelle virtù &c.

Che si dii notitia al Maestro di Capella di questi ordini, & ancora dargliene copia, acciò li manifesti alli altri Musici, perche non si possino iscusare, se mancaranno per l'osservanza totale d'essi.

Ultimamente detto Maestro di Capella sia obligato far leggere li presenti Capitoli a tutti gli sudetti Musici, una volta ogni duoi mesi, a fine non possino pretendere ignoranza, & per fargli osservare ad unguem, sotto pena arbitraria al Ven. Capitolo.

1618. Adi 16. Luglio

S'è ordinato, che li Musici siano obligati assistere continuamente alla Capella, cioè dal principio delli Divini officii sino al fine, tanto la mattina, quanto il doppio pranzo, sotto le pene comminate dalli ordini.

1626. Adi 8. Giugno.

Proposto, che li Musici della Capella della Chiesa Maggiore di Milano alle volte non assistono al servitio della Chiesa, & che nel tempo devono servire à quella, vanno altrove a cantare, il che non si deve tollerare, e perciò

S'è ordinato, che s'imponghi pena a ciascuno de Musici d'un scudo, come s'impone per ciascuna volta che mancaranno, mattina, & sera d'intervenire a tutti li Divini Officii, a quali devono essere presenti d'applicarsi a detta Ven. Fabrica, e questo oltre l'altre pene già imposte dal Ven. Capitolo, & questo per modo di provisione, sin che sarà ordinato, altrimenti &c.

[p. 83]

1627. Adi 27. Maggio.

Proposto dal Sig. Rettore, qualmente sarebbe bene provvedere, che li Musici nell'Ottava del Corpus Domini non partissero dalla Capella, ma stiino assistente assiduamente alli divini Uffici. S'è ordinato, che s'imponghi pena de duoi scudi per ciascuno Musico, per ciascuna volta, che non starà assiduamente alli divini uffici dal principio, fino al fine d'essi.

1634. Adi 13 Febbraro.

S'è ordinato, che passato il mese, nel quali i Musici saranno stati absenti dalla Capella, & non haveranno havuta, & consegnata la licenza, overo assolutione della pena, nella quale saranno incorsi, che per rispetto di detta pena, non si sentino più, nè meno s'accetti alcuno memoriale, & che il presente decreto si stampi, & esponghi ad effetto, che perpetuamente si servi.

1635. Adi 29. Novembre.

Proposto dal Sig. Rettore, qualmente l'Organisti della Chiesa Maggiore di Milano mancono [sic] nel loro carico, & havuto sopra di ciò discorso.

S'è ordinato, che detti Organisti siino sottoposti alle medeme, che subiacino li Musici, cioè d'uno scudo per ciascuna mattina, & un'altro [sic] per ciascuno doppio pranso [sic], che mancaranno; & che il Pontatore delli Musici noti ancora li mancamenti de detti Organisti, & che al detto Pontatore si paghino delle dette pene soldi vinti ogni volta.

[p. 84]

1637. Adi 23 Settembre.

S'è ordinato, che tutti li Musici nei giorni Pontificali servano alla Chiesa sotto le pene comminate dalli ordini sopra ciò fatti, & che il presente decreto se li denonti a bocca dal Sig. Provinciale della Chiesa.

1638. Adi 14 Genaro.

S'è ordinato, che li Musici servano alla Chiesa alle hore opportune, nè da quella partino sotto le pene fatte, & da farsi. In oltre che nei memoriali che daranno al Ven. Capitolo per haver licenza, che in quelli faccino mentione delle licenze, che haveranno havute quell'anno dal Ven. Capitolo, altrimenti s'habbi per non concessa la licenza, che occorrerà farsi, & chi darà memoriale senza questa espressione, sii, & s'intenda condannato nell'istessa pena, come se n'havesse havuto la licenza a tutti li Musici.

1638. Adi 25 Febraro.

S'è ordinato, che si servi omninamente l'ordini fatti dal Ven. Capitolo circa li Musici, & particolarmente quello delli 16. Luglio 1618.

1642. Adi 15. Maggio.

S'è ordinato, che gl'Organisti del Duomo assistano personalmente alli officii in detta Chiesa, come sono obligati li Musici, sotto le pene, & leggi, de quali nelli ordini sopra ciò fatti. In oltre, che nelle fedì, che occorreranno farsi nelli interessi de Musici non si admettano se non saranno fatte, & sottoscritte col giuramento, & il medemo si faccia nelle fedì, che occorrerà farsi per qualsivoglia altra causa, nella quale si tratti dell'interesse della Ven. Fabrica.

[p. 85]

1643. Adi 12 Marzo.

Sendosi proposte diverse ordinationi fatte circa li salari si pagano alli Soprani.
Siè ordinato, che si servi omninamente l'ordinatione fatta in questa materia sotto li 22. Maggio 1621.

1646. Adi 5. Luglio.

Sendo stato rappresentato in Capitolo, che gl'Organista [sic] del Duomo non adempiscono le loro obligationi, onde ne seguono indecenze, massime perche mandano altre persone in loro luogo a sonare contro la forma delli ordini, & massime dell'ordine de 29. Settembre 1635., qual s'è letto, perciò

S'è ordinato, che detti Organista [sic] omninamente servano gl'ordini, e stiano assistenti dal principio sino al fine delli officii, & che il Pontatore de detti Organista [sic] sii il V. Mastro [sic] di Capella.

1651. Adi 9. Febraro.

Inoltre sendo stato raccordato da molti de Signori Deputati congregati, che alcuni de Musici partono dalla Capella avanti siano finiti li Divini Officii con licenza, & consenso del Maestro di Capella, il che è indecente,

S'è ordinato, che il Maestro di Capella in avvenire non permetti, che alcuno de Musici parti dalla Capella, sin che non saranno del tutto finite le fontioni, salvo, che in caso di qualche necessità prima proposta, & conosciuta dal Sig. Provinciale Ecclesiastico della Chiesa, il quale in tal caso di necessità possi dargli tal licenza.

Fabius Maurontius
Inventor & Sculpsit

Caro. Bassano Sculp.

Figura 7: frontespizio del *Governo della Ven. Fabrica del Duomo di Milano*

APPENDICE 8

ELENCO DEI CANTORI ATTIVI PRESSO LA CAPPELLA DEL DUOMO (1600–1630)

1. Acqua Iseppe (Gioseffo), C, 3-1-1629 / 10-12-1630 (vivo);
2. Aliprando Carlo (Antonio), C, 4-7-1628 / 30-6-1630;
3. Amigoni (Amicone) Claudio, C, 1-10-1621 / 19-11-1622;
4. Arnone Giovanni (Antonio/Battista), C, 30-1-1623 / 9-4-1625;
5. Assandri Diego, C, 30-3-1613 / 30-6-1613;
6. Averoldi Paolo P., B, 27-3-1600 / 12/7/1608;
7. Baialupi Ricerio (cfr. Guaialupi Glicerio);
8. Barbetta (Barbetta, Beretta) Carlo, C, 5-9-1618 / 13-10-1620;
9. Bascapè Carlo Francesco, C, 3-1-1629 / 10-12-1630 (vivo);
10. Bassani Giovanni Angelo P, B, 27-2-1619 / 30-6-1620;
11. Bellaccini (Balacino, Blacino) Giovanni P., pavese, B, 14-4-1618 / 10-12-1630 (vivo);
12. Bellotti Lorenzo P., T, 29-3-1600 / 22-6-1601;
13. Benelli (de) Francesco, C, 27-3-1600 / 1-7-1600;
14. Beretta Angelo Maria, C, 1-7-1600 / 27-3-1603;
15. Beretta Carlo (cfr. Barbesta Carlo)
16. Bergamasco Cristoforo P., T, 6-4-1607;
17. Berlini Marcantonio, C, 30-10-1600 / 30-3-1602;
18. Bernacca Giovanni Battista (detto il castrato), C, 5-7-1610 / 30-6-1613;
19. Bianchi Giovanni Pietro, C, 30-9-1613 / 8-10-1616;
20. Biancone Carlo, C, 6-11-1617 / 20-3-1619;
21. Bisnà Alessandro, C, 15-1-1625 / 3-1-1629;
22. Bistoletto Francesco, C, 2-10-1605 / 2-10-1605;
23. Bonaseglia Carlo Antonio, C, 8-7-1626 / 10-12-1630 (vivo);
24. Bonetti Giovanni Battista, C, 1-4-1605 / 5-7-1607;
25. Bonetti Giovanni Battista T (cfr. Bonometti Giovanni Battista)
26. Bonfigli Giovanni Pietro, C, 10-1-1617 / 7-11-1618;
27. Bonilli Francesco, C, 21-12-1600;
28. Bonometti (Bonetti) Giovanni Battista D., T, 9-1-1609 / 30/6/1612;
29. Bosio (Giovanni) Agostino (il castratino), C, 10-10-1626 / 3-4-1630; A, 30-6-1630;
30. Brasca Giovanni Maria D., A, 30-9-1610 / 30-6-1630;
31. Breda Giovanni Antonio, T, 27-3-1600 / 20-12-1612;
32. Brimondi Francesco P., T, 30-6-1606 / 22-12-1606;
33. Brioschi Alessio D., B, 27-3-1600 / 31-3-1611;
34. Calvo Carlo, C, 30-12-1623 / 10-1-1628;
35. Camerata Andrea P., A, 2-10-1606 / 6-4-1607;
36. Campanini (Capanini) Pietro Martire P., A, 2-10-1605 / 2-10-1606;
37. Canevetti Roberto (Ruberto) D., T, 24-10-1608 / 26-3-1614;
38. Cani Carlo Antonio (cfr. Cani Carlo Francesco), C, 30-9-1613 / 3-7-1614;
39. Cani Carlo Francesco (cfr. Cani Carlo Antonio), C, 30-9-1614 / 5-1-1618;
40. Canobio (Canobbio) Alessandro, C, 22-3-1606 / 31-3-1610;
41. Canobio Carlo, C, 5-10-1609 / 31-3-1610; 26-3-1614 / 12-10-1617;

42. Cantù Carlo, C, 6-7-1617 / 10-4-1620; Carlo Francesco 10-1-1627 / 30-4-1628;
43. Capi (Capi) Cesare P., B, 9-7-1611 / 20-4-1627;
44. Carati Antonio (il Minonzio) A 8-10-1607;
45. Cardazzi (Gardazzi) Ludovico, B, 19-7-1627 / 30-6-1630;
46. Casali (di) Ottavio, A, 5-7-1601 / 19-12-1601;
47. Castelletti (Castelli) Giovanni, C, 27-3-1600 / 1-7-1600;
48. Castello Marchione (castrato), C, 20-9-1615 / 6-7-1617;
49. Castiglione Antonio, C, 20-4-1629 / 16-7-1629;
50. Cerri Bartolomeo P., A, 27-2-1619 / 1-7-1621;
51. Cimino (il), C, 1-10-1621 / 30-9-1623;
52. Clerici Oliviero, C, 24-12-1614;
53. Comanedi Flaminio D., T, 3-6-1603 / 30-1-1623;
54. Corradi (Corradini) Giovanni Battista, C, 27-3-1600 / 22-12-1606; A, 6-4-1607; C, 5-7-1607 / 5-1-1618; vicemaestro di cappella 12-2-1618 / 30-6-1630;
55. Crespi Giovanni Battista D., T, 5-7-1610 / 5-4-1623;
56. Crivelli Carlo, C, 9-4-1625 / 20-4-1629;
57. Crivellino (il), C, 1-10-1621 / 19-11-1622;
58. Croce Baldesar P., B, 27-3-1600 / 30-6-1630 +;
59. Damiani Giovanni Battista, C, 30-6-1613 / 30-9-1613; 26-3-1614 / 30-9-1614;
60. De Larghis Carlo, C, 13-10-1620 / 29-12-1620;
61. Dell'Acqua Carlo Giovanni Battista, C, 13-11-1624 / 8/4/1626;
62. Diaconi (Iacomì) Giovanni Domenico, C, 30-6-1619 / 1-7-1621;
63. Diosano Dionigi (cfr. Giussani Dionigi);
64. Dordoni Pietro Maria, T, 15-10-1627 / 30-6-1630;
65. Dugnani Bernardo, C, 1-7-1621 / 8-4-1626;
66. Fabrizi (Fabrici, Fabricero) Giorgio (tedesco) D., T, 19-12-1601 / 27-3-1603;
67. Fadiga Domenico (bressano), T, 30-9-1601 / 4-7-1602;
68. Fasoli Giacomo Antonio D., A, 27-3-1600 / 30-6-1630;
69. Ferrari (Giovanni) Stefano, C, 31-3-1610 / 30-9-1612;
70. Ferrari Giacomo Filippo D. detto il Mondondone, A, 23-12-1607 / 30-6-1612;
71. Ferrari Giovanni Andrea, C, 22-12-1603 / 22-12-1604;
72. Ferrari (Giovanni) Stefano, C, 31-3-1611 / 30-9-1612;
73. Ferrari Matteo P., B, 19-11-1622 / 30-6-1630;
74. Ferraris (de) Andrea, C, 27-3-1600 / 1-7-1600;
75. Fracassa Dionigi, C, 9-1-1609 / 5-7-1610;
76. Fressata Alfonso D., T, 1-7-1600 / 22-6-1601;
77. Gaeta (Gaietta) Francesco P. (cfr. Francesco Vercellese), C, 5-9-1618 / 8-7-1626;
78. Gallo Angelo Maria, C, 29-12-1620 / 30-9-1623;
79. Gatti Giacomo, C, 8-10-16107;
80. Iacomì (Iacomì) Giovanni Domenico (cfr. Diaconi Giovanni Domenico)
81. Giardinetti Giovanni Giacomo, C, 30-4-1628;
82. Giussani (Diosano) Dionigi, C, 30-9-1610 / 30-6-1613; A, 30-9-1613 / 14-4-1621;
83. Guaiarlupi (Baialupi) Glicerio (Ricerio) P., T, 27-3-1600 / 24-10-1608;
84. Guiderlotti Federico, T, 20-9-1615 / 30-4-1628;
85. Iacinto Carlo (cfr. Venturini Carlo Giacinto);
86. Iacomì (Giacomì) Giovanni Domenico (cfr. Diaconi Giovanni Domenico);
87. Lambrugo Giovanni Battista, A, 22-12-1604 / 5-10-1609;
88. Landriani Giovanni Battista, C, 30-6-1606 / 6-4-1607;

89. Lanzoni Giovanni Battista, B, 30-12-1611 / 1-7-1622;
90. Larghis (de) Carlo, C, 13-10-1620 / 14-4-1621;
91. Legnani Carlo, C, 30-12-1623 / 18-1-1627;
92. Legnani Giovanni Battista, C, 11-9-1617 / 9-10-1618;
93. Licacori (Licacorni) Fioravanti, B, 9-1-1609; 30-6-1609 / 5-10-1609;
94. Lonati (Lonà) Giovanni Ambrosio, C, 22-12-1603 / 23-3-1606;
95. Lucini Francesco P., B, 27-3-1600 / 5-1-1618 (10-12-1617+);
96. Lurasco Francesco, C, 13-10-1629 / 30-6-1630;
97. Maggieri (Magera) Giuseppe, C, 30-12-1611 / 30-6-1613;
98. Magnagallo (Mangiagallo) Francesco, C, 11-7-1618 / 23-5-1619;
99. Mailardi (Maliarti; Maillart?) Giulio, C, 27-3-1600 / 30-9-1603; T 30-4-1628 / 13-10-1629;
100. Mainardi Battista, T, 30-9-1601;
101. Mandolini Giovanni Francesco P., A, 3-7-1614 / 30-3-1619;
102. Mangiarotti Fedele, A, 20-4-1629 / 10-12-1630 (vivo);
103. Manilli (Manildi) Agostino da Tortona P., A, 30-3-1602 / 22-12-1603;
104. Marliano (Mariano) Eleuterio D., B, 1-4-1605 / 7-11-1618;
105. Maruti (Marutti) Carlo (Antonio), C, 9-10-1618 / 30-9-1619;
106. Maspero Pietro Paolo, C, 30-1-1623 / 30-9-1623;
107. Mazza Bartolomeo, C, 30-9-1603 / 27-12-1605; A 23-3-1606 / 30-6-1606;
108. Mazzoni (Mazzani) Aurelio D., T, 31-3-1611 / 30-6-1612; 30-6-1613 / 2-6-1616;
109. Meiavacca Carlo, C, 10-12-1630 (vivo);
110. Melera Carlo, C, 23-12-1615 / 5-1-1618;
111. Melera Giovanni Ambrogio, C, 26-3-1614 / 30-3-1615;
112. Melzo Giovanni Battista, C, 13-10-1629 / 30-6-1630 (20-7-1630 +)
113. Menglotio Carlo, C, 30-12-1623 / 15-1-1625;
114. Minonzio Antonio, C, 6-4-1607;
115. Molaschi Giovanni Antonio, coadiutore, 27-3-1600 / 29-3-1601;
116. Montorsi Giovanni D., B, 1-4-1605 / 21-10-1605;
117. Morandi Paolo, C, 5-7-1607 / 24-10-1608;
118. Moroni Melchiorre, C, 4-4-1608 / 9-7-1611;
119. Muscio Nicolò, C, 8-10-1607 / 4-4-1608;
120. Negri (di) Alessandro P., T, 30-9-1601 / 9-10-1604;
121. Osio Marco P., B, 27-2-1619 / 30-6-1620;
122. Pallavicini (Paravicino) Francesco, C, 9-7-1611 / 20-12-1613;
123. Pallavicini Oliviero, C, 30-3-1615 / 20-9-1615;
124. Palmerini Bartolomeo, C, 1-7-1600 / 30-3-1604;
125. Panari Barnaba P., B, 30-3-1615 / 5-1-1618;
126. Parolini Ferdinando P., A, 27-3-1600 / 4-7-1602;
127. Pelizza Carlo Maria, C, 19-7-1627 / 3-1-1629;
128. Perandone (Prandone) Antonio Maria, C, 20-12-1612 / 6-7-1615;
129. Perini Francesco, A, 30-9-1610;
130. Perona Alessandro P., T, 5-1-1618 / 24-12-1619; 30-9-1623 / 20-4-1627;
131. Pestagallo Antonio (Maria), C, 11-7-1618 / 19-11-1622;
132. Petrini (Perini) Giovanni Battista, C, 12-7-1608 / 30-9-1613;
133. Pettarelli Giovanni Antonio P., A, 30-9-1603 / 22-12-1604
134. Picinardi (Pizzinardi) (Giovanni) Antonio (il Pittorello), C, 1-4-1605 / 23-3-1606; 23-12-1607 / 20-12-1612; 1-7-1622 / 5-4-1623;
135. Picozzi Angelo Vincenzo, C, 4-7-1628 / 30-4-1630;

136. Piegarese Bartolomeo P., T, 22-8-1624 / 10-1-1628;
137. Pietragrua Gasparo, C, 30-9-1613 / 12-10-1617;
138. Pietro Martire, T, 15-10-1627;
139. Pittorello (il) (cfr. Picinardi Giovanni Antonio)
140. Ponta (?) Franceschino, C, 1-7-1604 / 30-6-1605;
141. Pozi (?) Giovanni Paolo, C, 27-3-1600 / 1-7-1600;
142. Pozzi Francesco, C, 23-3-1606 / 6-4-1607;
143. Pozzobonelli (Posbonelli) Giovanni Battista, C, 8-10-1607 / 4-4-1608;
144. Prandone Antonio Maria (cfr. Perandone Antonio Maria)
145. Putto di Porta Romana (il), C, 30-6-1606;
146. Quaglia Albino, C, 27-3-1603 / 30-6-1603;
147. Regazzoni (Ragazzoni) Giovanni Battista, C, 2-10-1606 / 6-4-1607;
148. Riena (Reina) Carlo, C, 10-4-1620 / 29-12-1620; 30-1-1623 / 13-11-1624;
149. Riena (Reina) Pietro Paolo, C, 6-11-1617 / 11-8-1618;
150. Rinaldi Antonio, C, 2-10-1606 / 6-7-1615;
151. Riotto Carlo, C, 30-6-1616 / 1-7-1621;
152. Rofeni Giovanni Marco P, A, 1-4-1605 / 30-6-1605;
153. Rosa Giacomo P., T, 3-7-1614 / 1-10-1621;
154. Rossi Bassano, C, 30-12-1623 / 9-4-1625;
155. Rossi Gioseffo, C, 30-9-1610;
156. Rossini Giulio Cesare, A, 27-3-1600 / 21-10-1602;
157. Rusca Marchione, C, 6-11-1617 / 30-6-1620;
158. Sacco Carlo Antonio, C, 1-7-1621 / 30-9-1623;
159. Salicetti Defendente S., T, 11-10-1628 / 30-6-1630;
160. Sarone Francesco, C, 24-12-1614 / 24-12-1619;
161. Seregni (Seregno, Saregni) Giulio (Cesare), C, 5-7-1607 / 13-4-1619;
162. Sigurtà Rocco, C, 29-3-1601 / 14-12-1602;
163. Soderini Vittoriano P., A, 27-3-1603 / 30-3-1604;
164. Solitario Sebastiano P., A, 27-3-1600 / 12-10-1617;
165. Teado (Tealdo) Francesco, C, 20-4-1629 / 30-6-1630;
166. Tebaldeo Giovanni Maria, C, 8-4-1626 / 4-7-1628;
167. Tomasini, A, 1-7-1621 / 29-12-1621;
168. Tortonese Agosto, A, 1-7-1621 / 29-12-1621;
169. Tosi Francesco, C, 27-3-1603 / 30-6-1603;
170. Treviri (Triviri) (Pier) Paolo P, A, 2-10-1605 / 30-6-1606;
171. Turà (Turati) Antonio Maria, C, 30-11-1616 / 29-12-1620;
172. Turà (Turati) Carlo, C, 30-6-1620 / 1-7-1622;
173. Valinea Marzio P., T, 26-3-1614 / 12-10-1617;
174. Valli (Pietro) Antonio, C, 7-11-1618 / 30-9-1619;
175. Valli Pietro Paolo, C, 30-3-1615 / 8-6-1617;
176. Varese Tommaso, A, 13-4-1622 / 10-10-1626;
177. Vassalli Pietro Paolo, C, 30-12-1623 / 10-1-1628;
178. Venturini, Carlo Giacinto (Carlo Iacinto), C, 29-12-1620 / 15-1-1625;
179. Vercellese Francesco (cfr. Francesco Gaeta) P., C, 30-11-1616 / 11-8-1618;
180. Vialardi (Mialardi) Giulio, A, 30-3-1604 / 9-10-1604; T, 23-3-1606 / 5-7-1607;
181. Vilante (Vilanterio) Pietro Paolo, C, 30-9-1601 / 1-4-1605;
182. Vimercati Antonio, C, 22-12-1604 / 8-10-1607;
183. Vimercati Donato, C, 26-3-1614 / 30-7-1614;

- 184. Vimercati Gerolamo P., T, 30-11-1616 / 10-12-1630 (vivo);
- 185. Vin'Acqua Carlo, C, 30-1-1629 / 30-6-1630;
- 186. Vinacqua Marcello, C, 30-7-1625 / 30-6-1630;
- 187. Vincenti Giacomo Antonio, C, 30-9-1614 / 2-4-1616;
- 188. Visiolo Alessandro (dal 10-4-1624 indicato come Andrea) P., A, 1-7-1622 / 10-12-1630 (vivo).

I cantori inclusi nell'elenco sono quelli che figurano nei mandati di pagamento trimestrali degli anni 1600–1611 e nei mandati di pagamento relativi ai mesi di marzo, giugno, settembre e dicembre del periodo successivo. Alcune informazioni aggiuntive sono tratte dai mandati di pagamento mensili degli anni 1611–1630.

INDICE DEI NOMI

- Acotto, V. 430n
Acqua, I. 514
Agnelli, L. 12-13
Agnelli, S. 420
Agostini, P. 9, 111n
Airoldi, F. M. 316
Ala, G. B. 372-373, 377
Alaleona, D. 230n
Alberici, L. 328
Aleati, G. 511n
Aliprandi, C. 514
Allegra, L. 240
Allorto, R. 431n
Amia, T. 392
Amigone, G. 382n
Ancina, G. 59-60, 227
Anerio, G. F. 119
Anfuso, N. 85-86
Angeleri, A. 434
Angles, H. 179n
Antegnati, B. 367n
Antegnati, C. 371n
Antonicek, T. 305n, 356
Appiano, G. 312n, 325n
Arbaudi, C. 392, 393n
Archinto, F. 241
Arciero, A. 251
Arconati, L. 481
Ardemano, G. B. 498n
Ardemano, G. C. 451, 484
Arese, P. 318
Ariosti, O. 320
Ariosto, L. 44
Armellini, M. 74n
Armonio, G. 251
Arnold, D. 151, 178n, 266n
Arnone, C. A. 462-463, 504
Arnone, G. 372n, 449-454, 456, 458-459, 462-471, 484, 486, 501-504, 509, 514
Arnulfo (Ranulfo), G. 392, 406
Assandra, C. 501
Assandri, D. 501
Asti, O. 380
Avantorino (Avanturino), G. 392
Averoldi, A. 480n
Averoldi, P. 498-499
Bacci, P. I. 327n
Bach, J. S. 265, 274
Badia, C. A. 270, 272
Bagatti, F. 324-325
Baialupi (Guaialupi), G. 498-499, 501, 505
Balbi, G. P. 383-384
Baldi, S. 413n
Baldini, U. 225n
Balestracci, S. 387n, 391n
Ballarotti, F. 320, 324-325
Bassa, D. 402
Banchieri, A. 19, 113, 196, 293
Banfi, P. P. 429, 430n
Barbarigo, G. 224, 226-228, 239-240
Barberis, G. 425, 426n, 428-429, 434
Barezzani, M. T. R. 44n
Baroncini, R. 124n
Baronio, A. 227
Bassan, G. 256
Bassano, G. A. 513
Basso, A. 150n, 388n
Baucia, M. 504n
Belcari, F. 222

- Bellacini, G. P. 513
 Bellandi, L. 372n
 Bellante (Bellanda), L. 372n
 Belli, A. 256, 258
 Belli, G. 11, 112
 Bellinati, C. 225n, 228n, 234n
 Bellonci, M. 412
 Bellotti, L. 499
 Bellù, A. 305n
 Beltrame, G. 228n-229n, 239n
 Bembo, P. 57
 Berardi, A. 266, 356
 Beretta, A. M. 500-501
 Beretta, F. 313, 316, 339
 Beretta, G. 501
 Beretta, L. 501
 Berlioni, M. A. 500
 Bernardi, S. 112-113n
 Bernstein, M. 291n
 Berti, G. P. 251
 Berto, U. 368n
 Bertoni, F. G. 254
 Besutti, P. 124n, 425n
 Bettley, J. 127n
 Bianchi, A. 11, 115
 Bianchi, F. 317n
 Bianchi, G. B. 513
 Bianchini, A. 256
 Bianco, G. G. 367n
 Bianconi, L. 73n-74n
 Biffi, A. 251
 Billanovich, L. 222n, 225n-227n
 Binago, B. 368-369, 377
 Biondi, A. 239n
 Bisnate, A. 484
 Biumi, G. F. 453-454, 459-460, 462-463, 466-468, 470-471, 474, 509, 514
 Blazey, D. 109n, 197
 Boalch, D. H. 322n, 356
 Boggio, E. 417n
 Bohn, E. 138n, 140n, 153n
 Bolis, E. 228n
 Bollo, G. 432n
 Bona, G. 87n, 226
 Bona, V. 116
 Bonadonna Russo, M. T. 227n-228n
 Bonamici, P. 256
 Bonardotto, A. 392
 Bonfanti, G. M. 383
 Bongiovanni, C. 487
 Boniventi, G. 252-254
 Bononcini, G. 270
 Bonta, S. 8, 123n
 Borgia, G. 388-390
 Borgisio, B. 392
 Borgo, C. 449-450, 452-454, 466-470, 472, 487
 Borlasca, B. 376n
 Bornstein, A. 395n
 Borosini, A. 256-257
 Borromeo, A. 222n
 Borromeo, C. (card.) 63n, 241, 365-366, 368, 373, 396n
 Borromeo, F. (card.) 63n-64n, 475, 488, 490, 495
 Borsieri, G. 368n, 467, 489-490
 Borsieri, S. 416
 Borzani, G. 313
 Boschetti, G. 416
 Boschi, G. M. 254
 Bossi, A. 491
 Botta, A. 411-412, 414-415, 425
 Bottesini, P. 380
 Bouquet-Boyer, M. T. 387n, 388n, 390n, 391n, 393n, 395n, 419n
 Bovicelli, G. B. 291
 Boyd, M. 308n, 311n, 356
 Boydell, B. R. 395n
 Boyleau, S. 388-392, 394-396, 401-404, 406-407
 Bozzio, T. 227
 Breda, G. A. 498-499
 Bregola, B. 382n
 Brevi, G. B. 324-325
 Brioschi, A. 480n, 498-499, 505, 508
 Brizzi, G. P. 241n

- Brovati, A. 423
 Bruguères, M. 327
 Brusasco, G. B. 423
 Bugatti, D. 323
 Burlini Calapaj, A. 226n, 228n
 Burlini, A. 114-115, 124
 Burney, C. 184, 346n
 Burroni, G. 419n
 Bussi, F. 151n
 Bussi, G. 326

 Cabrini, P. 321n, 356
 Caccini, F. 138n, 294
 Cadei, G. A. 228n
 Caffi, F. 250-255n
 Caldara, A. 252-253, 268, 270, 273, 275, 320-321
 Calderara, M. A. 430-431
 Calderia, G. 392-393
 Calegari, G. 254
 Callegari, G. 223
 Calvo, C. 484
 Campanini, P. M. 500n
 Campeggi, R. 71n
 Camsirago, L. 367n
 Canaverio (Canavero), S. 392
 Cane, C. F., 312n
 Capello, G. F. 114, 124, 287
 Capilupi, G. 191-192, 194
 Cappellaro, C. 419n
 Caraci Vela, M. 148n, 515n
 Carboni, F. 222n
 Caresana, C. 255.
 Carissimi, G. 335, 356
 Carlo Emanuele I, duca 390
 Carlo III di Asburgo, 321n
 Carlo VI di Asburgo, 321
 Carminati, A. 317
 Carpani, R. 323n, 357
 Carter, T. 78n
 Casali, O. 500
 Casanova, M. 383n
 Casati, G. 136, 138n

 Casolini, V. 255, 258
 Casolo, G. 228n
 Castellani, C. 222
 Castelli, B. 501
 Castelli, F. 324-325
 Castelli, M. 501
 Castiglione, G. 318, 344-345
 Cattin, G. 222n
 Cavaccio, G. 481
 Cavaglieri, G. 58, 63n
 Cavalletti, G. 321n
 Cavalli, F. 150-151, 155, 251, 254
 Cavallo, P. 417n, 421n, 424n, 431n
 Cazzani, E. 365n
 Cazzati, M. 118, 132-133, 146, 149, 156-157, 159
 Celestini, G. 322n, 323-324
 Celidonio, P. A. 307
 Celidonio, S. 323
 Cellavenia, F. 413, 415
 Ceneri, P. G. 472
 Cermenate, M. 449n
 Cerro, B. P. 483
 Chafe, E. T. 85n
 Chiabò, M. 226n
 Chiari, A. 50n
 Chiavone, L. 367n
 Chiericato, G. M. 225, 228-230, 232-239
 Chiesa, S. 423n
 Chigi, F. 227
 Chinelli, G. B. 117-118, 126
 Chrysander, F. 258n
 Ciceri, S. 341
 Cima, A. 462, 503-504
 Cima, G. P. 451, 484, 503-504, 515
 Cimolino, G. 392
 Cingarti (Cincarti), P. F. 504
 Cipolla, C. M. 511n, 512n
 Cirillo, B. 44n
 Clemens non Papa, 401
 Clerici, G. 321
 Cocola, G. 255, 257

- Cocquard di Piccardia, S. 389, 394, 396, 406
 Colin, P. 399, 401-402, 405
 Colombani, O. 12, 14-15
 Colombi, G. A. 131, 153
 Colonna, G. 60n
 Colonna, G. P. 177n, 314
 Colzani, A. 123n, 357-359, 376n, 382n, 417n
 Comanedo, F. 489-490, 494-496, 499
 Consolini, P. 227
 Coppini, A. 44, 59-60, 63-75, 77, 82
 Coppola, G. 512n
 Corbetta, M. 365n, 366n
 Cordero di Pamparato, S. 389-391n, 395n, 419n
 Corelli, A. 333
 Cornati, C. 383
 Cornati, S. 382n
 Corradi, G. B. 480n, 489-492, 494, 498, 500, 508
 Corsi, (Celani) G. 313, 316, 339
 Corsini, C. A. 512n
 Cortellini, C. 116, 293
 Cossoni, C. D. 159, 312-314, 316, 318-319, 333, 338, 340-344, 346
 Costantini, D. 305n, 325n, 336n, 357-358
 Cotta, L. A. 305, 306, 357
 Cottone, P. 390, 392, 395-396
 Cozzolani, C. 143
 Crawford, D. 413n, 416n
 Crequillon, T. 398, 400-401, 404
 Crescimbeni, G. M. 326n
 Crivelli, C. 501
 Crivelli, G. B. 501
 Croce, B. 480n, 498-499, 514
 Croce, G. 416
 Crotti, A. 178, 180-181, 188-190
 Crowther, V. 328, 357
 Curti, D. 237n
 Cusick, S. 78n
 D'Alessandri Baratieri, G. 322
 D'Alessandri, A. M. 322-323
 D'Alessandri, G. (Chiapetta) 305-307, 308n, 311-313, 315-317, 319-326, 328-329, 331-334, 336, 338, 340
 D'Alessandri, G. B. 322
 D'Alessandro, D. A. 59n
 D'Amico, S. 511n-513n
 D'Arles, O. 324, 325n
 D'Elia, V. 17
 D'India, S. 191
 D'Orlié de la Balme, J. 388n
 Da Romagnano, L. 387, 391
 Da Siena, B. 222
 Dal Pane, D. 119
 Damilano, P. 59n, 222n
 Data, I. 390n
 De Conti, G. 414n
 De Conti, V. 415n
 De Fabritiis, G. 494
 De Florentiis, G. 312n, 314n, 338n-339n, 341n, 357, 443n
 De Gani, A. 442-443n
 De Gregory, G. A. 430n-432n
 De Maddalena, A. 512
 De Madiis, N. 413, 415
 De Magistris, A. 382n
 De Maio, R. 222n
 De Marchesi, C. G. 313
 De Piazzzi, U. 305n
 De Polastris, A. 307
 De Regibus, A. M. 432n
 De Regibus, G. 430
 De Rodis, G. 434
 De Santa Maria, S. 116n
 De Vincenti, M. 432
 De' Medici, L. 114
 Delfino, A. 44n, 59n, 64n
 Dell'Acqua, C. G. B. 484
 Della Croce, G. 251
 Della Porta, F. 145n
 Della Rovere, G. 394n
 Della Torre, C. F. 322n

- Della Torre, G. 501
 Della Zerda, I. 324
 Dellaborra, M. 366n, 372n, 377n, 382n, 384n
 Demaria, E. 396n
 Desprès, J. 401
 Di Negri, A. 499
 Di Ricaldone, G. 412n
 Diaconi, G. D. 513
 Diruta, F. A. 135n
 Dixon, G. 382n
 Doglio, F. 226n
 Donà, M. 346, 368n, 371n
 Donati, B. 251
 Donati, I. 17, 112, 124n, 134n, 178, 180-181, 183-188
 Donato, G. 237n
 Donfrid, J. 196n
 Doni, G. B. 76n
 Dordoni, P. M. 475n
 Dossi, S. 366n
 Draghi, A. 270
 Dugnano, B. 484

 Ehrmann, S. 64n-65n, 73n
 Eitner, R. 305n, 357
 Emans, R. 249n, 254n
 Emanuele Filiberto di Savoia 387, 390
 Engelbrecht, C. 178n
 Erba, D. 324-325
 Eugenio IV, papa 387
 Eynard, M. 125n

 Faà, O. 411-412, 415, 425
 Fabbri, P. 370n
 Fabricero, G. 499
 Fabris, R. 511n
 Fadiga, D. 499
 Faino, B. 287n
 Falletti, G. 421, 422n
 Farsetti, A. F. 228
 Fasoli, G. A. 480n, 498, 500, 514
 Favaro, A. 234n

 Fedeli, V. 320, 357, 368n
 Federhofer, H. 268n, 270, 273-274n
 Fedricci, B. 256, 258
 Fellerer, K. G. 86n
 Fenlon, I. 400n, 401n
 Ferrari, C. 474
 Ferrari, Ch. 370
 Ferrari, D. 415n
 Ferrari, G. F. 501
 Ferrari, Giovanni 307, 324
 Ferrari, Girolamo detto Mondondone 377-380, 501
 Ferrari, I. 464-465
 Ferrario, G. M. 308-309
 Ferrario, G. B. 322
 Ferraris, G. 415
 Fétis, F. J. 305n, 357
 Ficola, D. 393n, 416n, 417n
 Fighetti, R. 305n
 Filiberi, O. 142
 Filipucci, A. 119, 133n, 159
 Fioré, A. M. 325n
 Fiore, E. 432n
 Fioretti, P., detto il Ghielmino 324-325
 Fischer von Erlach, J. B. 265
 Fischer, K. 376n
 Flacomio, G. P. 16-17
 Flotzinger, R. 265n-266n
 Föcking, M. 46n, 48n, 51n, 53n, 55n, 68n-69n
 Foggia, F. 119
 Fontei, N. 130, 133n, 138n-139
 Fontijn, C. 78n, 82-83
 Foppa, S. 366
 Forni, P. P. 424-425, 434
 Fracassa, D. 505-506
 Francesco II d'Este, 328
 Francesco Sforza, 416
 Franco, N. 47n
 Franklin, H. A. 178n
 Franzini, G. 228
 Franzoni, A. 114, 178, 180-181, 190

- Freddi, A. 115, 137, 177n
 Freschi, D. 133n, 153
 Fressata, A. 499
 Fumasio, F. 453n
 Fux, J. J. 265-275
- Gabrieli, D. 251
 Gabrieli, G. 251
 Gabussi, G. B. 481, 492
 Gabussi, G. C. 368n, 468, 475-481, 487-488, 497, 508, 515
 Gaeta (Gaietta), F. P. 483-484
 Gai, G. 431n
 Gallarato, F. 375n
 Gallia, N. 253
 Galuppi, B. 254
 Gambarana, B. 392, 405-406
 Gambassi, O. 387n, 393n
 Gamberi, P. 134
 Gandino, S. 152
 Gardano, A. 223
 Gasbarri, C. 230n
 Gasparini, F. 320, 325n, 326n
 Gasparini, M. A. 256, 258
 Gastoldi, G. 11, 63
 Gavanti, G. B. 449n, 514
 Gerenzano, G. A. 368n, 369
 Gherardi, B. 143
 Ghielmi, L. 503n
 Ghirardini, A. 256
 Ghisolfi, E. 382
 Ghizzolo, G. 377n
 Giacoboni, M. 372n, 377n
 Giacometti, G. 305n
 Gialdroni, T. M. 124n
 Gianettini, A. 256
 Giannettini, A. 252
 Gianuario, A. 85-86
 Gibellini, G. 20
 Gigli, V. 476
 Giorgetti Vichi, A. M. 356
 Gios, P. 222n, 225n, 227n-228n
 Giovannucci, P. L. 225n
- Giraldi Cinzio, G. B. 47n
 Girelli, S. 111n
 Girosa, F. 367
 Giuliani, A. 256
 Giuseppe I di Asburgo, 321
 Giussani, D. 501, 513
 Giussani, P. M. 462, 501, 504
 Giustacchino, A. 256-257
 Giustinian, L. 222
 Godt, I. 74n
 Goudimel, C. 401
 Gozzi, M. 237n
 Grancini, M. A. 13-14, 119, 177n, 377n, 453, 465-466, 468
 Grandi, A. 113-114, 134n, 193-194, 251-252
 Grandi, C. 512n
 Granucci, G. 432n
 Gravinelli, A. 430
 Greco, G. 226n
 Griffin, J. A. 305n, 357
 Grillo, A. 68n-69n, 71n
 Gros d'Asti, S. 392
 Grosi, C. 153n
 Grossi, G. A. 312, 319
 Grosso, F. 391n
 Gualini, L. 306
 Gualteruzzi, U. 44n
 Gualtieri, A. 178-183, 186, 188
 Guarini, G. B. 67-68
 Guasco, F. 412n
 Guerrero, F. 397, 399, 401-402
 Guerrini, P. 371n, 416n
 Guglielmo Gonzaga, 412, 416
 Guiderlotti, F. 505-506, 513
 Gulia, L. 222n
 Gussago, C. 287
- Haar, J. 390n, 396n
 Hainlein, P. 249
 Hansell, S. 253-254
 Haydn, F. J. 265
 Heller, W. B. 75n

- Hill, J. W. 12n-13n
Hoch, C. 46n-48n, 58n
Hochradner, T. 268n
Hofer, A. 145n
Honorio, F. 392, 403, 405
Humilia, S. 505
- Jacomello, B. 392, 403, 405-406
Jambe de Fer, P. 401
- Katalinić, V. 253n
Kaufmann, P. 494
Kendrick, R. L. 13n, 64n, 75n, 124n, 137, 143
Kier, H. 346n, 357
Kiesewetter, R. G. 326, 331, 346, 357
Kirkendale, U. 320-321, 358
Köchel (von), L. 268n
Koldau, L. M. 44n, 58n-59n, 61n, 64n, 75n, 90n
Körndle, F. 44n
Kurtzman, J. 109n, 111n, 124n, 178n
- Lambrugo, G. B. 480n, 500n, 504
Landriani, C. A. 501
Landriani, G. B. 501
Lanzone, G. B. 483
Lappi, P. 115, 117, 287-294
Larghi, J. F. 373, 377
Lasso (di), O. 14
Lasso, O. di 397, 399, 401-402, 404, 407
Lattuada, M. A. 378n
Lax, E. 74n
Le Jeune, C. 401
Lederer, J.-H. 150n
Legnani, A. D. 501
Legnani, G. B. 501
Legnano, C. 484, 501
Legrenzi, G. 152, 254, 260
Legrenzi, G. 319, 332, 333n, 358
Bonta, S. 358
Leopold, S. 74n
- Lerch, D. 78n
Leuchtmann, H. 44
Leva, B. 113
Liberati, A. 313n, 315-316, 358
Lipparino, G. 196-197
Lockwood, L. 288n
Lomazzo, F. 371, 372n, 491-492
Lombardi, D. 511n
Lonati, C. A. 324-325
Longhi, S. 382n
Longo, T. 43, 60-63, 65
Lotti, A. 320
Lovato, A. 222n, 238n
Lovera, L. 406
Loyola (di), I. 69n
Lucino, F. 368n, 370n, 468, 470, 475, 488-492, 494, 498-499, 507, 508
Luisi, F. 237n
Luppi, A. 123n, 357-359, 376n, 382n, 417n
Lurasco, F. 514
Lutz, G. 222n
- MacClintock, C. 291n
Magaldi, V. 511n
Magaudo, A. 305n, 325n, 358
Maggi, F. 311
Magini, F. 326n
Magni, B. 74
Magni, P. 325n
Magno, F. 377n, 378n
Maidalchini, C. 326n
Mailardi, G. 500-501, 505
Maillard, J. 501
Mainardi, B. 499
Malabaila, F. 119
Malatesta, G. B. 442n
Malatesta, G. C. 442n
Malipiero, G. F. 44-56, 58, 77, 178n
Malvezzi, G. 305n
Manchicourt (de), P. 401
Mancia, P. 432
Mandolino, G. F. 483

- Mandosio, P. 327n, 358
 Mangiagallo, F. 483
 Manildi, A. 500
 Mann, A. 265
 Mantegazza, G. 383
 Mantelli, B. 317, 324
 Manzone, D. 380
 Manzotto, A. 472
 Marchesi, F. 228
 Marchesi, F. B. 449n
 Marchi, L. 390n, 396n
 Marchi, R. 504n
 Marcotto, B. 392-393, 394n
 Marenzio, L. 476
 Margherita di Savoia, 390
 Marini, B. 147
 Marini, G. B. 69n
 Marinoni, G. B. 252
 Marliano, E. 480n, 499, 508
 Marocchino, P. L. 421n, 422, 424n
 Marsigli, G. 305n, 358
 Martinotti, S. 413n, 425n
 Massarotti, A. 118n
 Massenzio, D. 177n
 Mattei, D. 317n
 Mattei, S. 433
 Matteo, G. 412
 Mattioli, A. 137-138
 Mauri Vigevani, L. 382n
 Mauser, S. 44n
 Mazzacane, A. 222n
 Mazzetto (Massetto), B. 392
 Mazzoni (Mazzani), A. 483
 Mazzucchelli, G. 326n
 Meid, W. 223n
 Melani, A. 313, 316, 326-327, 339
 Melines (de), J. P. 501
 Meloncelli, R. 412n
 Melzi, G. B. 514
 Memmo, D. 251
 Menniti Ippolito, A. 225n
 Merlo, E. 511n
 Merula, T. 118, 127-128, 134n, 144, 149, 178, 180-181, 186-188
 Metallo, G. 293
 Micheli, R. 178, 180-181, 184-188, 190
 Milani, F. 13
 Milanuzzi, C. 116, 134, 138
 Minina, G. 415
 Minozzi, M. 126
 Minucci, D. 153
 Miotto, G. 514
 Mischiati, O. 287n, 289n, 389n, 393, 400-401, 416n, 422n, 443n
 Moderno, J. 398, 400-401
 Moffa, R. 387n, 390n
 Molaschi, G. A. 487-488, 508
 Mombelli, D. detto Righini 432,
 Mompellio, F. 14n, 312n, 338n, 358, 370n, 390n, 442, 443n, 485n
 Monferrato, N. 120, 259
 Montalbano, B. 117
 Montalto, L. 358, 328n
 Montanari, D. 225n
 Monterosso, G. M. 228
 Monteverdi, C. 7-21, 44, 63-64, 66-67, 71, 73-76, 80, 82, 87, 89, 123, 178-179-181, 189-190, 196-197, 370n, 484
 Montorsi, G. 499
 Monza, C. 326n
 Moore, H. J. 123n, 127, 133n, 151n, 182n, 249n
 Morales (de), C. 19, 179, 399, 401-402, 405
 Morandetti, O. 392, 394n, 403-405
 Morano, G. 428
 Morche, G. 287
 Morelli, A. 228n, 230n, 235n, 326n, 328n, 336n, 358
 Moresini, B. 251
 Mori, A. 256, 258-259
 Morigia, P. 467
 Moroni, M. 506n
 Morsellino, G. B. 452

- Mortaro, A. 371, 377
 Mozart, W. A. 265
 Mozzarelli, C. 511n
 Muoni, D. 442
 Musoco, G. 228
 Mussi, G. 382n
- Nantermi, O. 503, 515
 Natta, G. 425
 Negri, A. 501
 Negri, C. 501
 Negri, M. A. 251
 Negrone d'Ello, F. 323
 Nicolini, O. 504
 Niero, A. 226n
 Nigris, G. 422, 422n
 Noske, F. 78n
 Novarotto, G. 392
- O'Regan, N. 15
 Odescalchi, B. 319
 Olivero, D. 412n
 Olivieri Secchi, S. 226n
 Orbono, P. 366-367
 Origo, F. 367, 372
 Origone, P. F. 311
 Orlandini, G. 320
 Orsina, G. G. 58
 Osculati, G. 13
 Osio, M. 501, 505
 Osio, T. 501
 Ottone, M. A. 432
- Pacelli, A. 476
 Padoan, M. 123n, 193n, 357-359, 376n, 382n, 400n, 417n
 Paduan, A. 256
 Pagani, C. 382n, 359
 Pagani, F. 305n, 314-315, 316n, 318n, 319, 345n
 Palazzo, A. 309
- Palestrina (da), G. P. 110, 223, 265, 268, 316, 398-399, 401-402, 404, 416, 467
 Palisca, C. V. 72n
 Pallavicino, B. 501
 Pallavicino, F. 501
 Pallavicino, O. 501
 Palmerini, B. 498, 500
 Paltro, G. A. 430, 434
 Pamphili, B., 327
 Panealbo, L. 392, 405
 Papa (Pappi), F. 369, 371
 Papis, C. 380
 Papis, G. 380
 Parolini, F. 500
 Pasquetti, G. 230n, 235n
 Passadore, F. 253n, 325, 359
 Patalas, A. 468n
 Patriarchi, S. 255, 259
 Pedregli, G. 314, 359
 Pegacesi, B. 451n
 Pelanda, A. 313
 Pellegrini, P. 452
 Pellegrini, V. 368n, 463, 475, 477n, 478-479, 481-486, 488, 491, 497, 504, 508
 Penna, L. 133n, 149-150
 Peracino, F. 512
 Perocchio, E. 427n
 Perocchio, G. D. 427-429
 Perotti, G. D. 432
 Persapegi, O. 315
 Perti, G. A. 321n
 Pesce, P. 432n
 Pestagallo, A. 485, 513
 Petrarca, F. 44, 46-55
 Petrini, G. B. 501
 Petrobelli, F. 157,
 Petrucci, O. 223
 Pettarelli, G. A. 500
 Piantanida, G. B. 310, 344-345
 Picchiorretto, A. 427

- Picinelli, F. 466, 467n, 488, 489n, 490, 495n
 Pietragrua, G. 494, 496
 Pietrantoni, L. 307, 359
 Pignatta, P. 327n
 Pincherollo, A. 307
 Pio, A. 255
 Pistocchi, F. A. 320
 Pistochi, A. 256, 259
 Pitoni, G. O. 312n, 359
 Pizzala, A. 312n, 313
 Polidori, O. 133n, 193, 195
 Pollarolo, C. F. 251
 Poncelli, G. A. 254
 Ponte, L. 512
 Ponzini, G. 384n
 Porta, C. 371n
 Praetorius, M. 395
 Predota, G. 138n
 Prina, G. A. 320-321
 Priuli, G. 269
 Prosperi, A. 239n
 Pruett, L. P. 395n, 396n
- Quadrio, F. S. 324, 359
 Quaglia, A. 501
 Quaglia, G. P. 513
 Quaglia, G. B. 325n, 501
 Quagliati, P. 58
 Quinto, C. G. 428
 Quondam, A. 46n, 54n
- Raguenet, F. 330, 359
 Raimondo, A. F. 418-419
 Rainaldi, O. 228, 231
 Ramassi, A. 514
 Razzi, S. 222-223
 Rebuffo, P. A. 382n
 Redaello, G. 383n
 Reggiani, F. 511n
 Reina (Riena), C. 501
 Reina (Riena), P. P. 501
 Reina, S. 136n, 158-159
- Reinhardt, K. 271
 Riccio, T. 388
 Riccucci, G. 515
 Riedel, F. W. 269-272
 Riepe, J. 321n, 359
 Rigatti, G. A. 131, 134n, 138, 142
 Rimoldi, A. 370n
 Rinuccini, O. 78
 Rizzolio, G. B. 432n
 Roche, J. 14n, 111-112n, 125n, 127-128, 131n-132n, 135n, 137-138, 287n
 Rofeni, G. M. 499n, 500n
 Rognoni, F. 504
 Rognoni, G. D. 503-504
 Rolla, G. 460, 468, 482
 Romani, S. 256-257
 Ronchi, D. 256-257
 Rore (de), C. 251-252
 Rosa, G. 483
 Rosselli, J. 308n, 311, 359
 Rossi, A. 501
 Rossi, B. 430, 432n, 501
 Rossi, F. 253n, 501
 Rossi, M. 452n
 Rossini, G. C. 500
 Rostirolla, G. 55n, 59n, 222n, 487
 Rota, A. 494
 Rovetta, G. 17, 127, 133, 138n, 191-192
 Rovida, G. 514
 Rovigo, F. 467
 Rubino, B. 125n
 Ruggero, F. G., 320
 Ruini, C. 359
 Rusca, C. 501
 Rusca, M. 501
 Rusconi, R. 239n
 Russo, P. 417n
- Saba, F. 511n
 Sabaino, D. 400n
 Sabbio, V. 223
 Sadie, S. 150n

- Sala, G. 434
 Sala, M. 44n, 124n
 Sales (di), F. 227
 Samuel, H. E. 249n
 Sandelewski, W. 476n
 Sansone, N. 336n, 357
 Santarelli, C. 150n
 Sanvitali, C. 324
 Saronni, C. 377n
 Sartori, C. 64n, 74n, 306, 324n, 326n-327n, 359, 425n, 430n, 433n, 459n, 468n, 477n
 Saunders, S. 269
 Savii, G. P. 251
 Savioli, A. 515
 Scaccabarozzo, G. 324-325
 Scacchi, M. 87-88
 Scaccia, C. F. 313
 Scaccia, P. P. 313, 317n
 Scaletta, O. 20
 Scapitta, V. 111n
 Scarabelli, D. 493-494, 505
 Scarpetta, U. 305n
 Scarpi, A. 256
 Scattolin, P. P. 389n
 Scharf, B. 346n
 Schick, U. 46n, 52n
 Schmelzer, J. H. 270
 Schmidl, C. 254, 305n, 359
 Schnoebelen, A. 111n, 116n
 Scipione d'Este, 413
 Scotto, C. 309
 Scotto, O. 481
 Sebenico, G. 252, 262
 Segneri, P. 226
 Segre Montel, C. 401n
 Selfridge-Field, E. 254n
 Selva, C. 45, 55-58
 Seneca, G. B. 426, 428
 Sensi, G. B. 256-259
 Serena, S. 226n
 Sermisy (de), C. 401
 Serralunga Bardazza, A. M. 428n
 Sigismondo III, re di Polonia 476
 Sigurtà, R. 500
 Smither, H. E. 230n
 Soderini, A. 501
 Soderini, V. 500
 Sola, C. 464, 514
 Solerti, A. 75n, 103n
 Solitario, S. 498, 499n, 500
 Sozzini, M. 227n
 Spaciani, F. 256-257
 Spada, G. F. 251, 253
 Sperling, J. G. 75n
 Stabile, A. 476
 Staffieri, G. 328n, 359
 Stefani, G. 75n, 87n, 420n
 Stefanini, G. B. 192-193
 Steffani, A. 252
 Stella, A. 504n
 Stevens, D. 124n
 Succio, P. 396n, 398, 400, 401n
 Szweykowsky, A. 476n
 Szweykowsky, Z. M. 87n, 476n
 Talbot, M. 249n
 Tansillo, L. 71n
 Tarditi, P. 124-125n, 127, 133, 141, 145-146, 148n-149, 177n
 Tasso, T. 44, 55, 58, 71
 Tebaldeo, G. M. 505-506
 Termini, O. 250
 Testori, C. G. 430n, 433
 Tibaldi, R. 125n, 376n, 515n
 Tidotto, B. 392
 Tiepolo, P. 256, 258
 Tilmouth, M. 254n
 Toffetti, M. 148n, 482n, 504n-505n
 Tolini, D. 256
 Tonanni, A. 119
 Torelli, D. 148n
 Torelli, G. 324
 Torri, C. F. 322
 Torri, L. 390n
 Torriani, M. 136

- Tosi, G. 311
 Tosi, G. F. 311
 Tosi, P. F. 88n, 307-311, 359
 Trabattone, B. 136
 Trabattone, E. 136, 372n
 Trabattone, G. B. 418-419, 421, 434
 Tradate, N. 377-378
 Tramontin, S. 225n
 Tribari, A. 392
 Tricarico, N. 256
 Trisoglio, G. 423, 424n, 427n
 Triviri, P. 500
 Tuninetti, G. 388n
 Turati, A. M. 494-496

 Uccellini, M. 133n, 147-149, 152, 156n
 Ugeri, F. 56-57
 Usmello, G. 382n
 Usper, F. 17, 124n
 Vaccari, G. M. 432
 Valentini, G. 269
 Valerani, F. 425n, 427n, 429n, 430n
 Valle, G. 514
 Valtellina, C. 324
 Valvasone, E. 71n
 Valvassori, C. 452, 471-472, 474
 Varese, F. 501, 504
 Varese, T. 501
 Varischino, G. 252, 254, 308
 Varotto, M. 397, 400-401, 404, 416
 Vassallo, P. P. 484
 Venturelli, P. 366n
 Verdelot, Ph. 252
 Verga, E. 443
 Vergani, G. A. 366n
 Verovio, S. 336n
 Vesi, S. 139, 141, 150
 Vessia, G. N. 443n
 Viadana (da), L. 11, 14-16, 110, 196, 294, 375n, 376, 416
 Vialardi, B. 494, 499, 501
 Vialardi, G. 501

 Vianello, C. A. 359
 Vicemala, B. 514
 Vicentino, N. 15, 398, 400, 404
 Victoria (de), T. L. 399, 401-402, 416
 Vilanterio, G. B. 501
 Vilanterio, P. P. 500-501
 Villa, G. B. 380
 Vimercati, G. 514
 Vimercati, O. 443n
 Vin'acqua, C. 514
 Vincenti, A. 135n
 Virghi, B. 367n, 372
 Visconti, F. 312n, 317n, 318-319, 322n
 Visconti, G. M. 228
 Visiolo, A. 514
 Vismara Chiappa, M. 372n
 Vogel, E. 64n
 Vyosse, C. 388

 Wellesz, E. 270n
 Wert (de), G. 288, 291, 416
 White, H. 265n
 Wielakker, G. 14n
 Wilkinson, C. 128n-129n
 Witzenmann, W. 124n, 237n
 Wolf, U. 293n

 Yolanda di Savoia, duchessa 388n

 Zaccheo, G. 332n
 Zacconi, L. 395
 Zarlino, G. 72
 Zasa, P. 134n
 Ziani, M. A. 155, 252-253, 270, 272
 Ziani, P. A. 155-157, 251, 253
 Ziino, A. 59n, 222n
 Zironda, R. 227n
 Zoltai, D. 86n

INDICE

JEFFREY KURTZMAN, <i>Il Vespro della Beata Vergine di Claudio Monteverdi e il repertorio italiano dei vespri dal 1610 al 1650: un quadro riassuntivo</i>	p.	5
LINDA MARIA KOLDAU, «Contraveleno spirituale, salutare, presentaneo, efficace, & sicuro»: <i>Die Kontrafaktur in der Literatur und der Musik des Cinque- und Seicento</i>	»	41
ANNE SCHNOEBELEN, <i>Printed Settings of the Mass Available to North Italian Cappelle Musicali in the 17th Century</i>	»	107
DANIELE TORELLI, <i>I salmi con strumenti obbligati nella produzione dei maestri di cappella di area padana</i>	»	121
DAVID BLAZEY, <i>The Use of Musical and Textual Elements of the Litany in Other Seventeenth-Century Italian Sacred Music Forms</i>	»	175
ANTONIO LOVATO, <i>Il canto delle laude a Padova nel secolo XVII. Ragioni di una tradizione</i>	»	219
REINMAR EMANS, <i>La cappella ducale di San Marco in Venezia, punto di partenza per la carriera internazionale dei cantanti</i>	»	247
HARRY WHITE, «De stylo ecclesiastico»: <i>Sacred Music at the Imperial Court Chapel in Vienna c.1700-1730 and the Influence of Northern Italy</i>	»	263
LUCA MAZZUCCO, <i>Le messe di Pietro Lippi (1608): osservazioni sulla prassi esecutiva</i>	»	285
DANILO COSTANTINI – AUSILIA MAGAUDDA, <i>Giulio d'Alessandri e il canonico Chiapetta: un caso di doppia identità (con documenti inediti su Pietro Francesco Tosi)</i>	»	303

MARIATERESA DELLABORRA, <i>Le cappelle musicali della pieve di Vimercate nell'età barocca</i>	»	363
LUCIA MARCHI, <i>La cappella musicale del Duomo di Torino nel tardo Cinquecento e la reggenza di Simon Boyleau</i>	»	385
STEFANO BALDI, <i>La musica nella cattedrale di Casale Monferato tra Controriforma ed età moderna: un profilo</i>	»	409
MARINA TOFFETTI, <i>La cappella musicale del Duomo di Milano: considerazioni sullo status dei musicisti e sull'evoluzione dei loro salari dal 1600 al 1630</i>	»	439
INDICE DEI NOMI	»	557

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2002
presso Ingraf s.r.l. - Milano

